



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Lay Trigo, Sarahí

Entrevistarte: Ir de la palabra hablada a la palabra escrita en la investigación artística

AusArt, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 169-177

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/AusArt.23567>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874004012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

ESCRIBIR DE ARTE

Escritura expandida y práctica artística

Conexiones, quiebres y desplazamientos



eman la zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

CRÉDITOS / KREDITOAK / CREDITS

Revista AusArt Journal • Published twice a year • <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart>

■ DIRECTORES / EDITORS-IN-CHIEF

- **Arantza Lauzirika Morea**
- **Natxo Rodríguez Arkaute**

■ COORDINADORA DEL MONOGRÁFICO / MONOGRAPH COORDINATOR

Edurne González Ibáñez

■ COMITÉ EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

- **Ana Arnaiz Gómez** • Grupo investigación consolidado Gobierno Vasco KREAREak_Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad
- **Concepción Elorza Ibáñez de Gauna** • Grupo de investigación consolidado UPV/EHU GizAArte_Diálogos críticos arte/sociedad / Proyecto PREKARIART
- **Edurne González Ibáñez** • Grupo de investigación consolidado Gobierno Vasco AKMEKA_Arte, Kultura eta Media
- **Carmen Marín Ruiz** • Proyecto Artekom_Arte y comunicación para la transición energética
- **Alazne Porcel Ziarsolo** • Proyecto Contigo no bitxo sobre conservación del arte contemporáneo
- **Isusko Vivas Ciarrusta** • Grupo investigación consolidado Gobierno Vasco KREAREak_Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad

■ CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR / SCIENTIFIC ADVISORY BOARD

- **Derrick De Kerckhove** • University of Toronto
- **Javier Echeverría Ezponda** • UPV/EHU
- **Roger Malina** • University of Texas at Dallas
- **Josep Perello Palou** • Universitat de Barcelona
- **Joao Paulo Queiroz** • Universidade de Lisboa
- **Christa Sommerer** • Kunstuniversität Linz

■ DISEÑO Y MAQUETACIÓN / DESIGN

Ibon Sáenz de Olazagoitia

■ EDITOR TÉCNICO / TECHNICAL EDITOR

Javier Díez Baro

UPV/EHU Faculty of Fine Arts
Barrio Sarriena s/n E-48940 Leioa
Tel. 034 946 018 032
revista.ausart@ehu.eus

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISSN: 2340-8510

e-ISSN: 2340-9134

Depósito legal / Lege gordailua: BI-1405/2013

Postal Code: 1397 48080 Bilbao, Spain
Phone: 034 943 015 126 • Fax: 034 946 012 333
editorial@ehu.eus www.ehu.eus/argitalpenak

■ Suscripción anual / One-year subscription: **25 €**

■ Número suelto / A single issue: **13 €**

- ☒ 1. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 2. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 3. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 4. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 5. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 6. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 7. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 8. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 9. Do not use for 10 years or longer.
- ☒ 10. Do not use for 10 years or longer.

1 2 3 4 5
6 7 8 9 0

ORIGINAL

1 2 3 4 5
6 7 8 9 0

1 6

ANOS

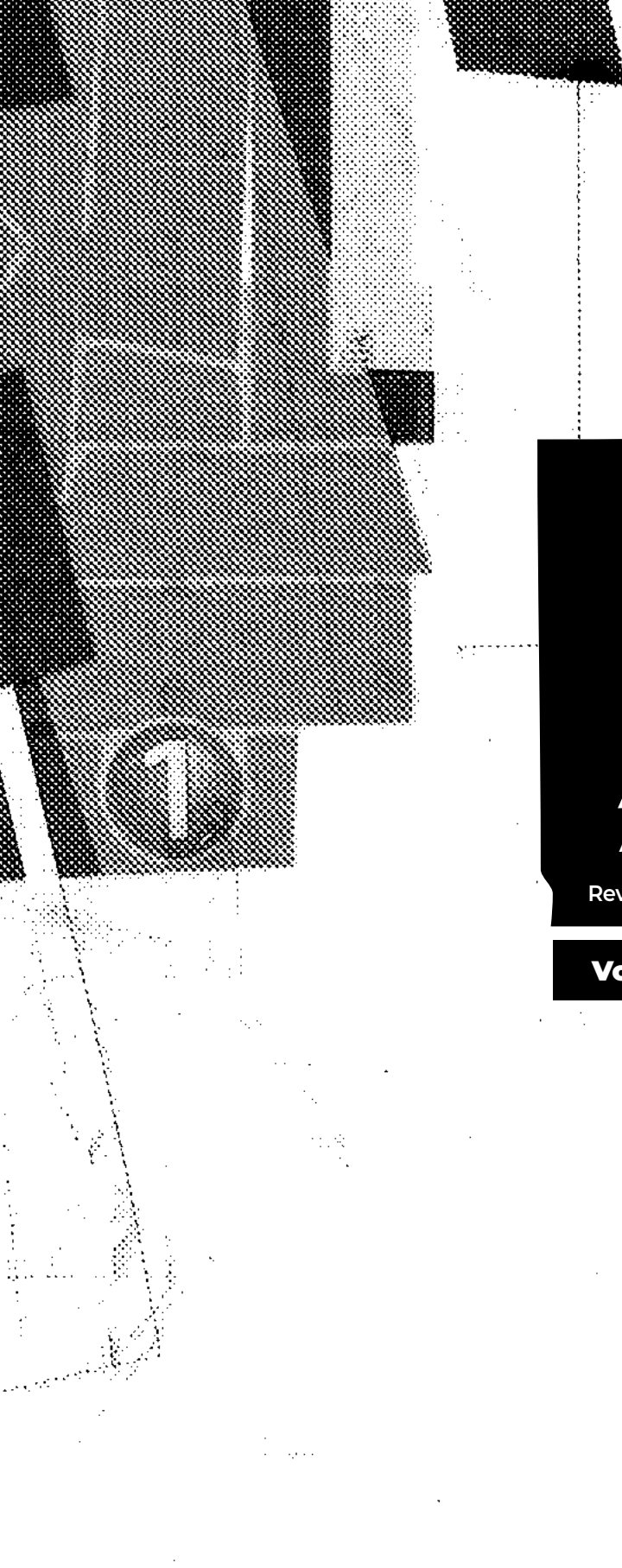
1

ÍNDICE / AURKIBIDEA / INDEX

■ Aurkezpena / Presentación / Intro	07
■ Arteaz idaztea-Artea idaztea	
Jesús Meléndez Arranz	15
■ Correspondencias interdisciplinares, una escritura libre: Cartas, e-mails y videocartas en la era digital	
Joan Gómez Alemany	27
■ El lugar imposible: La escritura moderna de José Luis Castillejo	
Diego Zorita Arroyo	43
■ Devenir narradora: Prácticas de escritura desde la afectación sensible	
Diana Delgado Ureña	55
■ ¿Qué posición ocupa la escritura en el campo artístico?	
Jessie García Rodríguez	67
■ La interacción y el texto: Cruce de recursos en el arte electrónico	
Cynthia Patricia Villagómez Oviedo	77
■ Tecnologías (escritas) del yo: La confesión- método, género, sujeto	
Alberto Díez Gómez	99
■ Eremu ez konbentzionaletan buruturiko praktika eszenikoa idazkera dramatikoa oinarritzat hartuta	
Itziar Urretabizkaia Zabaleta	113
■ Redes que crean arte: Plataformas de comunicación virtual entre artistas digitales	
Elena Robles Mateo	129
■ La deconstrucción del texto corporal: Reescrituras noveladas a través del lenguaje coreográfico	
Cintia Borges Carreras	143
■ Mina Loy y la demolición a través de la escritura: Experimentación, conexiones y expansión desde lo artístico	
Janire Sagasti Ruiz	157

■ Entrevistarte: Ir de la palabra hablada a la palabra escrita en la investigación artística	
Sarahí Lay Trigo	169
■ Nola irudikapena hala errepresentazioa: Arteari buruzko testuetan zer eta nola idazteak artearen ezagutzan dituen ondorioei buruz- EAEko oinarrizko eta derrigorrezko bigarren hezkuntza-sistema aztergai	
Olatz Otalora Landa · Natalia Vegas Moreno	179
■ Cocinando letras: Estrategias de inclusión social desde la estética relacional	
Mónica Oliva Lozano	195
■ ‘CEL’, conversaciones en cursiva	
Eugènia Agustí Camí · Eulalia Barriere Figueroa · Cristina Pastó Aguilà	209
■ Soportes y textos performativos de la creación emergente contemporánea: María Alcaide	
Manuel Zapata Vázquez	219
■ Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas	
Félix Gómez-Urda González	235
■ Art du monde technologique: Écrire du sensible avec et par les ‘data’	
Alizée Armet	249
■ Cine performativo: Una película como posible escritura expandida	
María Martínez Morales	265
■ Aztertzaileak / Revisores / Reviewers	280
■ Próximo número / Hurrengo zenbakia / Next issue	286
■ Sumarios / Laburpenak / Overviews	296





A

AusArt

Arte Ikerkuntzarako Aldizkaria
Journal for Research in Art
Revista para la Investigación en Arte

Vol. 10, Núm. 1 (jun. 2022)



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ESCRIBIR DE ARTE

Escritura expandida y práctica artística: Conexiones, quiebres y desplazamientos

En este número de *AusArt* nos centramos en explorar algunas de las relaciones entre la escritura y el (qué) hacer artístico, reuniendo experiencias y propuestas que nos permiten indagar en diversas zonas de contacto, fricción y ruptura.

La praxis de la escritura se aborda de manera transversal en los estudios visuales y en el ámbito de la creación artística, por lo que su forma y contenido deberían ser atendidos desde múltiples perspectivas en los programas curriculares académicos, donde consideramos que todavía existe una carencia a la que debemos prestar atención.

El texto atraviesa temporalidades, normas y estructuras; habita disciplinas, las permea y desborda para activar la escritura como campo plural, diverso y experimental que aporta sentido a la dinámica de lo transdisciplinar. Se adapta a distintos formatos, se reconfigura y se ocupa de la dimensión que posee tanto en espacios físicos como virtuales. A veces resulta ser el marco discursivo o el contexto desde donde se construye un proyecto, en ocasiones se vuelve reflexión comisarial y en otras se utiliza como artefacto o dispositivo de activación escritural. Así, aparece, se resitúa y se hace presente: en las páginas de un catálogo, en un libro de artista, en guiones audiovisuales, entrevistas y manifiestos; en ensayos visuales, podcast o donde el propio texto se formaliza como ejercicio de obra.

Desde el grupo consolidado AKMEKA IT 638-22 venimos desarrollando distintas líneas de investigación que perfilan las posibilidades que existen entre la praxis del arte y la escritura para abrir espacios de constante aprendizaje, que estimulan el debate y promueven la creación contemporánea. Desde 2016 realizamos anualmente las Jornadas *Escribir de Arte* en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, con el objetivo de generar un contexto de intercambio donde dar cabida a la heterogeneidad de la escritura desde / contra / para / por / sobre el arte. Además de abordar cuestiones intrínsecas a la escritura académica, a través de sus diferentes sesiones hemos experimentado la necesidad de expandir sus límites para incorporar, además de las conferencias; actividades prácticas en forma de laboratorios, talleres, performances, escritura colectiva, lecturas públicas y exposiciones.

Como consecuencia del impacto y el valor de transferencia que estos encuentros han generado, consideramos oportuno realizar este monográfico, que como no podía ser de otra manera, ha tenido una importante respuesta a través de las contribuciones recibidas. Sin embargo, la publicación admite una cantidad limitada de artículos por lo que muchos han quedado fuera, pero esto nos hace entender que la relación entre arte y escritura debe seguir siendo trabajada para ahondar en sus contornos, márgenes y puntos de fuga.

En esta ocasión los recorridos transitados son heterogéneos, pero a la vez complementarios: desde metodologías de escritura para la investigación académica, hasta trabajos que incorporan lo performativo y textualidades críticas o la escritura como estrategia de producción... El volumen refleja un panorama que dialoga entre disciplinas y modos de resolver, a través de operaciones teóricas y prácticas que profundizan en posibilidades tanto conceptuales como formales para repensar la escritura como conocimiento expandido.

Esperamos que el resultado de este número genere un conjunto interesante de ideas y reflexiones para seguir abriendo interrogantes que nos impulsen a continuar con otras líneas desde las que atender la relación entre arte y escritura.

Eduarne González Ibáñez

Coordinadora del monográfico

ARTEAZ IDATZI

Idazketa hedatua eta praktika artistikoa: Konexio, haustura eta lekualdaketak

AusArt-en zenbaki honetan idazketaren eta (zer) artistikoaren arteko erlazio batzuk aztertzen ditugu, kontaktu, tirabira eta hausturako hainbat gunetan arakatzeko aukera ematen diguten esperientziak eta proposamenak bilduz.

Idazketaren praxia zeharka lantzen da ikusizko ikasketetan eta sorkuntza artistikoaren esparruan, eta, beraz, haren forma eta edukia ikuspegi askotatik azertu beharko lirateke curriculum-programa akademikoetan; gure ustez, oraindik ere gabezia bat dago, eta horri erreparatu behar diogu.

Testuak denborazkotasunak, arauak eta egiturak zeharkatzen ditu; diziplinak bizi ditu, permetatu egiten ditu eta gainezka egiten du, idazketa eremu plural, askotariko eta esperimental gisa aktibatzeke, eta horrek zentzua ematen dio diziplinartekoaren dinamikari. Formatu desberdinetara egokitzen da, berrantolatu egiten da eta espazio fisikoetan zein birtualetan duen dimentsioaz arduratzen da. Batzuetan, diskurtso-esparrua edo proiektu bat eraikitzeke testuingurua da, batzuetan komisio-hausnarketa bihurtzen da, eta beste batzuetan, berriz, idazketa aktibatzeke tresna edo gailu gisa erabiltzen da. Horrela, agertzen, laburtzen eta agertzen da: katalogo bateko orrialdeetan, artista-liburu batean, ikus-entzunezko gidoietan, elkarrizketetan eta manifestuetan; ikusizko saiakeretan, podcastetan edo testua bera obra ariketa gisa formalizatzen den lekuetan.

AKMEKA IT 638-22 talde kontsolidatutik hainbat ikerketa-ildo garatzen ari gara, artearen praxiaren eta idazketaren artean dauden aukerak zehazten dituztenak etengabeko ikaskuntzako espazioak irekitzeko, eztabaida pizten dutenak eta sorkuntza garaikidea sustatzen dutenak. 2016az geroztik, urtero Arteari buruzko Eskritura Jardunaldiak egiten ditugu UPV/EHUko Arte Ederren Fakultatean, elkartrukerako testuinguru bat sortzeko, idazketaren heterogeneotasunari lekua egiteko, artearen ikuspegitik/aurka/alde/alde/alde. Idazketa akademikoaren berezko gaiei heltzeaz gain, bere saioen bitartez bere mugak zabaltzeko beharra sentitu dugu, hitzaldiez gain, laborategi, tailer, performance, idazketa kolektibo, irakurketa publiko eta erakusketa gisako jarduera praktikoak gehitzeko.

Topaketa horiek sortu duten eraginaren eta transferentzia-balioaren ondorioz, egoki deritzogu monografiko hau egiteari, eta, nola ez, jasotako ekarpenen bidez erantzun garrantzitsua izan du. Hala ere, argitalpenak artikulatu

kopuru mugatua onartzen du, eta, beraz, asko kanpoan geratu dira, baina horrek esan nahi du artearen eta idazketaren arteko harremana lantzen jarraitu behar dela, haren inguru, ertz eta ihesguneetan sakontzeko.

Oraingo honetan, ibilaldiak heterogeneoak dira, baina aldi berean osagarriak: ikerketa akademikorako idazketa-metodologiak, performatiboa eta testu kritikoak barne hartzen dituzten lanak edo idazketa ekoizpen-estrategia gisa... Liburukiak diziplinen eta ebazteko moduen arteko elkarriketa erakusten du, eragiketa teoriko eta praktikoen bidez, idazkera ezagutza hedatu gisa birpentsatzeko aukera kontzeptual zein formaletan sakontzen dutenak.

Espero dugu zenbaki honen emaitzak ideia eta gogoeta multzo interesgarria sortzea, artearen eta idazketaren arteko harremanari erantzuteko beste ildo batzuekin jarraitzera bultzatzen gaituzten galderak zabaltzen jarraitzeko.

Eduarne González Ibáñez

Monografikoaren koordinatzailea

WRITING ABOUT ART

Expanded writing and artistic practice: Connections, ruptures and displacements

In this issue of AusArt we focus on exploring some of the relationships between writing and artistic (what) to do, bringing together experiences and proposals that allow us to explore different areas of contact, friction and rupture.

The praxis of writing is addressed transversally in visual studies and in the field of artistic creation, so its form and content should be addressed from multiple perspectives in academic curricula, where we believe there is still a lack that we must pay attention to.

The text crosses temporalities, norms and structures; it inhabits disciplines, permeates them and overflows them to activate writing as a plural, diverse and experimental field that contributes meaning to the dynamics of the transdisciplinary. It adapts to different formats, reconfigures itself and deals with the dimension it possesses in both physical and virtual spaces. Sometimes it becomes the discursive framework or the context from which a project is constructed, sometimes it becomes a curatorial reflection and at other times it is used as an artefact or device for scriptural activation. Thus, it appears, is resituated and becomes present: in the pages of a catalogue, in an artist's book, in audiovisual scripts, interviews and manifestos; in visual essays, podcasts or where the text itself is formalised as an exercise in work.

From the consolidated group AKMEKA IT 638-22 we have been developing different lines of research that outline the possibilities that exist between the praxis of art and writing to open spaces of constant learning, that stimulate debate and promote contemporary creation. Since 2016 we have been holding the annual Jornadas Escribir de Arte at the UPV/EHU's Faculty of Fine Arts, with the aim of generating a context of exchange to accommodate the heterogeneity of writing from/against/for/by/about art. In addition to addressing issues intrinsic to academic writing, through its different sessions we have experienced the need to expand its boundaries to incorporate, in addition to lectures, practical activities in the form of laboratories, workshops, performances, collective writing, public readings and exhibitions.

As a consequence of the impact and the transfer value that these meetings have generated, we considered it appropriate to produce this

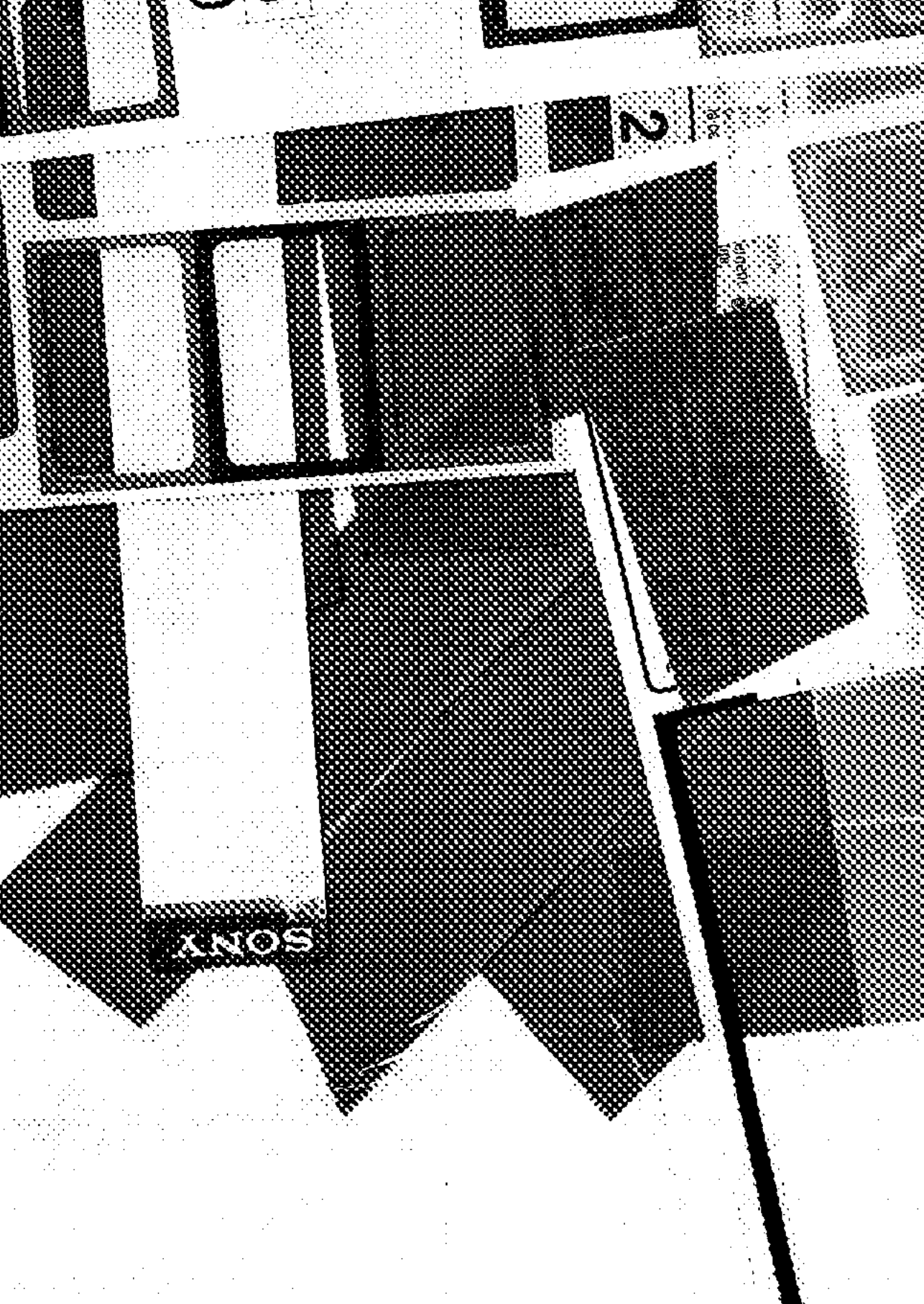
monograph, which, as could not be otherwise, has had an important response through the contributions received. However, the publication admits a limited number of articles, so many have been left out, but this leads us to understand that the relationship between art and writing must continue to be worked on in order to delve deeper into its contours, margins and vanishing points.

On this occasion, the routes followed are heterogeneous, but at the same time complementary: from writing methodologies for academic research, to works that incorporate the performative and critical textualities or writing as a production strategy... The volume reflects a panorama that dialogues between disciplines and modes of resolution, through theoretical and practical operations that delve into both conceptual and formal possibilities for rethinking writing as expanded knowledge.

We hope that the result of this issue will generate an interesting set of ideas and reflections to continue opening up questions that will encourage us to continue along other lines from which to address the relationship between art and writing.

Eduarne González Ibáñez

Monographic issue coordinator



SONY

2

100mm
f/2.8

ARTEAZ IDAZTEA - ARTEA IDAZTEA*

Jesús Meléndez Arranz

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Pintura Saila

Laburpena

Aditz iragankorra: bi argumentu, norbaitek zerbait ikusten du. Aditz iragangaitza: argumentu bakarra, norbait dator. Arteaz izatea-Artea izatea. Arteaz zerbait esatea, Arteaz zerbait idaztea. Artea predikatua da. Horretarako berba erabiltzen dugu. Arteaz idazten dugunean, artea zioa, motiboa da. Berbak Artea garraiatzen du. Funtzio erreferentziala. Arteaz irakurtzen dugunean, datorkiguna ez da berba, Artea baizik. Eta badator testuaren iragankortasunari esker. Eta subjektuak predikatuan Artea kontuan izaten du. Non idazten dugu? Zergatik idazten dugu? Zertarako idazten dugu? Galdera bakoitzaren arabera testuaren orientazio bat ala bestea. Nork dio? Zer idazten du? Zer ikusten du? Nork egiten du iruzkina?... Diskurtsoaren fokalizazioa. Arteaz idazteak sintaxia, gramatika eskatzen du eta horregatik zer, zelan, non, zergatik zertarako. Komunikazio egokia. Berba. Arteaz Akademian berba egiten dugu, eztabaidatua da, seinalatua da. Idatzia da. Kontzeptuak berbetan laburbiltzen dira. Sintaxirik ez, gramatikarik ez, kakofonia. Babel. Funtzio erreferentzial, funtzio poetikoa, beharbada

Gako-hitzak: ARTEAZ IDATZI; ARTEA IDATZI; IDAZKUNTZA; IRAGANKORTASUNA; IRAGANGAIZTASUNA

WRITING ABOUT ART - ART WRITING

Abstract

Transitive verb: two arguments, someone sees something. Intransitive verb: single argument, someone comes. To say about art-to be art. To say something about art, to write something about art. Art is the predicate. For this we use words. When we write about art, art is the reason, the motive. The word conveys the art. Referential function. When we read about art, it is not the words, it is the art that comes to us. And it comes through the transitivity of the text. And the subject in the predicate, takes art into account. Where do we write, why do we write, what for? By answering each question we will have one or another orientation of the text. Who says, what writes, who sees, who makes a chronicle ... focalization of the discourse. Writing of art, implies syntax, grammar and therefore what, how, where, why, why, what for. Adequate communication. The word. Art is talked about in the Academy, it is discussed, it is pointed out. It is written. Concepts are thoughts put into words. No syntax, no grammar, cacophony, Babel. Referential function, Poetical function, may be.

Keywords: WRITING ABOUT ART; ART OF WRITING; WRITING; TRANSITIVITY; INTRANSITIVITY

Meléndez Arranz, Jesús. 2022. "Arteaz idaztea - Artea idaztea". *AusArt* 10 (1): pp 15-25. DOI: 10.1387/AusArt.23557

Lehenengoz, aditz inguruko zerbait:

Aditz kontuak:

Aditz predikatiboak: aditz iragangaitzak eta iragankorrak

Aditzak sailkatzerakoan, argumentuak dira aintzat hartzen direnak. Argumentuak diogunean besterik gabe esan nahi dugu zein diren aditzak adierazten duen ekintza, egoera eta abarretan partaide direnak. Adibidez, *esnatu* badiogu, norbait da esnatzen dena, *umea* adibidez (a). Horrek esan nahi du *umea* dela aditzaren argumentua eta argumentu hori absolutiboa dela (*nor* deitu izan dena). Edo jo dezagun *ikusi* aditzeko perpausera (b): orduan, ez da argumentu bakarra, baizik bi argumentu *ikusi* ekintzak dakartzanak: *umeak* eta *itzala* adibidez (*nork* eta *zer*). Irakurlea konturatuko denez, beraz, argumentu kopuruari ez ezik, argumentuen izaerari ere begiratzen zaio, eta argumentuen izaera diogunean, zein kasudun argumentuz ari garen adierazi nahi dugu, alegia, absolutibo (*nor*), ergatibo (*nork*) ala datibo (*nori*) argumentua ote den hautatutakoa.

- a) Umea esnatu da
- b) Umeak itzala ikusi du

ADITZ MOTAK		
Iragankorrak	Iragangaitzak	
Bi argumentu	Argumentu bakarra	
(norbaitek) (zerbait) ikusi/esan/idatzi	(norbait) etorri	(zerbaitek) irakin

(Fernandez 2011)

Oharra:

Zerbait esan/idatzi.
Ezer ez esan/ez idatzi.
Esandakoa/idatzitakoa, ganorazkoa.
Esandakoa/idatzitakoa, balekoa

Bi gauza ezberdin:

ARTEAZ ESAN



ARTEA IZAN

Artean zerbait esan, Artean zerbait idatzi.

Gauzak esateko, baita Artea bera ere, berbez baliatzen gara.

Artea predikatua denean, Arteaz berba egiten dugu, Arteaz idazten dugu: Artea delako horri buruz; nahiz eta alde ala kontra izan.

Berbekin, Arteaz idazten dugunean: Artea idazkeraren nolabaiteko zioa da eta nonbaiten daukagu Artea.

Beraz, berbak, Artea garraiatzen du.

Horregatik, Artea predikatua denean. errefentzialtasun funtzioa dago tartean.

Testua irakurtzen dugunean, ez omen da barbarik. Artea da gugana datorrena. Izan ere, idatzitako zeinuen atzean, kanpoan, zoruan, kutxan, Museoan, horman... Artea bera baitago, zerbait esana ala idatzia baitago Artearen, ala dena delakoaren, inguruan.

Hala ere, bi gauza dira, kanpoan, zoruan, kutxan, Museoan, horman... dagoen Artea eta berba.

Arteaz (berriro idatziko dut, hor nonbait Artea deritzogun horretaz) idazteak gurera dakar testuaren transibitatearen predikatuan. Horregatik da, alegia, nonbaiti bidalitako zerbait; nonbaiten elkarriketa nahia.

Non idatzi?

Zergatik idatzi?

Zertarako?

Galdera bakoitzari erantzunez gero, idazkunaren orientazio bat ala bestea.

Diskurtsoak, norenak? Nori dagozkie? Norentzat?

Arteaz idatziz gero: subjektua, aditza, predikua, sintaxia, gramatika eta horregatik: zer, zelan, non, norentzat, zertarako.

Honekin batera:

Subjektua ► dioena.

Subjektua ► idazten duena.

Subjektua ► ikuslea.

Subjektua ► egilea.

Subjektua ► iruzkinegilea.

Subjektua ► teorikoa.

Subjektua ► lekukoa.

Subjektua, noiz edo noiz zerrenda honetatik gauza bat baino gehiago izan daiteke.

Diskurtsoaren formalizazio moduak, fokalizazioa ere. Abiapuntuan, entzutegia: entzule pasiboa, entzule interesatua, entzule epailea. Kasuz-kasu, tenorearen arabera.

Aditz asko -ekintzak-, adjektibo ugari -kategoria eta irizpidea definitzekoak, iritzia ere-.

Aditz, adjektibo eta substantiboei esker, kontzeptualizazio nahia, Artearen inguruko diskurtso sortu eta eraiki nahia: Kritika, Estetika, Pedagogia (Artearena batez ere eta ez horrenbeste Artearen bitartez egiten dena) ohikoenak dira (Platon, Aristoteles, Vasari, Diderot, Baudelaire, Apollinaire, Ortega, Heidegger, Zambrano, Lippard, Kristeva...).

Hala ere, ezin ditugu ahaztu artistek eurek sortutako testuak. Artistek irakurleak, audientzia, lagunak, konplizeak bilatu zituzteneta gaur egun ere bilatuko dituzten testuetaz ari naiz. Eta ez ditut bide bazterrean uzten Leonardoren tratatuetatik, Poussin, Van Gogh edota Matisse-ren gutunetara, XX. mendeko artearen ezinbesteko tasunak izan ziren manifestuak (Malevitch, Klee, Oteizarenak...). Intimoak, publikoak, sentiberak, programatikoak, pedagogikoak mugen barrukoak eta mugez at ("patologiaren inguruan lotu ziren hainbat testu, Carrington modukoak eta bera moduko histerika horienak batik bat").

Artistaren berba denean, sarri askotan, nork bere buruarentzako aitortpena, memoralia, autoanalisia. Edipoa berriro garbitzeko (Gordillo, Bourgeois)

Zertaz idatzi zuen Baudelaire-k? Eta Zola-k?

Baudelairek artistaren figura berriaz, *alter ego*az ote? Aitaponterik? (Eranztunetako bat: Manet). Ordea Zolak XIX. mendearen azken txanpan, bakoitzaren atakan artista batena aukeratu eta pertsonaia bilakatu zuen (horregatik Cézanne-ren samina).

Testua zertan datza? Testuaren subjektua artista da, idazten duena, berba egiten duena, oihukatzen duena, salatzen duena, proposatzen duena, proiektatzen duena, gogoratzen duena, gogoeta egiten duena; eta hor Artea predikatua da, hots diskurtsoa bere mintzoan, zertaz ari den den hor, Artea dugu.

Beharbada bakoitzak berearekin, hots propioa duenarekin: berebarekin, gramatikarekin, sintaxiarekin.

(Eldarnioa, era egituratuan agertzen da ere).

Arteaz idazterakoan, testuaren bestaldean egongo denarekin nolabiteko begirunea izango dugu kontuan. Bestelaalferrik izango da idatzitakoa. (Zerbait esan nahi badugu, berbak zerbait garraiatzea nahi izango badugu, jakina).

Bestarengan ondorioa, eragina izango duelakoan, baita komunikazio ego-kirako ere, berbak beharrezkoak dira.

Arteaz idazterakoan, zerbait espero dugu: *Nor da zuen artean, bere semeak ogia eskatzen ba'dautso, arri bate mongo dautson aitarik?; edo-ta, arrain bat eskatzen ba'dautso, arraiñaren orde zuge bate mongo dautsanik?* (Lukas [1976] 1993, 1555)

Akademian Arteaz egiten da berba. Akademian, Arteaz eztabaidatzen da. Akademian Artea zer datekeen seinalatzen da. Arteaz idazten da Akademian.

Transmisioa: Artea, *ars*, τέχνη. Nolabaiteko ezagutza, nolabaiteko teknika, gaur egun Artearen diskurtsoak aintzat hartzen ez duen alderdia da.

Lanbabesa desagertuz geroztik, lantegian suertatzen zen lanean ematen zen transmitsioa eta mimesia ere, diodan bezala, desagertuta. Transmisioaren zeregin horretan maisu/maistraren irakaskizunean, irudia eta gehien bat berbaren bitartez.

Berba eragile.

Artearen diskurtsoan nagusi: **KONTZEPTUA**

Eta zer da kontzeptua Artean pentsamendura, berbetara laburbildutako eta lekualdatutako ezaugarri ala asmoa baizik.

Arte Ederren fakultateetan zer da berba? Zeharkako gaitasuna, ikasleen esku, garatu beharreko gaitasuna; ahoz eta idatziz.

Nork bere lanean prozesuak, ekintzak, asmoak, desioak, kontzeptuak...

Beraz beharrezkoa denean, berba.

Horregatik, berriro idatziko dut: berba egokia, berba objektiboa, metafora, antitesia, nahi duzn erretorika figura erabilia, baina sintaxia, gramatika eta berbaren eta hizkuntza den hitun guztion etxe barruan, idiolektora iritsita nahi badugu ere. Bestela honen muga: Babel, kakofonia: **A N A B A S A**

Hainbatek dio zentzugabekeria dela Arteaz idaztea. Artea izatez, Artea delako: Presentzia absolutua eta exegesian presentzia esplika ezina. Baina presentzia den heinean, berarekin estropezu egin dezakegu, eta berau ingura dezakegu, ezta? Eta bere inguru-minguru horretan zerbait esan, idatz dezakegu, ezta? Ala ez?

Baina Egitatea da. Egitatea izanik, deskriba daiteke, ala ez?
Eta idatzitakoak norbaitentzat balio izan dezake.

Kontuan izateko: Izenburua, artelanaren hatz eta hatsa, beraz izenburua artelanarentzat hatz erakuslea baita kiratsa ere
Artearen esperientzia suspertzeko ere: berba.
Eta ezin ukatu.

Berba.

Arteaz ere idazten da.
Arteaz ere idatzi behar da.
Esan.
Aditzera eman.

Berba berari esker, diskurtsoan: ezagutza, datua, erlazioa, analisia edukia (hemen Artean dirauen zama eta hatz metafisikoa dago oraindik). Gero guztion aurrean begibistan zein kale gorrian uzteko.

Jakin beharrekoak:

Artea noiz egiten dugu?
Zer egin daiteke Artearekin?
Arteaz non eta noiz berba egiten dugu?
Zer esan dezaket Arteaz?
Zer idatz dezaket Arteaz?
Arteaz, non idazten ohi dugu?
Eta zertarako? Zertarako idazten dugu? Zertarako idatzi nahi dugu?

Bigarren oharra:

Bi leku: Artea eta berba.

Gertaera bat: berba Artea denean/Artea berba denean.

Idaztea Artea da.

Literatura.

Literatura, lettera = berba.

Berba gehienetan literatura denean: ipuin, narrazio, poema, egunerokoa, izenburuak dira... Zilegiak baina literatura.

Literaturan mundua.

Munduan ama dago baita aita ere.

Munduan laguna dago, baita arerioa ere.

Munduan herioa dago, baita poza ere.

Munduan koloreak daudela uste dugu, baina atributuak dira.

Kolorea (edozein) mundu bihurtzea ergelkeria da.

Munduan Artea dago.

Artea literaturan: ipuinean, narrazioan, poeman, Artea predikatua baino bil-bearen pertsonaia.

Horrez gain, Artetik idaztea beste gauza bat ere dateke.

Artetik idaztea esateak kokagune batetik idaztea baino ez du adierazten.

Predikatua, ordea, ez da hain argi geratzen.

Artetik idazteak ez du predikaturik ziurtatzen. Beharbada, behar ere ez da behar.

Testua iragangaitza izan daiteke, objektua, berba konstelazioa, zeinua. Baina horiek guztiek ez dute trantsitibitatearik. Artea bertan dago. Artea bera da.

Funtzio poetikoa (Chesterton 2014, 208).

„Why do people who are not poets try to write poetry?“

Funtzio poetikoaren mutur-muturrekoan:

b e r b a.
B E R B A.

Horregatik berba ala berbak: adierazlea, adierazirik ote? Batek daki, funtzio erreferentziala eta baita poetikoa ere, beharbada,berbatik kanpo:

Zeinua;
Grafia;
Kaligrafia;
Picassok erakutsitako berben bilbea;
Puska
eta dena delakoaren presentzia hutsa, ez inoren
ezta inorentzako mezurik.

Artea idazten dugu **A R T E A.**

Berba Artea egin. Subjektuak idatzi, ebaki (Apollinaire berriro), zizelkatu, tolestu, soldatu, ezabatu, marratu, txikitu, murtzikatu (Burden), gain marraztu eta erre ere.

Artetik idazkeran, idatzitakoari, agian forma bat uste zaio, forma baten irudipen lausotua beharbada.

Berba sortzen dut: Prisma trinkoa zeharkaezina.

Prisma, prisma da. Prismak ez dio.

Rose is a rose is a rose

Paperean berba idazten dut; termitek, lepismek jan (Barcelórena Malin; Pino-ren desagertutako berben poemak)

Hemen,ez da horrenbeste komunikazioa eta ekintza da ageriago.

ARTEA idaztea:
gauza
prisma
kuboa
enkofratutakoaren barruan porlanezkoa
(Michelangeloren esklaboa)

Gauza ispiluan ipinita: **ARTEA || AETRA**
AETRA, inbertsioa, atzetik aurrerantz.

Hankaz gora, buruz behera

ARTEA Formari dagokion eragiketetan, ezagutza desagertzen al da?
Zentzua inon ere ez? Baina zentzua

Baina aribidean, formalizazio prozesuan ikusten dugu:

Artea hedatu: proselitismoa, berbaren garrantzia ezin saihestu.

Artea hedatu.

A R T E A
A R T E A

Berba bera:

A R T E A
A R T E A

Ad absurdum.

Berba: berba adierazle legez, adierazirik gabeko zeinua.
Azken muturrean edukirik gabeko ikus zeinua.

Arabesko antzekoa.

Berbak ez du ezer garraiatzen.

Berba da berba.

Berba Artea da.

Berba ,arroztuta irakurtzean, zarata.

Artea aditz iragangaitzaren subjektua.

Predikaturik ez.

Baieztapena.

Presentzia.

Egitatea.

Artea idatziz? = Artea

Artea egin? ➡ Artea izan?

Amaiera:

Hasierara itzul gintezke eta aditzen inguruan itsatsitakoa irakurri.

Arteaz idaztea: diskurtsiboa. Dio(t)/dio(k/n)/dio-dio(gu)/dio(zu)/dioz(zue)/dio(-te). Norbaitek Arteaz zerbait dio.
Arteaz idaztea: tautologia. Da-dago.

Horren arabera, kasuz-kasuz zu zeu.
Zer egin?

Logikoa, diskurtsiboa:
Dio(t)/dio(k/n)/dio/dio(gu)-dio(zu)/dioz(zue)/dio(te).

Autonomoa, buruoneslea, autonomoa:
Da-dago.

Erreferentzia bibliografikoak

Chesterton, Gilbert Keith. 2014. *El gran mínimo (Antología poética)*. Selección, traducción y prólogo de Miguel Salas Díaz. Madrid: Salto de Página

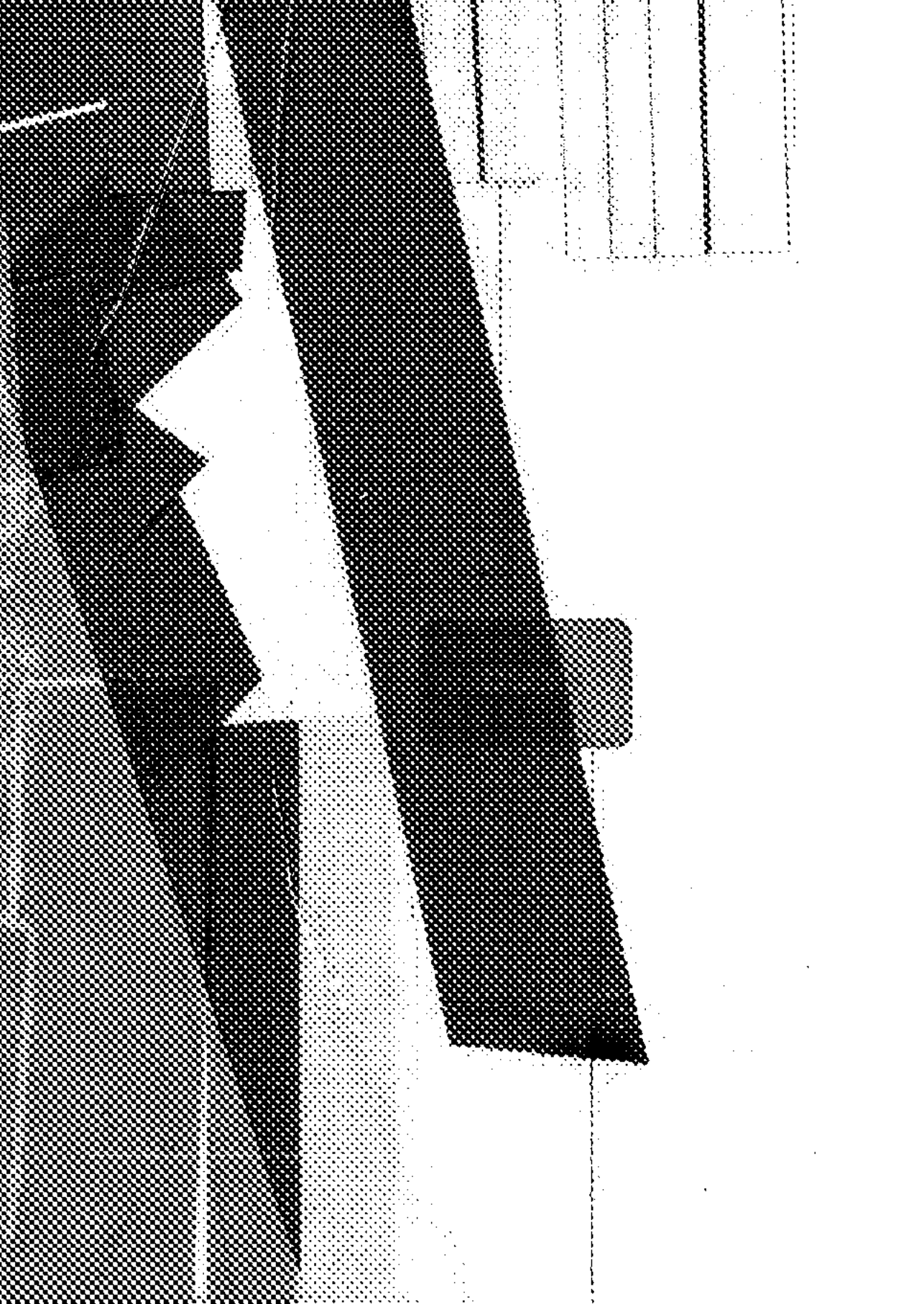
Fernández Fernández, Beatriz. 2011. "Aditz predikatiboak: Aditz iragangaitzak eta iragankorrak". *Sareko Euskal Gramatika* [blog]. [https://www.ehu.eus/seg/morf/5/12/2/1?s\[\]=predikatibo&s\[\]=predikatiboa&s\[\]=predikatiboak](https://www.ehu.eus/seg/morf/5/12/2/1?s[]=predikatibo&s[]=predikatiboa&s[]=predikatiboak)

Oharrak

*Ibai Atutxari esker onez

Euskal Biblia. Jaime Kerexetaren itzulpena (1976). Bilbo: Bilboko Eleizbarrutiko Gotzaintza, 1993

(Jasota: 22-03-29; onartua: 22-05-12)



CORRESPONDENCIAS INTERDISCIPLINARES, UNA ESCRITURA LIBRE: CARTAS, E-MAILS Y VIDEOCARTAS EN LA ERA DIGITAL

Joan Gómez Alemany

Investigador independiente

Resumen

Se analiza la situación presente y el legado artístico de la vanguardia, para comprender en qué dirección se puede realizar una escritura y arte libre ejemplificado en el género de la carta o epístola, el e-mail y la videocarta. Se muestran diversos casos y sus antecedentes, analizando sus características más relevantes y la época que se desarrollan. En el caso de las cartas y los e-mails, queda ejemplificado en una novela que rompe todas las estructuras establecidas por este género a lo largo del siglo XIX y XX. En el caso de la videocartas, los ejemplos corresponden a periodos históricos como el del cine clásico, de la modernidad y el cine contemporáneo. Analizando además la ruptura del sistema disciplinar de las artes por un nuevo interdisciplinar, favorecido por la tecnología digital, la era de internet y el conocimiento libre.

Palabras clave: ESCRITURA; ARTE; INTERDISCIPLINAR; CARTA; VIDEOCARTA

INTERDISCIPLINARY CORRESPONDENCES, A FREE WRITING: LETTERS, E-MAILS AND VIDEO LETTERS IN THE DIGITAL AGE

Abstract

The present situation and the artistic legacy of the avant-garde are analyzed in order to understand in what direction free writing and art can be carried out, exemplified in the genre of the letter or epistle, the e-mail and the video letter. Various cases and their antecedents are shown, analyzing their most relevant characteristics and the period in which they take place. In the case of letters and e-mails, it is exemplified in a novel that breaks all the structures established by this genre throughout the 19th and 20th centuries. In the case of video letters, the examples correspond to historical periods such as classic cinema, modernity and contemporary cinema. Also analyzing the rupture of the disciplinary system of the arts by a new interdisciplinary one, favored by digital technology, the internet age and free knowledge.

Keywords: WRITING; ART; INTERDISCIPLINARY; LETTER; VIDEO LETTER

Gómez Alemany, Joan. 2022. "Correspondencias interdisciplinarias, una escritura libre: Cartas, e-mails y videocartas en la era digital". *AusArt* 10 (1): pp 27-41. DOI: 10.1387/AusArt.23542

1. ¿Qué podemos entender por escritura libre y por arte libre?

Si la escritura ha de analizarse a sí misma desde la escritura libre, corre el riesgo por un lado de caer en la tautología, y por otro, de caer en la aporía al tratar de definirse (si entendemos la definición como forma de limitación y negación, en este caso, de la libertad). ¿Podemos abrir el concepto de escritura hasta lo ilimitable? Parece utópico y que fácilmente se pierda en una abstracción neutral. ¿Más interesante sería tensar la escritura entre sus ambiguos límites para explorar su libertad? Así se consigue no caer en el dogmatismo que la definición esencial induce a construir. En ese sentido utilizaremos una escritura que, como la investigación artística desde el arte y para el arte, es objeto y sujeto a su vez. Siempre desde una posibilidad abierta se puede definir el concepto de escritura y arte, nunca se puede tomar en un contexto que lo clausure. Si nos referimos al paradigma general del *copyright*, este nos revela que mediante la creación de fronteras (hablando metafóricamente) se puede territorializar una propiedad exclusiva y que fundamente un campo de acción restringido. Por contra, dentro de una paradigma general del arte libre (siguiendo el ejemplo anterior, se podría referir al *copyleft*), el arte ya no es exclusividad de un particular concreto poseedor de características específicas, más bien, se mueve en campos abiertos y sin fronteras. Desde el arte libre cualquiera tiene derecho a producirlo o reproducirlo, sin límite de propiedad, salvo el límite de su uso para fines que promueven desde el respeto esa misma libertad y no exclusividad. En realidad, la asunción y aceptación del arte y la escritura como un hecho libre, es asumir su misma veracidad en el desarrollo de su historia. Resulta idealista querer comprometer de manera absoluta (y totalitaria) un derecho exclusivo a cualquier elemento. Si para la escritura necesitamos del lenguaje que es un bien común desarrollado a lo largo de siglos por innumerables personas, no menos cierto es que cualquier hecho artístico (por ejemplo una imagen visual o sonora) es la conjunción de innumerables factores conjuntos creados por una multitud de actores muchas veces invisibles. Es por ello que antes de ser una opción ideológica, parece más bien una evidencia histórica, el querer aceptar el uso común de toda propiedad. Como dice Piotr Kropotkin (2005, 26):

cada descubrimiento, cada progreso, cada aumento de la riqueza de la humanidad, tiene su origen en la conjunción del trabajo manual e intelectual del pasado y del presente. Entonces, ¿con qué derecho alguien se apropia de la menor parcela de ese inmenso todo y dice: Esto es sólo mío y no de todos?

La dialéctica nunca fija posibilita la movilidad de los conceptos y su definición, permeándolos con la realidad sin que ello implique su alienación, dado que la media críticamente. La definición puede obtenerse de esta forma tanto por negación, adición o diferenciación. Ya no hay constricción

eliminadora y controladora, sino expansión enriquecedora, sin límites a una disciplina, en su sentido artístico, militar, educativo, corporal, etc.

las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que realizaron han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de la conducta (Foucault [1975] 2012, 203).

Y añadamos que para la ruptura del sistema disciplinar, una interesante opción puede ser su apertura al campo interdisciplinar o indisciplinar:

tres ángulos posibles para acercarnos al mismo fenómeno indisciplinario. Uno es la problemática de la territorialidad, es decir, qué delimita la idea de disciplina y quién establece esos límites. Otro es cómo la rebeldía implícita en el concepto de indisciplina contiene una crítica hacia el statu quo y articula un contenido político. Una tercera posibilidad angular es la discusión concerniente a la división de las artes en temporales y en espaciales y cómo esto contribuye a la definición del arte indisciplinario (Duarte Loza 2015, 26).

La sujeción del arte (y su escritura) hacia una disciplina provocaba su ordenación dentro de una jerarquía estable que se construía, reforzaba y reproducía, por su misma constitución. Cuando las estructuras dejan de funcionar porque se tornan demasiado complejas, ya no son identificadas por sus usuarios, o el cambio histórico las torna obsoletas, aquello que parecía funcionar por sí mismo y de manera natural, se descompone. Ello implica que este canon, disciplina o totalidad significativa y cerrada, se fragmente revelando la ruptura del sentido o su amplificación y ambigüedad; pudiendo pasar de una estructura vertical y jerárquica, a otra horizontal e igualitaria. El arte más interesante a lo largo de la historia ha ejemplificado esta transformación que potencia entre sus ejecutores o receptores, una conciencia crítica que es, a su vez, herramienta ideal para el pensamiento y el acto de conocer. André Bretón, el gran escritor del surrealismo, enseña en una conferencia cómo podemos entender un arte realmente libre:

Si hubo una causa a la cual me apliqué constantemente sin que me importase lo que pudiese suceder, fue a preservar la integridad de la experimentación artística, a hacer que el arte siguiese siendo un fin, que bajo ningún pretexto se volviese un medio (Breton, Trotski y Rivera 2019, 61-62).

Y junto a él, firmando el famoso manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, León Trotski y Diego de Rivera escriben ([1938] 2019, 75):

En materia de creación artística, lo importante es, en esencia, que la imaginación esté liberada de todas las coacciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer ataduras. A aquellos que nos conminaran a que hoy mismo o bien mañana consistamos en que el arte sea sometido a un disciplinamiento que nos resulta radicalmente incompatible con sus medios, les oponemos una negativa inapelable y nuestra deliberada voluntad de atenernos a la fórmula: en arte, todo está permitido. [...] De lo que acaba de decirse, claramente se deriva que, al defender la libertad de creación, de ningún modo pretendemos justificar el indiferentismo político y que lejos está de nuestro pensamiento la voluntad de resucitar un autoproclamado arte 'puro' que usualmente está al servicio de los fines más que impuros de la reacción.

2. La escritura desde y para la investigación artística. Herramientas, críticas y contextos

La escritura y el arte de las auténticas vanguardias, las que proclamaban su radicalidad y autonomía en todos los niveles, realizando una crítica total de la sociedad, nos sigue inspirando en el ejercicio de la creación más libre. Si nos fijamos en una escritura que sea a su vez práctica y teoría sin distinción, no podemos más que señalar los diversos manifiestos, como el citado, pero también los futuristas, dadaístas, surrealistas, etc. Estos, siendo a su vez sujetos y objetos de su creación, potencian y abren muchas de las posibilidades que hoy son reales, en un mundo digitalizado y en construcción de un espacio del conocimiento libre y gratuito. En tiempos de las vanguardias las condiciones actuales de producción, distribución y recepción que generan la red, eran una ficción soñadora y utópica. Hoy, es posible realizar un arte que sea a su vez proceso de investigación, generando una realidad mucho más creativa y transformadora que la simple supeditación y recopilación de los hechos:

Un proyecto a/r/tográfico usa metáforas y metonimias en lugar de hacer traducciones simples de los fenómenos que se investigan o de ceñirse a la mera literalidad de los datos empíricos. Prefiere la exégesis (interpretación) a la tesis (proposición o afirmación que se intenta demostrar con argumentación) y da prioridad a la diégesis (desarrollo narrativo) frente a la mímesis (copia o imitación) (Marín-Viadel & Roldán 2019, 888).

La indistinción o hibridación entre teoría y práctica es una herramienta que a su vez se complementa y emparenta con la unión entre investigación y creación. El escritor o el artista actual, usuario y mediado por las tecnologías informáticas, necesita tanto de la gestión, como de la producción de información para su propio trabajo. Contrariamente, una división

del trabajo muy especializada y compartimentada, no permite tener una visión holística y contextual de los hechos. La división del trabajo artístico que se debe entre otras cosas al académico sistema disciplinar de la modernidad, que producía una clara diferencia y jerarquía entre las diversas facetas y métodos del hacer artístico, fue acertadamente criticado por las vanguardias. El arte vanguardista nació y prosperó contra un contexto institucional y académico establecido desde los cánones fijos de la mentalidad decimonónica burguesa, apegada al convencionalismo de la verosimilitud, la *realpolitik* y un capitalismo autoritario respaldado en los valores sacros y tradicionales. Esta ideología que aún es sustentada por las élites más conservadoras, sin duda, ya no es la dominante en nuestro tiempo. No obstante, a la descomposición de este orden parece seguirle la reformulación de otro, que cambiando la superficie del anterior, no hace sino que reforzarlo en su cambio camaleónico; mediante el mantenimiento de la estructura jerárquica y privilegiada de una minoría sobre una mayoría, pero integrando esta mayoría por medio de la administración y el control de su comportamiento, no segregándola, rechazándolo o despreciándola, como anteriormente ocurría. El arte más comprometido no puede prescindir de reflexionar sobre esto porque *“el objetivo no es la certeza, sino la ampliación de la propia comprensión. En estrecha relación con la investigación educativa basada en las artes se encuentra la investigación basada en la práctica”* (Irwin & García 2017, 107). Por ello, en vez de separar las diversas instancias sociales y del conocimiento en compartimentos aislados y controlados, la ruptura de estos y la mezcla posibilita una creación más libre e igualitaria.

Las vanguardias históricas de manera general fracasaron en su mensaje redentor de poner el arte al servicio del cambio social, ya que pretendían, que el arte por él mismo produciría este cambio y no con la cooperación de todas las esferas sociales:

las posiciones de vanguardia fueron perdiendo gradualmente su fuerza de ruptura y derivando en algunos casos hacia posiciones autoconsolatorias, de integración cultural, o tendiendo en otros a su reconversión en nuevas formas de academicismo. Es lo que se conoce como ‘descrédito’, final, o muerte, de las vanguardias. Algo que se va produciendo tras el término de la Segunda Guerra Mundial, dando paso a lo que se llamó en algunos casos ‘neovanguardia’ (Jiménez 2006, 167).

Posteriormente a la neovanguardia, que aún mantenía ciertos elementos de la vanguardia, básicamente formales y experimentales, hacia los años setenta y ochenta en el llamado posmodernismo artístico (por ejemplo en la transvanguardia), definitivamente se volvió a un lenguaje tradicional y conservador, para aceptar plenamente la nueva realidad socioeconómica que el neoliberalismo inauguraba. Pasadas ya unas décadas y constatando la inviabilidad y fracaso de este sistema, con sus fuertes y continuas crisis económicas, la banalización y homogeneización cultural reproducida por el

mercado global del *mainstream*, etc., están surgiendo nuevas propuestas artísticas contestatarias y renovadoras. Algunas de ellas fusionando a su vez el arte y la política, han creado el término 'artivismo', unión de activismo y arte. Incidiendo también en lo ya comentado entre la unión de lo práctico y lo teórico, porque sin una educación y formación política, es imposible concebir un arte comprometido con lo social, que despierte consciencias y las transforme. Si el arte pretende ser libre, no puede separar sus diferentes realidades y ha de conocerlas todas, para posicionarse desde un planteamiento autónomo, no heterónimo (es decir, dependiente de otras instancias que no le permitan su autogestión y autoproducción). Sin caer en el fetichismo tecnológico, la nueva realidad digital y de internet, posibilita un campo muy abierto, de gran sinergia de conocimientos y bienes comunes, que puede crear y está creando las herramientas y contextos para la construcción de mundos diferentes al dominante.

Vincular la comunicación bioinformacional con temas tales como la producción del dinero del común capaz de socializar la riqueza, contra la tendencia actual hacia la privatización, la acumulación y la concentración, y afirmar que las redes sociales y las competencias comunicacionales difusas pueden también funcionar como medios para organizar la cooperación y producir nuevos conocimientos y valores, significa buscar una nueva síntesis política que nos aparte del paradigma neoliberal de deuda, austeridad y acumulación. Esto no es una utopía, sino un programa de invención de algoritmos sociales constituyentes del común (Terranova 2018).

Podemos entender la escritura en un sentido amplio del término, no como la reglada fijación y control de un tipo de lenguaje, sino como ocurre hoy en nuestra realidad digital, la escritura como materialización y unión libre de todo tipo de materiales. De esta manera se generan mundos en donde lo virtual se puede concretizar en lo actual desde múltiples puntos de vista que permite el pluricentrismo de la red. Pero si el arte libre hoy parece ser una realidad mucho más factible que durante los primeros experimentos vanguardistas, un 'nuevo academicismo' del *establishment* parece querer destruir constantemente y de manera más sutil que antes, esta nueva realidad libertaria. Las vanguardias históricas se levantaron contra la academia de espíritu decimonónico, mientras que las nuevas propuestas herederas de ellas, combaten y riñen contra un 'neo-academicismo' que ya no se sustenta desde un canon jerárquico, exclusivista y dominador, sino es una forma de integración supuestamente más igualitaria que permea casi todas las formas de arte, pero renovadas a la manera del arte pop y la cultura de masas. Aunque este "neo-academicismo" pueda aceptar formalmente a la vanguardia, su única manera de poder gestionarla es a partir de su conversión en dinero, fetiche de culto y objeto hedonista de consumo. Así se neutraliza, despolitiza y elimina todo su carácter crítico y transformador,

utilizando al arte como cualquier otra mercancía, adaptándose a los estrategias y gustos del mercado, que potencian la comunicabilidad, superficialidad, anti-reflexividad, placer inmediato (no-mediado críticamente), etc. Esta integración consigue destruir toda forma de producción que busca alternativas al orden que se le impone, consiguiendo su corrupción:

Y ciertamente es un insulto: la corrupción es, de hecho, el signo de la imposibilidad de unir el poder con el valor, y por ello su denuncia es una intuición directa de la falta de ser. La corrupción es lo que separa a un cuerpo y una mente de lo que pueden hacer. Como el conocimiento y la existencia en el mundo biopolítico consisten siempre en una producción de valor, esta falta de ser aparece como una herida, un anhelo letal del socio, un despojarse el ser del mundo. [...] Si el capitalismo es, por definición, un sistema de corrupción, mantenido, como en la fábula de Mandeville, por su agudeza cooperativa y redimido según todas sus ideologías del derecho, y continuado por sus funciones progresivas, entonces, cuando la medida se disuelve y el telos progresivo se quiebra, nada esencial queda del capitalismo, salvo corrupción (Hardt & Negri 2000, 339-40).

3. La carta y su evolución al e-mail: La apertura a un mundo del hipervínculo en la red

Luego de analizar muy brevemente y de manera rápida el contexto en que se desarrollan las propuestas artísticas actuales y sus antecedentes, se analizará una manera de escritura, la carta, que tiene una larga historia y se ha adaptado y transformado desde múltiples perspectivas:

ubicada entre los diferentes géneros menores, constituidos por el testimonio, la memoria, la crónica, el diario de viaje e íntimo, entre otros, sigue siendo uno de los menos estudiados, aun cuando posee una larga tradición que en Occidente se remonta hasta la Grecia Clásica, por lo menos, sin perder su vigencia. La propia complejidad de esta forma, aún si la consideramos entre la especial ambigüedad de estos tipos de géneros, posiblemente haya favorecido la situación actual (Doll Castillo 2002).

La epístola es una forma más bien de discurso comunicativo, pero también literario-artístico. Justamente esta doble posición y difícil clasificación, provoca su escritura rica y permeable, y por ello su permanente evolución y adaptación histórica a las realidades contextuales más cambiantes. En la era digital y de las nuevas tecnologías este medio ha sido revolucionado por un lado, mediante su digitalización en e-mail, y por otro lado, en su nueva posibilidad como videocarta. Frente a una visión conservadora y nostálgica

que hace de nuestra época, la defunción de la carta, nosotros proponemos un nuevo y renovador uso, gracias a su apertura interdisciplinar. No creemos que su defunción sea definitiva y obligue a tratarla desde el pasado como si fuese hoy una reliquia. Así apunta el libro de Valentí Puig, expresamente titulado *A la carta, cuando la correspondencia era un arte*:

Se trata de que el género epistolar era una forma de civilización, hasta el punto de que incluso fue un molde recurrente para contar -en cartas concebidas ya de inicio como libro- grandes viajes, dar popularidad a un manual de educación o a una tesis filosófica (Puig 2014, 14).

No se puede negar tampoco en un optimismo apologético de la tecnología, que esta no ha resultado dañina para el 'arte epistolar'. Nuestro tiempo es paradójico, cuando más libertad y posibilidades tenemos, parecen estar todas bajo control y ser eficientemente administradas para negar esta libertad; reduciendo nuestra creación a las posibilidades dadas por el mercado, sin poder subvertirlo o crear alternativas reales. De ahí derivaría la fuerza del eslogan totalitario *There is no alternative* ('no hay alternativa'), corrientemente atribuido a Margaret Thatcher y ejemplificador de las políticas neoliberales. La comunicación básicamente por su reducción a los espacios ya dados e impuestos por la actual tecnología móvil y el Whatsapp, pretende eliminar todo desarrollo epistolar para despojarlo a su única funcionalidad, la de comunicar órdenes reducibles a códigos mercantilizables. A su vez estos, pueden ser mediante las actuales máquinas inteligentes y sus algoritmos, fuentes y patrones de comportamientos sociales y culturales que retroalimentan la no alternativa, por muy ancha que pretenda ser al integrarse dentro de un mercado poliédrico y voraz. Pero en sus coordenadas básicas y esenciales no admiten la ruptura de los valores y estrategias que ellos mismos imponen y fomentan. Por ejemplo, no se puede concebir la comunicación epistolar para la expresión creativa en su ambigüedad y complejidad que no se deja clasificar y encorsetar por la computación numérica de las cifras. Estas promueven las abstractas estadísticas de mercado y su tiranía de la mayoría, para aplastar cualquier forma de resistencia minoritaria al encerrarla y marginarla. La aceleración y proliferación de todo elemento que respalda y fagocita el mercado, no hace más que imponer la destrucción de la calidad por la cantidad. La necesaria lentitud y espacialidad que toda epístola reflexiva y de calidad necesita, es negada por la rapidez y la ideología del consumo que concibe todo como un producto de obsolescencia programada o de usar y tirar. Por ello, el crecimiento ilimitado que se fomenta desde todos los parámetros, tanto sea económicos, como de oferta cultural, nuevas formas de identidad y relación social, etc., si no es concebido desde su profundidad y calidad, sino sólo como una opción más a elegir en el creciente escaparate que fomenta el libre intercambio, no puede tener ningún resultado auténtico de alternativa real. Únicamente

promueve la especialización y proliferación de los mercados en su afán integrador y de conquista de nuevas riquezas y clientes.

La carta, por su implicación personal de interacción entre emisor-receptor, objetivadora y autorreferencial, al introducir en el discurso sus propias herramientas y estructuras, es capaz de generar efectos de realidad, con un lenguaje vital y espontáneo, en contra del lenguaje frío, cientificista y académico; posibilitando además, el análisis circunstancial y autobiográfico que su fragmentación, autosuficiencia, autoconsciencia y originalidad, hacen generar en un espacio de libertad capaz de significarse a sí misma. La frontera indistinguible que la carta produce entre lo privado y lo público, muestran las complejas relaciones y políticas en referencia a la producción de subjetividad y espacios íntimos o de comunicabilidad, muy relacionado actualmente con la era de las redes sociales y la transparencia. Las características anteriormente nombradas se trasladan también a la sucesora de la carta, el e-mail, pero obviamente algunos rasgos quedan alterados. Lo que se pierde en materialidad física y distancia, se gana en la inmaterialidad de la red y su inmediatez (por su viaje a la velocidad de la luz). Pero sobre todo, su característica más relevante es su apertura interdisciplinar por la creación de una correspondencia que dialoga con todos los materiales que nos puede aportar internet (imágenes, vídeos, música, etc.). Ello abre la carta a posibilidades infinitas y no supeditadas a modelos estereotipados gracias al hipervínculo. Además, una vasta red descentralizada e inmanente permite a la población que ella misma se autogestione y autoproduzca, sin la necesidad de un orden trascendental y establecido desde arriba. En su totalidad y complejidad, la red es imposible de jerarquizar y controlar. La creación de hipervínculos, da a su creador una metáfora de cómo poner en relación materiales de los más dispares en todos los sentidos. La actual construcción de un gran archivo que es internet, con recursos de todos los tiempos y culturas, al mismo nivel y de manera gratuita (más allá de los posibles riesgos que puede ocasionar en referencia a la homogeneización y sustitución de la realidad actual por una neutralizadora imaginación virtual), nos abre el camino a una libertad sin precedentes para el desarrollo y la autoemancipación.

En referencia a la epístola contemporánea dentro del lenguaje artístico, por poner un interesante ejemplo, la novela *contra(de)cadencia* del escritor Paco Yáñez, concibe la correspondencia por e-mail como una manera de integrar la reflexión, el ensayo y múltiples maneras de escritura dentro de su libro. Los abundantes y extensos e-mails que aparecen en la novela, le abren la posibilidad entre otras, de que esta ya no se cierre a un único género de escritura, sino que se desarrolle en plena libertad y expansión, porque:

esta “novela” es irreconocible desde los cánones que consolidaron el género en el siglo XIX (con Flaubert a la cabeza). Pero tampoco podemos circunscribir su obra a una novela que toma la estructura

desarrollada por múltiples autores en el XX (los Kafka, Joyce, Musil, Beckett, etc., que Yáñez tan bien conoce), sino que podemos constatar que nos encontramos ante una novela plenamente del siglo XXI. Apuntamos esta idea, porque la novela tiene tal alto grado de hibridación con otros géneros como el ensayo, la crítica literaria y cultural, la reseña musical, el manifiesto político, el monólogo filosófico, la reflexión lingüística y semiótica, la poesía en prosa y la prosa poética, la conversión del lenguaje en materia visual, la experimentación tipográfica y un largo, largo, etcétera, ya que, como podemos observar rápidamente, el género de la novela se expande al estilo de nuestra red informática que teje múltiples áreas de conocimiento, conectando a personas de las más lejanas culturas y espacios (Gómez Alemany 2022).

4. La carta y su evolución a la videocarta: Posibilidades de una escritura polifacética e híbrida

Con la economización de los equipos de grabación y edición en la cultura digital, se ha abierto la posibilidad de crear cartas con una escritura audiovisual e interdisciplinar: “*Como el tapiz de Penélope, las cartas no cesan de deshilar lo que han tejido*” (Moterrubio 2018, 28). Las relaciones entre la carta y lo audiovisual en el cine son antiguas, contando con notables ejemplos en el lenguaje denominado clásico o el Modo de Representación Institucional (Noël Burch), potenciando el carácter descriptivo y narrativo de la carta convencional. Por ello se asocian y destacan las películas de gran presupuesto y generalmente inscritas en la industria hollywoodiense, como: *Carta de una desconocida* (Max Ophüls, 1948), *Cartas de amor* (William Dieterle, 1945), *La carta* (William Wyler, 1940), *Carta a tres esposas* (Joseph L. Mankiewicz, 1949), etc. En el cine de la modernidad, producido generalmente en Europa, pero también el cine independiente y experimental norteamericano, los nuevos cines latinoamericanos (por ejemplo el *Cinema novo* brasileño) o de manera general el llamado *Tercer cine* (el cine tercermundista) creado contra el modelo imperial de Hollywood, rompe y se diferencia claramente del cine clásico o del MRI. Ya que tiene una temática mucho más reflexiva, analítica y deconstructiva, que toma las preocupaciones estéticas y políticas que inaugura el cine neorrealista italiano de posguerra junto al cine de la vanguardia de inicios del siglo XX, para enlazarlo entre otros con los movimientos antisistema de los años sesenta y setenta. Este cine, entre otras cosas, utiliza la carta como medio que incita a la dialéctica, potenciando una creación de bajo presupuesto que circula por circuitos independientes a las salas y espacios convencionales, destacando los ejemplos: *Letter to Jane* (Jean-Pierre Gorin y Jean-Luc Godard, 1972), *Lettre à Freddy Buache* (Jean-Luc Godard, 1972), *Cartas desde Siberia* y *Sans soleil* (Chris Marker, 1957 y 1963), *News from home* (Chantal Akerman, 1977), *Aurélia Steiner Vancouver* (Marguerite Duras 1979), *Walden: Diaries, notes and sketches* (Jonas Mekas,

1969), etc. Pero es con el cine contemporáneo y globalizado, vigente en la actualidad y heredero del anterior (aunque utilizando las herramientas que la tecnología digital posibilita), el que ha inaugurado un nuevo estilo para las cartas, la videocarta. Ello se debe a numerosos factores, por un lado, como antecedente el uso del vídeo y la videocámara casera, pero temporalmente ya más cerca a nosotros la definitiva sustitución del cine analógico por uno digital, el desarrollo de equipos informáticos domésticos, cámaras ligeras y económicas, como también la proliferación de una iconosfera social no vista hasta el momento.

La situación actual con el derrumbamiento del sistema disciplinar de las artes, las nuevas formas de interacción entre medios gracias al digital y las enormes posibilidades de tener un libre acceso a los materiales que nos ofrece internet, generan un panorama totalmente inédito en la historia; donde las fronteras y propiedades exclusivistas son rotas, para generar nuestras propias construcciones de una realidad igualitaria. *"Cuando existen formas de circulación de imágenes de todo tipo, la hibridación del medio se ha convertido en el punto de partida de una posible hibridación de las imágenes de lo real"* (Quintana 2011, 82). Como el cine contemporáneo se crea ahora mismo y está en proceso, los ejemplos que conocemos son pocos, ya que su difusión generalmente es escasa, dado que los medios de comunicación imperantes marginan estas propuestas porque no se adaptan a sus políticas culturales. Podemos destacar proyectos que circulan desde diferentes espacios y medios, para potenciar esa característica propia de nuestro tiempo, que es la hibridación y la libertad de los lenguajes. Un proyecto entre videocartas y exposición museística (no es casual esta característica 'intergenérica') es el que se titula *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* con cineastas como Abbas Kiarostami, Víctor Erice, Albert Serra, Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta, Jonas Mekas, So Yong Kim, Naomi Kawase, Jaime Rosales, Fernando Eimbcke, Wang Bing y Jose Luís Guerín. Por otro lado, recopilando en formato libro cartas de cineastas de toda la historia y haciéndolas dialogar con imágenes (otra vez resaltamos el aspecto interdisciplinar de la creación contemporánea), el Festival Punto de Vista ha realizado varias publicaciones tituladas *Correspondencias* y *Cartas como películas*. Estas, transmiten al lector o podemos decir también espectador (en este caso las funciones y papeles se confunden), una interesante manera de replantear los códigos de la epístola, ahora ya siempre abiertos; analizando nuestro presente para generar nuevas formas de ver y escuchar alternativas al orden dominante, para no dejarse llevar por los dictados de su industria cultural.

La videocarta como escritura actual de creación, inaugura un estadio nuevo dentro de la larga historia de la epístola, legando en nuestra contemporaneidad un coherente lenguaje que conjuga nuestra polifacética e híbrida realidad. La globalización, más allá de querer imponer el modelo occidental como pensamiento único en todo el planeta, por contra y como alternativa, también ha despertado la posibilidad de construir muchos

mundos posibles entre lo global y lo local (que forman lo 'glocal'). Como una videocarta, ni elige entre el género de la carta descriptiva, ni elige entre un video narrativo, sino cruza multitud de géneros para adaptarlos a nuestra realidad compleja y en continua transformación. La videocarta potencia el aspecto documental que la grabación digital revela de manera rápida, accesible y fácil. Ello se emparenta de forma estrecha con el carácter de documento que la carta siempre ha connotado (frente a la ficción de otro tipo de escrituras y géneros). Pero ello no debería recordar y repetir la antigua dicotomía opuesta y binaria entre documento (verdad) y ficción (no-verdad o falsedad). Si las disciplinas se han derrumbado y los géneros están en continua hibridación, sería contradictorio sostener aún este dualismo, ya que ahora la producción de verdad y realidad, es un hecho común y compartido por muchos, no por una élite dominadora, exclusivista y especializada. En tiempos de postverdad, la videocarta, fusionando las diversas disciplinas que puede contener en sí (vídeo, cine, fotografía, texto escrito, voz en off, etc.) es una expresión artística que podemos inscribir dentro de una escritura o arte libre.

En resumen y como conclusión, la correspondencia, en su sentido tanto epistolar como de poner en relación varios elementos entre sí, con la videocarta, tiene un ejemplo y modelo paradigmático en nuestra contemporaneidad. Las cartas tienen una larga historia que en nuestro presente parecen estar abriendo una nueva etapa. Lo digital, internet, el multiculturalismo, lo interdisciplinar, etc., han posibilitado nuevas maneras de comunicarse y de construir nuestra realidad. La escritura, en la antigüedad fue una preciosa y exclusiva herramienta al servicio del poder (por ejemplo, el escribano en el antiguo Egipto), enfrentada al analfabetismo y pobreza de la multitud común. Por contra, hoy, se presenta como una nueva herramienta que puede ser libre y de acceso abierto a todos aquellos que no se dejen dominar por la imposición y restricción de un modelo de realidad fomentado y propagado por el neoliberalismo. Este, en vez de enriquecer a la humanidad en continuo progreso, simplemente quiere limitarla y no permitirle su propia autoemancipación. De nosotros depende construir como medio y fin en sí mismos una escritura y un arte de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Breton, André, León Trotski & Diego Rivera. (1938) 2019. *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Traductor, Luciano Padilla López, Buenos Aires: Siglo XXI
- Burch, Noël. (1987) 1991. *El tragaluz infinito (Contribucion a la genealogia del lenguaje cinematografico)*. Traducido por Francisco Llinas. Madrid: Cátedra
- Doll Castillo, Darcie. 2002. "La carta privada como práctica discursiva: Algunos rasgos característicos". *Signos* 35(51-52): 33-57. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100003>
- Duarte Loza, Daniel Martín. 2015. "Arte indisciplinario". *Metal* 1: 25-31 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal/contenidos/num1/duarteloza.pdf>
- Foucault, Michel. (1975) 2012. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Biblioteca Nueva
- Gómez Alemany, Joan. 2022. "Contra(de)cadencia, de Paco Yáñez, una 'novela' única". Reseña, *Sulponticello.com*, 1 feb. <https://sulponticello.com/iii-epoca/contradecadencia-de-paco-yanez-una-novela-unica/>
- Hardt, Michael & Antonio Negri. (2000) 2002. *Imperio*. Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Paidós
- Irwin, Rita L. & Diego García Sierra. 2017. "La práctica de la a/r/tografía". *Educación y Pedagogía* 25(65-66): 106-113. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>
- Jiménez Jiménez, José. 2006. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos
- Kropotkin, Piotr. 2005. *La conquista del pan*. Trad. León Ignacio et al. Buenos Aires: Libros de Anarres
- Marín-Viadel, Ricardo & Joaquín Roldán. 2019. "A/r/tografía e investigación educativa basada en artes visuales en el panorama de las metodologías de investigación en educación artística". *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4): 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2018. *De un cine epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés y contemporáneo*. Santander: Shangrila
- Ortega Postigo, Garbiñe & Francisco Algarín Navarro, eds. 2018. *Correspondencias: Cartas como películas*. Pamplona: Gobierno de Navarra
- Ortega Postigo, Garbiñe, ed. 2021. *Cartas como películas*. Madrid: La Fábrica
- Puig Mas, Valentí, ed. 2014. *A la carta: Cuando la correspondencia era un arte*. Barcelona: Elba

Quintana Morraja, Àngel. 2011. *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado

Terranova, Tiziana. 2018. "Marx en tiempos de algoritmos". Traducción de Mauro Reis. *NUSO* 277. <https://nuso.org/articulo/marx-en-tiempos-de-algoritmos/>. Pub. orig. con el tít.: "Red stack: Algoritmos, capital y la automatización del común" en *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Armen Avanessian & Mauro Reis, comps., Buenos Aires: Caja Negra

Yáñez, Paco. (2014) 2021. *Contra(de)cadencia*. Valencia: EdictOràlia

(Artículo recibido: 23-03-22; aceptado: 12-05-22)

ORIGINAL

1
2
3
4
5
6
7
8
9
0

11

EL LUGAR IMPOSIBLE: LA ESCRITURA MODERNA DE JOSÉ LUIS CASTILLEJO

Diego Zorita Arroyo

Investigador independiente

Resumen

En la España tardofranquista, un conjunto heterogéneo de poetas lanzó un grito en favor de abandonar la escritura. Dos fueron las principales corrientes: una de raíz letrista, que hizo de la técnica de la apropiación su seña distintiva y del azar su espíritu y otra, de raíz concreta, que aspiró a instaurar procedimientos objetivos de creación poética y a hacer del poema un objeto-estructura. Tratando de eludir ambas corrientes, José Luis Castillejo –que perteneció durante su primera etapa al grupo ZAJ– concibió su escritura moderna, una trasposición de las ideas del modernismo pictórico greenbergiano al campo de la escritura. El presente artículo ofrece una crítica de la propuesta estética de Castillejo a partir del análisis de la primera de las obras de su etapa modernista: *The book of i's* y de su paradójica relación con la variante concreta de la poesía experimental española.

Palabras clave: POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA; CASTILLEJO, JOSÉ LUIS (1930-2014); ESCRITURA EXPERIMENTAL; GREENBERG, CLEMENT (1909-1994)

THE IMPOSSIBLE PLACE: JOSÉ LUIS CASTILLEJO'S MODERN WRITING

Abstract

In late-francoist Spain, a diverse group of poets claim for the withdrawal from writing. There were two the main trends: on the one hand, one trend that comes from Letrism, which made of appropriation its distinctive character and of hazard his spirit, on the other hand, a trend that originates in concretism and that aspire to establish objective methods for poetry creation. Aiming to sidestep both movements, José Luis Castillejo –originally a ZAJ member– conceive his 'escritura no escrita', a transposition of pictorial modernism to the field of writing. This article critiques Castillejo aesthetical stance with respect to the first of his modernist works: *The book of i's* showing its paradoxical relation to the concrete trend in Spanish experimental poetry.

Keywords: SPANISH EXPERIMENTAL POETRY; CASTILLEJO, JOSÉ LUIS (1930-2014); EXPERIMENTAL WRITING; GREENBERG, CLEMENT (1909-1994)

Zorita Arroyo, Diego. 2022. "El lugar imposible: la escritura moderna de José Luis Castillejo". *AusArt* 10 (1): pp 43-53. DOI: 10.1387/AusArt.23466

Introducción: Dos polos de la escritura experimental en la España tardofranquista

En febrero de 1969, Ignacio Gómez de Liaño publicaba en la revista francesa *OU* —dirigida por Henri Chopin— un manifiesto titulado *Abandonar la escritura*. Concebido en las postrimerías de mayo del 68, el manifiesto heredaba tanto el humor antiinstitucional que definió las protestas estudiantiles como la retórica incendiaria y mesiánica de los manifiestos de las primeras vanguardias. En un acercamiento primero podría uno sorprenderse de que el objeto de repulsa frente al cual se define la acción revolucionaria sea la escritura; una tecnología de la palabra, en la formulación de Ong (1982), que había servido para asentar las bases del pensamiento abstracto y que, en principio, presentaba un carácter aséptico, si no ideológicamente neutral. Sin embargo, no resulta tan descabellada esta acusación a la escritura, presente ya en el título, si atendemos a la relación que con esta tecnología de la palabra tuvieron movimientos internacionales como la poesía concreta de origen suizo y el letrismo.

Estos movimientos trataron de articular una nueva forma de expresión gráfica bajo la presuposición de que la experiencia del nazismo había quedado aherrojada en el lenguaje mismo que le sirvió como medio de propaganda. Esta es la hipótesis de Hannah Feldman para quien las metagrafías letristas no pueden entenderse sino “*en relación con el desafío específico que suponen para el lenguaje poético las experiencias de la Shoá*” (Feldman 2012, 120). Sin embargo, esta hipótesis, que conecta el abandono de la escritura alfabética con la experiencia del nazismo no parece que sea un factor explicativo determinante en el abandono de la escritura que propugnaba Ignacio Gómez de Liaño. En el caso español, el alegato de Liaño en favor de abandonar la escritura ha de entenderse en el contexto del conservadurismo recalcitrante que reinaba en la sociedad franquista. La escritura era considerada como aquella tecnología consagrada al servicio de la conservación del poder franquista. Dice Ignacio Gómez de Liaño, “*las (pretendidas) soluciones humanísticas en todas las circunstancias falsifican —engañan— la cultura, fijándola, vegetalizándola*” (Liaño 2013, 348). Abandonar la escritura por cuanto en ella se condensa y mantiene lo sagrado y lo inmutable.

Abandonar la escritura se convertirá en una de las primeras expresiones poéticas de la poesía concreta más sucia, en feliz denominación de Esteban Pujals Gesalí (2013). En la estirpe del dadaísmo y el situacionismo, *Abandonar la escritura* encarnará las salidas más lúdicas y festivas del reino de la escritura alfabética y dará lugar a los poemas públicos que Ignacio Gómez de Liaño realizó dentro de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana y en colaboración con Alain Arias Misson. En esta corriente de poesía concreta sucia que *Abandonar la escritura* propugna, primarán procedimientos como el collage, la recontextualización de términos apropiados de textos previos o la confianza en las posibilidades creativas del azar, un ideario estético que presentaba un estrecho aire de familia con las propuestas que, por aquella

época, estaba realizando el grupo ZAJ¹ y, más concretamente, con las obras escritas por José Luis Castillejo durante su primera etapa: *La caída del avión en terreno baldío* (1967) y *La Política* (1968).

El alegato juvenil de Liaño no constituye, sin embargo, un caso aislado, sino que marca, más bien, uno de los primeros pasos de lo que habría de convertirse en uno de los movimientos de neovanguardia más ambicioso, combativo y desigual en la España tardofranquista². Previamente, en 1967, Julio Plaza había publicado su *Manifiesto pro-integración* y poco después, Fernando Millán, con quien Liaño coincidiría en Problemática-63, publicaría *Hacia una visión objetiva de la poesía N.O.* (1969) que compartía un mismo ímpetu por superar la escritura alfabética, pero, en este caso, mediante la implementación de procedimientos objetivos que acercarán la expresión humana al lenguaje científico. Estos manifiestos constituyen un buen arco de entrada para ese movimiento multiforme y contradictorio que ha recibido diversas denominaciones: escritura experimental (Maderuelo 2014), poesía experimental (Millán 2009), poesía visual (Muriel 2000), experimentalismo (Serrato 2003) o, en la formulación que aquí más nos interesará '*escritura moderna*' (Castillejo en Villar 1973). Marcan ambos manifiestos dos corrientes poéticas —la poesía concreta de raíz suiza y la poesía concreta sucia (Pujals Gesalí 2013)— unidas en torno al rechazo de la escritura alfabética, considerada un régimen opresivo bajo el que se ocultaba las estrechas posibilidades culturales y vitales durante el tardofranquismo, pero distintas en su propuesta de un nuevo orden poético. Mientras que la poesía concreta de raíz suiza aspirará a una determinación objetiva para la creación poética mediante la implementación de procedimientos científicos heredados de la estética cibernética, la poesía concreta sucia propugnará la apropiación y la recontextualización como procedimientos a través de los cuales superar las categorías románticas de genio, originalidad y estilo.

En este panorama, un escritor y diplomático irreverente tratará de articular una posición intersticial en el campo abierto por ambos manifiestos mediante la creación de una escritura moderna. Después de una etapa en la que Castillejo colaboró estrechamente con ZAJ y que dio lugar a obras fascinantes como *La caída del avión en terreno baldío*, escrita en el verano de 1966 a sugerencia de Juan Hidalgo (Santana 2016, 5), y *La política* (1968) que constituye uno de los más logrados y lúcidos empleos de la técnica de la apropiación y el collage en la poesía experimental española, Castillejo iniciará aquella etapa por el mismo denominada como escritura moderna. Presentada como una alternativa tanto a la variante teatral, plástica y multimedial del concretismo sucio como a la derivación tecnofetichista y cientificista del concretismo suizo, Castillejo iniciará su fase de escritura moderna con *The book of i's*. Sin embargo, como trataré de mostrar aquí a través del análisis de esta obra, la escritura moderna constituye no tanto la implementación de los postulados greenbergianos en la escritura experimental española sino, más bien, un retorno a la raigambre suiza del concretismo.

La escritura moderna de José Luis Castillejo como estrategia de reinterpretación de su propia obra

The book of i's es el primer libro que Castillejo escribe después de su participación en ZAJ y es, también, el primero donde pone en juego los presupuestos teóricos modernistas greenbergianos (Cáceres 2019, 66) desde los que reinterpretará su producción precedente y en torno a los cuales desarrollará una concepción críptica de la escritura con la que aspiró a marcar su diferencia radical con la poesía concreta y el letrismo pero, también, con el neodadaísmo de ZAJ, en el que identificaba una teatralidad impropia del medio escrito (Castillejo 2016, 112). El propio Castillejo ha dedicado muchas páginas de reflexión teórica para marcar las diferencias y justificar la particularidad irreductible de su escritura moderna frente al concretismo, el minimalismo y el arte conceptual. En una conferencia de José Luis Castillejo que Arturo Villar cita (1973, 54) en uno de los trabajos más tempranos sobre poesía concreta española podemos leer:

La escritura moderna no es cosa de experimentos, es cosa de experiencia. El experimento simplifica, busca la simpleza, la economía. La escritura solo puede a lo sumo, ser sencilla. Pero no es simple. El experimento busca leyes seguras. En la escritura moderna la experiencia nos enseña que poco o nada es seguro.

Consciente de la connotación tecnofetichista que el término conlleva para el proceso de creación poética, como si el poeta operara de acuerdo con las restricciones y comandas de un programa establecido de antemano del que el poema no sería más que uno de los supuestos previstos, Castillejo abjuraba del término experimentación para hacer una reivindicación de la experiencia como rasgo distintivo de la creación poética. Sin embargo, como ha señalado Juan Carlos Fernández Serrato, el calificativo de 'experienciales' era también un adjetivo que el grupo ZAJ asumía como propio y del cual Castillejo también se distanciará (2003, 67). Frente a la importancia que en ZAJ se otorgaba a la teatralidad de la escritura, a su materialización sonora, o a las interrelaciones que la escritura tendía con la plástica en la utilización de distintos colores para las letras, la obra de Castillejo iniciará un camino de purificación formal que la alejará de sus inicios más lúdicos.

No es solo que a Castillejo le inquiete la connotación tecnofetichista que trasluce tras el término 'experimentación', sino que también se mostrará bastante crítico con la concepción materialista del hecho poético defendida por la poesía concreta española. Como ha señalado pertinentemente Sandra Santana, "el empeño de Castillejo consiste sobre todo en desmarcarse de una interpretación materialista y positivista del lenguaje" (2018, 174) que termina por sustanciarse en una concepción mística o inefable de la escritura que no está condenada a la literalidad o la permanencia y que consigue esquivar,

como proponían los manifiestos concretos, los atributos de la institucionalidad: la permanencia, la normatividad y la literalidad.

En su atípico manifiesto *La escritura no escrita*, escrito en 1981, ya en un tiempo postutópico, decía Castillejo “*Lo escrito ‘escrito está’: literalismo. En realidad, lo escrito no está literalmente escrito*” (Castillejo citado en Millán 2009, 95). Participando del impulso contra la escritura y la legibilidad como instrumentos de opresión que caracterizó los manifiestos concretos, La escritura no escrita constituyó la condensación teórica de un nuevo intento de liberación de la asociación inextricable entre escritura y significación. Como ha señalado pertinentemente Henar Riviére en un clarividente análisis de la evolución artística de Castillejo, “con *The book of i's*, Castillejo había identificado a la letra como elemento esencial de la escritura dentro de un código lingüístico de relaciones. Había invertido con ello la perspectiva habitual: la letra había pasado a ocupar el primer plano, relegando el código lingüístico al segundo y reduciéndolo a la mera función de fondo sobre el que perfilarse” (Riviére 2018, 71). Con *La escritura no escrita*, escrito en 1976, daba fundamento teórico a una nueva fase de su escritura moderna que ya no basaba su escape de la significación en la letra. Así, mientras que la poesía concreta “*fetichiza el espacio y las letras*” (Castillejo 2016, 116), la poesía de Castillejo había de interpretarse como una búsqueda de las particularidades propias del medio escrito sin que esta estableciera una relación con otros aditamentos —para Castillejo, accesorios e inesenciales— como podría ser el color, la tipografía o la conservación tecnológica de la palabra³. Cáceres realiza una crítica de esta reinterpretación modernista que Castillejo realiza de su obra pues considera que el pensamiento de Greenberg sobre la pintura es difícilmente extrapolable a la escritura por cuanto esta está siempre mediada por su valor semiótico y por el carácter socialmente convenido de sus términos constitutivos. Sin embargo, no es solo que los postulados esencialistas del modernismo pictórico no se pueden trasponer a la escritura, sino que dichos valores no son más que una determinada propuesta estética que pretende trasegar una prescripción por una descripción: lo que se consideran propiedades esenciales del medio escrito o del medio pictórico no son sino términos investidos con valor estético por el autor. Insuflado por estos aires teleológicos y apuntando a la esencia de la escritura, Castillejo retornara en *The Book of a I's* a los procedimientos recursivos, de tinte algorítmico, del concretismo más científicista.

The book of i's

Atendamos ahora a la primera obra que Castillejo realizó basándose en el postulado modernista de la pureza del medio escrito y que propongo aquí que interpretemos como un caso de poesía concreta en su variante más tecnofetichista. Frente a *La caída del avión en terreno baldío* (1967), que hacía uso de una variada gama cromática en su tipografía, y frente a *La política*

(1968), donde todavía podemos leer, de izquierda a derecha, enunciados con unidades léxicas establecidas, *The book of i's* sorprende por su adusta austeridad. El libro está impreso en tinta negra y su tapa dura está entelada en gris con una cubierta en cuché blanco⁴. Lo que sorprende en un primer rápido vistazo al libro es la profusión de páginas que han quedado exentas de impresión y que componen parte del libro a pesar de estar pulcramente blancas. En las páginas en que la impresión sí ha dejado su huella encontramos una única una letra 'i' minúscula en caracteres *Janson Antiqua* (Maderuelo 2018, 97) colocada en el centro mismo de la página. En ese sentido, el título no admite otra interpretación que la literal pues no es sino la acumulación de una serie de 'íes' minúsculas impresas en el centro de la página cuyo orden de aparición y sucesión no es inmediatamente apprehensible.

Si el orden de aparición no hubiera estado sistemáticamente constreñido por un método, sino que hubiera sido legado al azar, a la intuición del autor o a la sugestión visual, la consideración de este texto como un ejemplo de la poesía concreta más científicista hubiera sido caprichosa. No obstante, el orden está determinado por una regla establecida con anterioridad a la producción del texto: la vocal aparecerá en aquellas páginas en que el término inglés para referir al número de la página conste de una 'i', de modo que la primera página que encontraremos impresa será la sexta. En una interpretación que respetara el dogma modernista, diríamos que esa regla responde a los fundamentos propios del medio escrito y de su soporte de inscripción moderno. En esta interpretación modernista, el principio que rige la aparición de la letra 'i' sería inherente al medio de la escritura y su soporte de inscripción moderno, al tiempo que su contenido —las vocales centradas— serían una referencia a los números ausentes de paginación. De acuerdo con esta interpretación, el libro no referiría a nada exterior a sí mismo, sería un objeto-estructural cuyo contenido refiere a su principio de constitución.

Sin negar que esta sea una interpretación coherente y válida —es la que defienden Maderuelo (2018) y Sandra Santana (2018)— quería aquí ensayar una interpretación alternativa y compatible con la anterior, que es la que el propio Castillejo pretendía exorcizar en un texto del año 72 para la revista *Tropos*. En ese texto decía Castillejo:

Así, por ejemplo, en mi libro de la i, la coherencia no es tautología porque el que un idioma ponga muchas o pocas íes en las palabras que designan sus números es un hecho histórico propio de su escritura y no un proceso lógico-formal ('La nueva escritura' 41). En base a todos estos aspectos el escritor será capaz de crear una obra escrita que no busca únicamente ser descifrada para proporcionar el acceso a un sentido que esté más allá de ella misma.

No podemos negar que el número de 'íes' que aparecen en las palabras de un idioma para referir a los distintos números es un hecho histórico contingente, arbitrario y variable en función de las lenguas; ahora bien, hacer de ese dato arbitrario y contingente un principio constructivo sí que es un hecho

lógico o formal, una norma no derivada de los constreñimientos inherentes del propio medio escrito. Como señalaba a partir de la cita de Schaeffer, en tanto que son objetos intencionales, los objetos artísticos carecen de fundamentos esenciales. Los considerados como esenciales no son sino aspectos investidos de valor estético por el propio José Luis Castillejo que, al modo de otros poetas concretos, ejerce su práctica guiado por un método pulcramente definido siendo la obra el resultado de la aplicación sistemática del programa establecido por el autor.

En esta segunda interpretación, la regla de composición que pauta la aparición de las 'ies' ya no es un principio esencial derivado de su constitución como medio sino, más bien, un método intencionalmente establecido por Castillejo que se asemeja a la aplicación de una pauta algorítmica. Esta es la interpretación que se halla latente en el texto de Javier Maderuelo cuando identifica la escritura de Castillejo como una aproximación a las formulaciones algorítmicas, es también la que el propio Castillejo trataba de conjurar en la cita previa y la que, dado su juvenil interés por la lógica matemática (Santana 2016, 107), trasluce en esta reflexión sobre la obra de Wittgenstein: *"La tautología para Wittgenstein, es nada menos que el fundamento de la matemática, es decir, es productiva. Lo que parece que se repite produce la capacidad de leer el mundo de forma productiva, con todas sus discontinuidades"* (Castillejo 2016, 115).

En *The book of i's*, la repetición tautológica del principio "una 'i' impresa en el centro de la página allá donde el término léxico en inglés para referir al número de la página tenga una 'i'" es productiva por cuanto la tautología parece referir, por ausencia, a los números ausentes de la paginación que son representados mediante un único elemento escrito. En esta segunda interpretación, *The book of i's* es una de las obras más tempranas que, en la España tardofranquista, ensayaron procedimientos constructivos concretos de inspiración cientificista. Resulta difícil aceptar que *The book of i's* constituya una de las primeras manifestaciones de la escritura moderna por cuanto su autonomía no es inherente al propio medio escrito, sino que emana de la aplicación sistemática de una norma establecida de antemano. Resulta también controvertido aceptar que la propuesta modernista de Greenberg o Barr pueda ser trasladada sin ruido al plano de la escritura, que siempre está dotado de un componente semántico. Sin embargo, *The book of i's* constituye una de las obras que ensayaron durante el tardofranquismo vías de salida del lirismo nacional dominante⁵ (Salgado 2014) y que obligaron a tomar en consideración cómo aspectos materiales y gráficos inciden determinadamente en la lectura como experiencia estética, restañando así una artificial brecha entre las distintas artes⁶. Destino aciago para aquellos propósitos: Castillejo pretendía consolidar la autonomía del medio escrito; su obra, sin embargo, puso de manifiesto la dependencia de la escritura con otros lenguajes de su tiempo, como la cibernética o el diseño gráfico, y otras habilidades que iban más de allá de la mera lectura de izquierda a derecha.

Referencias bibliográficas

- Barreiro López, Paula. 2018. "Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista". *Bulletin of Hispanic Studies* 95(9): 977-998. <https://doi.org/10.3828/bhs.2018.57>
- Cáceres Cantero, Luis. 2019. "Desplazamientos del modernismo: Greenberg en el pensamiento artístico de José Luis Castillejo". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte* 31: 57-74. <https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.003>
- Castillejo, José Luis [Fernández de Castillejo y Taviel de Andrade]. 2009. "La escritura no escrita". En *Escrito está: Poesía experimental en España (1963-1984)*, editado por Fernando Millán, 92-101. Santander: La Bahía
- Castillejo, José Luis. 1969. *The book of i's*. Konstanz: impreso por el autor
- Castillejo, José Luis. 1972. "La nueva escritura". *Tropos* 5
- Castillejo, José Luis. 2016. "Cartones, libros y poética ZAJ". *Concreta* 7: 110-121
- Feldman, Hannah. 2012. "Nuevos sistemas de escritura: Escrituras de nuevos sistemas". En *Espectros de Artaud*, editado por Kaira M. Cabañas, 117-129. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Fernández Salgado, María. 2014. "El momento analítico: Poéticas constructivistas en España desde 1964". Tesis Univ. Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/664043>
- Fernández Serrato, Juan Carlos. 2003. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Alfar
- Gómez de Liaño, Ignacio. 2013. *En la red del tiempo 1972-1977: Diario personal*. Madrid: Siruela
- Maderuelo Raso, Javier. 2014. *Escritura experimental en España 1963-1983*. Santander: La Bahía
- Maderuelo Raso, Javier. 2018. "The book of i's: Una interpretación". En *José Luis Castillejo y la escritura moderna*, editado por José María Lafuente, 97-114. Santander: La Bahía
- Millán Navío, Fernando. 2009. *Escrito está: Poesía experimental en España (1963-1984)*. Comisariado, Fernando Millán; textos, José María de Francisco, Laura López Fernández, Fernando Millán. Santander: La Bahía
- Muriel Durán, Felipe, ed. 2000. *La poesía visual en España: Siglos X-XX (Antología)*. Salamanca: Almar
- Ong, Walter Jackson. (1982) 2009. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Traducción de Ángela Scherp. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

- Pujals Gesalí, Estebán. 2013. "Lo suizo y lo sucio: La poesía concreta en perspectiva". *Concreta* 1: 38-49
- Rivière, Henar. 2018. "José Luis Castillejo y la escritura moderna". En José Luis Castillejo y la escritura moderna, editado por José María Lafuente, 43-97. Santander: La Bahía.
- Santana Pérez, Sandra. 2016. "José Luis Castillejo: La escritura que se dibuja a sí misma", *Concreta* 7: 105-109
- Santana Pérez, Sandra. 2018. "¿Cómo se lee una "i"? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo". Ejemplar dedicado a "Ensayo/error: Arte y escrituras experimentales en España 1960-1980", *Hispanic Issues Online* 21: 169-182
- Schaeffer, Jean-Marie. 2012. "La teoría especulativa del arte". En *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, traducido por Ricardo Ibarlucía, 19-49. Buenos Aires: Biblos
- Villar Santamaría, Arturo del. 1973. "La poesía experimental española". *Arbor* 330: 43-64
- Zorita Arroyo, Diego. 2022. "Cuando la música: un poema de Francisco Pino como puerta de entrada a la poesía experimental española". *452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27): 261-276.

Notas

- 1 Nacido en 1964, el grupo ZAJ se convertirá en el adalid de la experimentación artística en España. Inicialmente formado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, la entrada de José Luis Castillejo con sus experimentaciones poéticas y de Esther Ferrer, más tarde, dará al colectivo su cariz plenamente interartístico.
- 2 Para una recensión de la constitución de la escena del arte y la poesía concreta madrileña se puede considerar el artículo de Barreiro López, Paula. 2018. "Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista". *Bulletin of Hispanic Studies* 95(9): 977-998.
- 3 Jean-Marie Schaeffer ha realizado una crítica filosófica muy clarividente sobre los presupuestos metafísicos de las interpretaciones esencialistas de los objetos artísticos, tan recurrentes en algunos movimientos de las vanguardias pictóricas. Dice Schaeffer (2012, 44): "*El esencialismo de las vanguardias pictóricas desemboca, en cambio, en un purismo autoteológico, que intentó reducir el arte a lo que se piensa que son sus componentes fundamentales internos. Tal búsqueda no puede hallar otro fin que el desvanecimiento del objeto artístico mismo: los componentes de un objeto intencional como un cuadro, por ejemplo, no pueden ser fundamentales [...] más que con relación a la función (sea representacional, decorativa u otra) que deben desempeñar. Desde el momento en que se hace abstracción de toda función [...] uno se embarca en un movimiento sin fin, ya que un objeto intencional no tiene propiedades esenciales*".
- 4 Para una descripción fenomenológica del libro como objeto se puede consultar el texto de Maderuelo, Javier. 2018. "The book of i's: Una interpretación". En José Luis Castillejo y la escritura moderna, editado por José María Lafuente, 97-114. Santander: La Bahía .
- 5 Para una interpretación de la relación con la lírica que tuvo el experimentalismo poético español a partir de la lectura atenta de un poema de Francisco Pino puede consultarse el artículo de Zorita Arroyo, Diego. 2022. "Cuando la música: un poema de Francisco Pino como puerta de entrada a la poesía experimental española". *452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27): 261-276.
- 6 Esta obra de Castillejo se puede considerar también inmune frente a una de las interpretaciones más pobres de la poesía experimental española: aquella que hace de todas sus manifestaciones una interpretación icónica, emborronando su especificidad histórica para inscribirla en la larga y parda historia de un extraño fenómeno llamado poesía visual. Quizá el ejemplo más grueso de esta confusión entre estos dos planos sea el libro de Felipe Muriel *La poesía visual en España* donde una obra tan enconadamente abstracta como *El libro de la letra* del propio Castillejo es interpretada en términos miméticos de modo que los procedimientos

formales que rigen la composición quedan obliterados por la siguiente figura icónica: “ las formas aladas de los grafemas parecen simular el labo-
reo incesante de las abejas o un espacio en ebullición” (Muriel 2000, 185)

(Artículo recibido: 28-02-22; aceptado: 12-05-22)

02
04
08
13
15



22
23

DEVENIR NARRADORA: PRÁCTICAS DE ESCRITURA DESDE LA AFECTACIÓN SENSIBLE

Diana Delgado Ureña

Universidad de Castilla la Mancha (UCLM) / Universidad de Zaragoza (UNIZAR)

Resumen

Escribir desde los afectos como metodología de investigación. En este artículo planteo la noción de cuerpo vibrátil de Suely Rolnik y la aproximación que hace Walter Benjamin a la figura del narrador como coordenadas para organizar una práctica de escritura para la investigación en artes. Las impresiones sensibles, corporales, sensoriales, imaginativas y reflexivas que emergen del intercambio con la práctica artística tienen la potencia de producir un campo de acción micropolítica. Este territorio se puede rastrear como un conocimiento situado y singular desde la escritura, y más en concreto desde la narración como aproximación a la experiencia sensible. El punto de partida es mi posición como espectadora-investigadora en prácticas escénicas contemporáneas. Desde esta posición situada llamo la atención sobre el germen de transformación subjetiva que es capaz de generar el encuentro con una práctica artística. De esa interacción emerge un devenir narradora-investigadora donde la escritura se transforma en una práctica que intenta hacer resonar la potencia de transformación micropolítica que el trabajo de les artistas es capaz de promover.

Palabras clave: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES; PRÁCTICAS DE ESCRITURA; MICROPOLÍTICA; TRANSFORMACIONES DE LA SUBJETIVIDAD

BECOMING STORYTELLER: WRITING PRACTICES FROM SENSIBLE AFFECTATION

Abstract

Writing from affects as a research methodology. In this article I propose Suely Rolnik's notion of *vibrant body* and Walter Benjamin's approach to the figure of the *storyteller* as coordinates to organize an arts research writing practice. The sensitive, corporeal, sensory, imaginative and reflective impressions that emerge from the exchange with artistic practice have the potential to produce a micropolitical action space. This territory can be traced as a situated and singular knowledge from writing, and more specifically from narration as an approximation to sensible experience. The starting point is my position as a spectator-researcher of contemporary performing art practices. From this position I focus to the seed of subjective transformation that could appear after the encounter with an artistic practice. From this interaction arises a storyteller-researcher becoming. Writing becomes a practice that seeks to resonate the power of micropolitical transformation that the work of artists is able to produce.

Keywords: ARTS RESEARCH METHODOLOGY; WRITING PRACTICES; MICROPOLITICS; SUBJECTIVITY TRANSFORMATIONS

Delgado Ureña, Diana. 2022. "Devenir narradora: Prácticas de escritura desde la afectación sensible". *AusArt* 10 (1): pp 55-65. DOI: 10.1387/AusArt.23556

Devenir narradora

En este artículo propongo desarrollar un marco conceptual que toma la noción del cuerpo vibrátil de Suely Rolnik para proponer una práctica de escritura sobre prácticas escénicas contemporáneas como aproximación metodológica capaz de responder a las siguientes cuestiones: ¿cómo me hago cargo de la afectación sensible que generan las prácticas artísticas en una investigación en artes? ¿qué implicaciones conlleva poner el cuerpo en la escritura desde un lugar situado de espectadora investigadora? ¿qué tipo de conocimiento produciría la elaboración de una teoría de las artes escénicas parcial, fragmentada y dispersa?

En su teoría estética, Theodor Adorno señala que la función del arte consiste en “*causar extrañeza respecto del mundo*” (Adorno [1970] 2005, 307). Que algo sea extraño es una forma de decir que no es inmediatamente reconocible. Como investigadora que inscribe su trabajo en el ámbito de la reflexión sobre prácticas artísticas contemporáneas, hacerme cargo de la extrañeza significa intentar recoger las impresiones corporales y sensoriales entendidas como afección.

Estas impresiones amorfas, coaguladas alrededor de la extrañeza son las fuerzas que impulsan el proceso de escritura. Una práctica de escritura desde las afecciones permite la convivencia entre elementos heterogéneos. La narración a partir de la experiencia se construye como un territorio especulativo que produce un relato compuesto por la descripción de las afecciones sensibles, la recogida de dimensiones imaginarias, el análisis de procedimientos artísticos, el diálogo con investigadores y artistas y las resonancias que aparecen desde la reflexión y la lectura.

La tesis que sustenta esta propuesta de investigación sobre la escena contemporánea considera que las prácticas artísticas son portadoras de un hacer-pensar capaz de promover procesos de transformación de la subjetividad múltiples, singulares y situados.

Julia Kristeva e Isabel Vericat reflexionan en relación a la categoría freudiana de lo extraño (*unheimlich*) como el revés inquietante de lo familiar (*heimlich*). En su teoría a propósito de la inquietante extrañeza, esta relación se describe desde el retorno de lo reprimido por el inconsciente. Según sostienen, este revés de lo familiar permite “*ver en la inquietante extrañeza, el blasón del funcionamiento inconsciente*” ([1988] 1996, 362). Desde esta perspectiva, lo extraño sería lo familiar devenido inquietante a causa de la represión propia del inconsciente.

Sin embargo, en el desarrollo que hacen siguiendo a Freud, esta inquietud no tiene que ir necesariamente acompañada de angustia psicótica. “*La inquietante extrañeza es una desestructuración del yo que puede, ora perdurar como síntoma psicótico, ora inscribirse como apertura hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente*” (Kristeva & Vericat [1988] 1996, 364)

La inquietante extrañeza desvinculada del síntoma, entendida como apertura hacia lo nuevo, tal y como describen, es una experiencia que nos alerta sobre aspectos de la relación con el mundo, intercambios o situaciones donde algo nos resulta inconexo, incongruente o ilógico. Esta apertura hacia lo nuevo en su radical extrañeza, es parte del desarrollo de la noción de “cuerpo vibrátil” que hace Suely Rolnik y es determinante para desplegar una práctica de escritura desde las afecciones sensibles promovidas en el encuentro con las obras de arte.

Cuerpo vibrátil

El trabajo de Suely Rolnik transita en el cruce entre la psicología social, el psicoanálisis, las prácticas artísticas y la política; y más específicamente en torno a los estudios sobre subjetividad y micropolítica.

La noción de cuerpo vibrátil toma sentido en este marco de reflexión donde vínculo afectación sensible y prácticas artísticas. En el contexto del pensamiento micropolítico, los procesos de subjetivación son el lugar determinante donde sería posible entrenar formas de vida que fueran más allá de la reproducción de un repertorio de hábitos, actitudes y comportamientos naturalizados en las interacciones sociales. La micropolítica daría cuenta de operaciones individuales y colectivas que emergen como líneas de fuga, como descentramientos frente a procesos de subjetivación hegemónicos.

Rolnik¹ apunta hacia la afectación sensible de las fuerzas del mundo en el cuerpo como un paso previo a la forma concreta que acabe tomando esa afectación, recogiendo la potencia de esta afectación desde su noción de ‘cuerpo vibrátil’ (Rolnik [2003] 2010, 116)

En *El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia* (2003), Rolnik describe la interacción con el mundo como un proceso donde se producen simultáneamente dos modos de relación con el ambiente. Por un lado, la percepción de los sentidos nos comunica con las formas del mundo que somos capaces de reconocer; y por otro, la afectación sensible trae al cuerpo una sensación de extrañamiento, esa inquietante extrañeza que Rolnik denomina como las fuerzas del mundo en el cuerpo.

Esta tensión entre las formas de lo que somos capaces de nombrar, organizar y significar, y las fuerzas que manifiestan la afectación del mundo en el cuerpo, producen una vibración donde lo extraño germina en ‘*embriones de futuro*’ (Rolnik 2019, 119)

Con esta formulación, la autora se refiere a que el cuerpo vibrátil trae una potencia de creación de mundos que encontrarán una forma de manifestarse. Esta formulación apunta hacia la dimensión sensorial corporal, que en la vibración incorpora esa faceta de extrañeza. Escuchar la afectación corporal es atender a esa vibración sensible que sólo podemos nombrar desde el desconocimiento.

Esa incomodidad, desde el lugar de un no-reconocimiento, es una apertura a fuerzas que aún no ha encontrado su lugar y que tienen la potencia de expresarse de manera singular en devenires subjetivos impredecibles.

Rolnik define el ámbito de la subjetividad como “*el laboratorio vivo donde [unos] universos se crean y otros se disuelven*” ([2003] 2010, 116). En *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019, 44-51) explica como la subjetividad es paradójica al componerse entre la aprehensión del mundo a partir de los códigos sociales y los hábitos instalados; y el malestar que expresa el cuerpo vibrátil como canal de otros devenires posibles en nuestra interacción con el ambiente.

Dependiendo de la respuesta que demos al cuerpo vibrátil podemos, o bien insistir en el repertorio de hábitos, percepciones y emociones “*que resulta inseparable de la distribución del acceso a los bienes materiales e inmateriales, de sus jerarquías y sus representaciones*” (Rolnik 2019, 46), o bien, sostener la incertidumbre del cuerpo vibrátil como semilla de transfiguración de subjetividades, entendidas como modos de estar en relación con el mundo.

La posibilidad de transformación subjetiva es un elemento esencial en la noción de micropolítica que se despliega a partir del Mayo francés frente a la dificultad de las personas y los movimientos sociales para intervenir sobre la macropolítica, sobre los sistemas de orden y poder.

Félix Guattari expande el concepto de micropolítica al sostener que lo político no solo se produce a nivel macro, sino esencialmente a nivel micro, en los ámbitos de interacción privada que se constituyen desde las relaciones familiares, sexuales, escolares, clínicas e institucionales; o, dicho de otra forma, en nuestros contextos de interacción con el mundo.

Hacerse cargo de la afectación es sostener una tensión que intenta escapar de los procesos de subjetivación dominantes. En este punto, es el deseo quien responde a la incomodidad del cuerpo vibrátil. Mantenerse en el extrañamiento significa sostener la incertidumbre el tiempo necesario para que, en la tensión entre las fuerzas y las formas, la vibración encuentre un camino de expresión singular.

Si la respuesta a esa tensión es reactiva en lugar de creativa, lo que ocurre es un movimiento de identificación con el repertorio disponible en el campo social dominante, es decir, una operación de introyección de la subjetividad hegemónica.

Para Rolnik, el cuerpo vibrátil moviliza “*las potencias de resistencia y de creación*” ([2003] 2010, 119) que hacen de cualquier modo de subjetivación “*una configuración efímera en equilibrio inestable*” (ibid., 116). Cuando esa capacidad del cuerpo vibrátil de conectarnos con las fuerzas del mundo es violentada, la subjetividad es empujada a alinearse en la repetición del juego emociones, percepciones y hábitos; en el intercambio naturalizado de los códigos sociales hegemónicos que en muchos casos regulan nuestras formas de interacción con los demás, obstruyendo la aparición de otros modos de estar en relación.

La fricción del cuerpo vibrátil puede tomar forma en una escritura que dé cuenta de manera parcial y situada del vínculo entre prácticas artísticas y afectación sensible. La escritura entonces es una forma, entre muchas otras posibles, desde donde hacerse cargo de la fuerza del cuerpo vibrátil. Devenir narradora sería el primer efecto transformador desde mi experiencia como espectadora investigadora, que encontraría en la escritura un espacio de comunicación capaz de recoger y compartir las dimensiones corporales, sensoriales, imaginativas y reflexivas que las prácticas artísticas son capaces de promover.

Esta escritura atiende esencialmente a la dimensión micropolítica de las prácticas artísticas. Observa las obras de arte como nodos generadores de '*cuerpos vibrátiles*'. Si en la experiencia de ser espectadora, la afectación se llega a producir, lo que cada persona haga con esa afectación, con esa extrañeza que trae el trabajo artístico como expansión de modos sensibles de relación con el mundo, será una transformación singular de su subjetividad, un desplazamiento micropolítico situado.

Hacer germinar la fuerza como forma

La posibilidad de narrar, la potencia para devenir narradora sería el primer efecto visible de la premisa que sostiene este artículo. La escritura sobre prácticas artísticas desde el proceso de hacerse cargo del cuerpo vibrátil configura una teoría de las artes escénicas que da valor a un modo de conocimiento frágil. Un conocimiento parcial y situado que intenta recoger la potencia micropolítica de las prácticas artísticas en su capacidad para generar desplazamientos singulares en los procesos de subjetivación.

Las narraciones, como modo de escritura, serían las formas que emergen del proceso de transformación entre el dejarse afectar y sostener la incertidumbre que promueve el encuentro con obras de arte. Mi propuesta es entender las narraciones como procesos de escritura que recuperan parcialmente la afectación corporal, sensorial e imaginativa y la despliegan hacia otros territorios de resonancia y afinidades.

Las impresiones sensibles y sus reverberaciones hacen aparecer un espacio de sinergias y conexiones. En este sentido, proponer la narración como práctica de escritura abriría a otras personas ese territorio singular que emerge en el encuentro con prácticas artísticas contemporáneas a partir de esa vibración de extrañeza, de ese no reconocimiento.

En el ensayo *El Narrador* originalmente publicado en 1936, Benjamin se aproxima a la narración como "*la facultad de intercambiar experiencias*" ([1636] 2008, 60). El narrador sería aquella persona que propicia ese vínculo salvando, al menos, lo ínfimo de la experiencia singular.

Benjamin se preocupa especialmente por diferenciar las características entre narración e información. Mientras en la narración, la experiencia es esencial, para la información lo son la eficacia y la inmediatez. La transmisión

de datos es una prioridad en la información y de su precisión depende que la comunicación se llegue a producir. En el caso de la narración, sin embargo, lo esencial es la posibilidad de convocar alrededor de un relato. La narración *"no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas y es capaz de desplegarse"* ([1936] 2001, 117). Frente a la pérdida de interés de la información que desaparece con la misma rapidez con que fue comunicada, las narraciones se pueden expandir en diferentes contextos y *"alcanza[r] una amplitud de vibración de la que carece la información"* (ibid., 117).

En un tiempo de aceleración como el nuestro, la narración parece una práctica anacrónica que da cuenta de un modo de relación con el mundo, *"una forma artesanal de [la] comunicación"* (ibid.).

La narración implica un modo de intercambio alejado del tiempo de la productividad. Como señala Benjamin, no se propone transmitir el puro 'en sí' del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. *"Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla"* ([1936] 2008, 71).

La narración se configura como una invención portadora de conocimiento válido, en el intento paradójico de repetir lo irrepetible. Benjamin lo describe así, cuando dice *"[t]he storyteller: he is the man who could let the wick of his life be consumed completely by the gentle flame of his story"* ([1936] 1968, 108-9).

Devenir narradora es dejarse consumir por la llama del relato. Desplegar la capacidad de narrar incorpora una transformación en la propia subjetividad que se va modulando, reconfigurando, expandiendo y articulando en relación a las afecciones, atendiendo a su carga corporal, sensorial, imaginativa y componiendo un territorio especulativo que da cabida a reverberaciones y conexiones de elementos heterogéneos.

Desde un impulso de recuperar lo efímero del cuerpo vibrátil, la narración genera un espacio de comunicación donde compartir ese devenir subjetivo. Si las formas nos sirven como coordenadas de reconocimiento y orientación, también corremos el peligro de que nos insensibilicen ante la presencia del otro. La extrañeza de lo nuevo que aparece en la interacción con el mundo es un germen de mundos, de posibilidades. El primer paso hacia un devenir subjetivo capaz de desarrollar espacios inéditos de relación, tiempos de interacción social por-venir.

La narración resuena en una dimensión compartida y según explica Benjamin, se las ingenia para incorporar algún tipo de saber práctico. En el caso de la narración como práctica de escritura en un contexto de investigación en artes, el tipo de saber aplicado que propongo, consiste en incidir en el estudio de los procedimientos artísticos desde donde operan las obras estudiadas, incluyendo además registros de las conversaciones informales mantenidas con los artistas creadores de las obras. En el ámbito de la práctica escénica, los efectos más reconocibles del uso que hacen los artistas de los recursos estéticos son el quiebre del uso instrumental del tiempo y el

espacio. Desvelar estos recursos y compartir esos diálogos indisciplinados ofrece una perspectiva desde donde observar los desplazamientos múltiples que las obras son capaces de producir.

Devenir narradora situada hace de la escritura un proceso singular que facilita un tránsito entre diferentes escalas. Desde la observación atenta a la propia extrañeza sensorial y corporal hasta el despliegue de resonancias imaginarias y reflexivas. En este marco de acción, las narraciones se contraen y se expanden. Este pulso sostiene una práctica de escritura que fluctúan entre la experiencia como espectadora-investigadora y las reflexiones a las que lleva esa experiencia como lugares de resonancia y conexión. De este modo, el tipo de narración que desarrollo como práctica de escritura se orienta a recoger el latido de un hacer-pensar desjerarquizado. Un hacer-pensar que se mueve de la afectación corpo-sensorial a la especulación imaginativa reflexiva.

La propuesta que subyace a este modo de hacer, a este programa de escritura, defiende que las prácticas artísticas tienen la potencia de generar condiciones que ponen en crisis formas dominantes de subjetivación facilitando espacios y tiempos para entrenar colectivamente modos de estar.

Las prácticas artísticas desde un repertorio múltiple de procedimientos estéticos, vinculados a las poéticas singulares de sus creadores, plantean expansiones y focalizaciones de la percepción sensorial capaces de impulsar despliegues subjetivos de imaginarios y reflexiones.

En el entorno de la práctica escénica contemporánea, la dimensión de interacción que favorece la copresencia entre artistas y público, permite también a les artistas plantear modos de relación que no es posible experimentar en otros tipos de interacción social. Esa excepcionalidad, similar a la que se disfruta en los espacios de juego regulados, contiene una potencia de invención donde virtualmente pueden conectarse efectos estéticos y micropolíticos.

Programa de escritura: Escribir en la arena de la playa

La artista de performance brasileña Eleonora Fabião desarrolla sus acciones desde un procedimiento de composición al que denomina *programa*. La artista sostiene que la noción de programa, en el sentido en que la utilizaron en 1947 Deleuze y Guattari en *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* puede funcionar como motor de la experimentación. “Al poner en práctica [un programa] se crea cuerpo y relaciones entre cuerpos, se desencadenan conversaciones y se activan circulaciones afectivas impensables antes de su formulación y ejecución” (Fabião 2013, 4).

Tomando esta idea de *programa*, que en contextos de estudio de performance también se conoce como partitura o score, propongo terminar el artículo con una tentativa de programa de escritura que pueda ser activado

a voluntad para aquellas personas interesadas en experimentar la narración como metodología para la investigación sobre prácticas artísticas.

Para ponernos en situación un breve souvenir: en 1919, Marcel Duchamp envió a su hermana como regalo una serie de instrucciones para realizar una obra de arte. Le pidió a Suzanne Duchamp que buscara un libro de texto de geometría y que lo suspendiera con cuerdas en su balcón mirando a la Rue La Condamine de París. Las instrucciones terminaban así: *"El aire tiene que pasar a través de las páginas del libro, que sea el viento quien elija sus problemas, les dé la vuelta y rompa sus páginas"*².

El objetivo de este programa de escritura es proponer una práctica desde la que entrenar un modo de estar con y dejarse afectar por una obra artística, de preferencia del entorno de la escena contemporánea. Es un intento para generar las condiciones necesarias antes de proponerse escribir-pensar con una obra de arte desde la escucha del cuerpo vibrátil.

¡Vamos allá!

1. Antes de entrar en la sala de teatro o exposiciones donde vaya a presentarse el trabajo escénico, intente llegar con tiempo para deambular por la zona sin rumbo fijo.
2. Una vez dentro del teatro, si va a estar sentado en una butaca, pruebe a encontrar la postura más cómoda y relajada posible.
3. Es posible que, durante la pieza, o después, le impresione una imagen, le asalte una emoción, la obra le resuene con otra cosa (una lectura, una película, un paisaje, una conversación) o le incite a imaginar o a leer sobre algo que le interesa. Deje que resuene.
4. Al salir de la obra no renuncie a encontrarse con los artistas y con otros espectadores. La conversación alrededor de una obra es una parte esencial en la preparación para la escritura.
5. En el momento que le entren ganas de escribir intente ir a una playa, preferiblemente de día. Si donde vive no hay playa, busque un lugar agradable al aire libre. ¿Sería capaz de describir qué era aquello que le impactó? ¿Cómo se sintió? ¿Qué imaginó? ¿Con qué tiene relación? ¿Le lleva a alguna experiencia anterior? ¿Le recuerda a algo o más bien le lanza hacia un lugar desconocido? ¿Le dejó haciéndose preguntas o dándose respuestas? ¿Qué procedimientos estéticos intuye que producen estos efectos? ¿Sería capaz de aislarlos?
6. Intente escribir la primera frase de su texto en la arena de la playa. Observe como desaparece con el batir de las olas en la orilla.
7. Ya está preparada para empezar a escribir.

Fin del programa

Edouard Glissant en su *Poética de la Relación* se refiere a los cuentistas creol por su “*disposición sin tregua para acercar los elementos más heterogéneos de lo real*” ([1990] 2017, 233).

El tipo de escritura a partir de prácticas escénicas que planteo como metodología de investigación en artes, vincula afección y reflexión para traer con la narración, no sólo elementos de lo real, sino también para instaurar nuevos territorios, campos cercanos con los que las obras artísticas, desde mi experiencia de espectadora singular, reverberan.

La imposibilidad de fosilizar la vibración singular y sus dinámicas de transformación subjetiva hacen que esas impresiones no sean las únicas posibles y que estén lejos de ser definitivas. Igual que dos olas no rompen igual en la orilla, las travesías particulares, las atmósferas y resonancias que pueden traer las narraciones, son una apertura subjetiva entre otras, e incluso siendo la misma espectadora-investigadora ante la misma práctica artística, las narraciones serían distintas en momentos temporales diferentes.

Por eso planteo escribir en la arena de la playa como programa para entrenar las condiciones desde donde pensar-con las prácticas artísticas, sabiendo que el paso de la ola borraré lo que está escrito, pero sabiendo también que esa escritura quiere recoger la extrañeza de fuerzas que encontraron su forma en narraciones para ser compartidas.

Las narraciones se nutren de la experiencia y de un universo de lecturas, diálogos, encuentros y conversaciones con artistas, investigadoras y públicos. Quienes estén interesadas en estos trabajos pueden bucear en el archivo de la asociación de investigación y creación escénica Artea³. La propuesta de escritura que desarrollo en este artículo es algo más que una fabulación. Es una práctica que viene madurando como perspectiva de trabajo y que desarrollo en artículos publicados en revistas académicas y proyectos de investigación.

Escribir con las prácticas artísticas es pensar con ellas, por eso es inevitable que, para cada experiencia-espectadora, el desarrollo de la escritura narradora-investigadora haga uso de herramientas conceptuales diferentes. El trenzado singular entre el relato de las impresiones, el diálogo con artistas, investigadoras y públicos, junto con el despliegue imaginario de territorios afines, quiere ser útil para pensarnos en un mundo en relación.

Esta propuesta de narrar-con promueve una teoría de las artes escénicas precaria. Parte de lo singular, lo disperso y lo fragmentario, sin vocación de separación entre sujeta y objeto de estudio, y mucho menos desde un intento de abstracción. Lo que se plantea aquí es la validez de un conocimiento frágil, aquél donde la escritura se propone a sí misma como una práctica capaz de generar conocimiento situado.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1970) 2005. *Teoría estética*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss & Klaus Schultz. Madrid: Akal
- Benjamin, Walter. (1936) 1968. "The storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov". En *Illuminations IV*. New York: Schocken. http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/guest/Benjamin_W/Benjamin_W2.htm
- Benjamin, Walter. (1936) 2008. *El narrador*. Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun R. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Benjamin, Walter. (1968) 2001. *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Introducción y selección de Eduardo Suñeris; traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus
- Fabião, Eleonora. 2013. "Programa performativo: O corpo em-experiência". *Revista do Lume* 4. <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>
- Glissant, Édouard. (1990) 2017. *Poética de la relación*. Traducción, Senda Inés Sferco & Ana Paula Penchaszadeh. Bernal (Argentina): Universidad Nacional de Quilmes
- Kristeva, Julia & Isabel Vericat. (1988) 1996. "Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza". Traducción, Isabel t. *Debate Feminista* 13: 359-368. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.313>
- Rolnik, Suely. (2003) 2010. "El ocaso de la víctima: La creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia". *Zehar* 68
- Rolnik, Suely. 2019. *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Traducción, Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera & Damian Kraus. Buenos Aires: Tinta Limón

Notas

- 1 Suely Rolnik es escritora, filósofa y crítica cultural. Profesora titular en la PUC-SP y profesora invitada en multitud de programas de posgrado a nivel internacional como el Maestrado Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia o el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla la Mancha. Es doctora en Psicología Social y graduada en Filosofía y Sociología (Paris 8, Sorbonne).
- 2 Esta enunciación del programa de Marcel Duchamp aparece como introducción al proyecto de Rimini Apparat, una deriva del colectivo Rimini Protokoll que en el contexto de la pandemia con apoyo de diversas instituciones culturales europeas comisionó el proyecto 1000 scores, en el que invitaban a una serie de artistas a desarrollar partituras de performance que una vez colgadas de la plataforma online puedan ser experimentadas por cualquiera. El proyecto está alojado en <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/1000-scores-pieces-for-here-now-later>
- 3 <http://archivoartea.uclm.es/>

(Artículo recibido: 29-03-22; aceptado: 12-05-22)

Store Vertically
Ranger verticalement



¿QUÉ POSICIÓN OCUPA LA ESCRITURA EN EL CAMPO ARTÍSTICO?

Jessie García Rodríguez

Investigadora independiente

Resumen

¿Existe en el ámbito del arte contemporáneo un lugar para la escritura? Desde este artículo nos planteamos repensar el papel de la escritura dentro del campo artístico. Buscamos entender así mismo la escritura como una práctica más dentro del sistema del arte y no como mera herramienta. Para ello, se procede, por una parte, a reflexionar en torno a la escritura en sí misma, y por otro lado, a una revisión por artistas y autores cuya práctica se inscribe en éste área que surge con la hibridación de ambos campos (de manera tanto práctica como teórica), para desmitificar las ideas preconcebidas en torno a la postura de la escritura dentro de la práctica artística. Adoptando esta nueva forma de comprender la escritura y las relaciones que surgen en el acto de escribir, intentamos atraer ese campo desplazado al sistema académico de la enseñanza artística, para que se ofrezca y se genere así una educación más multi e interdisciplinar.

Palabras clave: ESCRITURA; ARTE CONTEMPORÁNEO; PRÁCTICA ARTÍSTICA; AUSENCIA/DESPLAZAMIENTO

WHAT POSITION DOES WRITING TAKE IN THE ARTISTIC FIELD?

Abstract

Is there a place for writing in the field of contemporary art? From this article we propose to rethink the established notions and the role of writing within the artistic field. We also seek to understand writing as one more practice within the art system and not as a mere tool. To do this, we proceed, on the one hand, to reflect on writing itself, and on the other hand, to a review by artists and authors whose practice falls within this area that arises with the hybridization of both fields (both practically and theoretically), to demystify preconceived ideas about the position of writing within artistic practice. Adopting this new way of understanding writing and the relationships that arise in the act of writing, we try to attract this displaced field to the academic system of artistic education, to offer and generate a more interdisciplinary education.

Keywords: WRITING; CONTEMPORARY ART; ARTISTIC PRACTICE; ABSENCE/ DISPLACEMENT

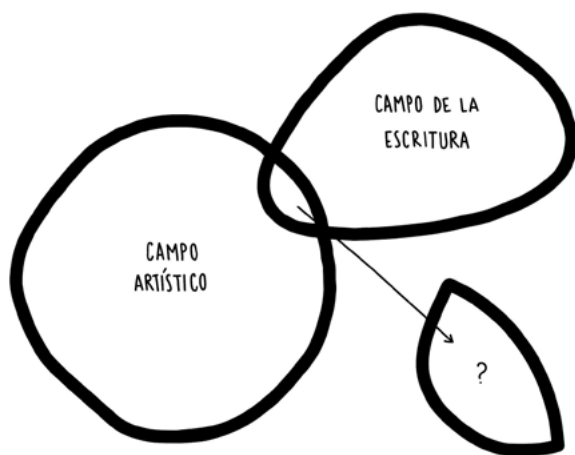
García Rodríguez, Jessie. 2022. "¿Qué posición ocupa la escritura en el campo artístico?". *AusArt* 10 (1): pp 67-75. DOI: 10.1387/AusArt.23574

1. Introducción

En la actualidad, nos encontramos ante un punto de inflexión, dentro del ámbito de la práctica artística, por el que la escritura y/o la acción de escribir, desborda el marco convencional en el que había sido encasillada, y adopta una nueva 'textura'. Desde el punto de vista que se plantea en este artículo, la escritura deja de comprenderse como un elemento subordinado en la configuración del texto para desplegar, precisamente, otras narrativas que desbordan el espacio habitual de la literalidad. Es decir, para percibirla como acto, gesto, movimiento, registro, forma y posición, entre otras potencialidades.

La hibridación entre la práctica del arte y la de la escritura, tradicionalmente separadas, da lugar a un tercer campo por explorar: el de la escritura en la/como práctica artística. Nos encontramos así pues, un espacio que, aunque situado al margen del campo más normativizado del arte contemporáneo, se encuentra en pleno desarrollo y en continua metamorfosis.

Partiendo de esta idea, nos disponemos a analizar y repensar las relaciones de mutualismo, reciprocidad, o disenso, que surgen en dicha área. Este análisis comprende, por una parte, el papel que desempeña la escritura en la práctica artística y, por otro lado, entenderla como práctica artística en sí misma.



2. Desarrollo

Existen críticas (Fernández Polanco 2013) hacia el campo artístico en el mundo contemporáneo dentro del marco académico e institucional debido al desplazamiento de lo que hemos creído conveniente llamar 'disciplinas

desplazadas' y la necesidad de actualizar dicho abanico de material educativo ofertado. Con 'disciplinas desplazadas' nos referimos a aquellas prácticas artísticas que, hoy por hoy, no son consideradas dentro del campo establecido del Arte 'con mayúsculas'. Entre ellas se encuentra la escritura, la cual no es tratada como una práctica artística más en el ámbito del arte contemporáneo, a pesar de cumplir un papel fundamental tanto dentro del proceso creativo, como fin en sí misma. Se han encargado de ella, entre otros, campos como el de la literatura, la grafología, el diseño (en el ámbito de la tipografía, caligrafía y lettering), e incluso se ha estudiado como parte de la musicología, ubicada a modo de notas y partituras, dentro del campo de la música.

Ya en el sistema de la enseñanza académica universitaria del arte, la escritura parece quedar relegada a un segundo plano. En otras palabras, subordinada, desempeñando así una función de complemento. Aparece en forma de dossier, relato y acompañamiento de obras, pero en todo caso, pocas veces como pieza artística en su totalidad. Según Sánchez Duro (2021):

La práctica de la escritura interviene más como registro, que como un formato válido para generar relaciones simbióticas entre diferentes lenguajes. Es decir, como un acto que acompaña a la creación, pero sin embargo, no es reformulado como una práctica artística.

Al hilo de las ideas que se expresan en la cita anterior, en este escrito se pretende revisar la cabida de la escritura en el campo artístico. Asumir la acción de escribir como una práctica y material plástico más, nos ayudaría a comprender la escritura como una parte integral del proceso creativo y/o como proyecto u obra artística.

3. ¿De qué modo participamos en un texto?:

La escritura está presente en el sistema del arte, por tanto, en aquellos formatos que acompañan a la obra (desde las memorias académicas hasta las cartelas que abundan en galerías y museos). Pero la escritura como y desde la práctica artística abarca desde diferentes metodologías (anotaciones, bitácoras, etc.) que forman parte del desarrollo de ideas y bocetos de proyectos, hasta su concepción como pieza autónoma. Como resume Gómez Vázquez (2021): *"Decía antes que la escritura puede producir textos y en el caso de los artistas, además la escritura puede ser parte de la práctica artística"*.

Por lo tanto, podemos entenderla como herramienta y/o medio que nos ayuda a conocer, comunicar y expandir nuestro 'yo'. Ese 'yo' al que nos referimos, nuestra subjetividad, incluye una biblioteca (e imagoteca) personal, una especie de almacenamiento interno que va evolucionando. Este proceso de desarrollo podría definirse mediante un juego de acciones:

escribo, leo, pienso, reescribo, releo y repienso. Que no vienen a ser nada más que una sucesión en bucle de producción y análisis continuo. Pero, ¿puede cambiar la visión preestablecida del material escrito? Paula Caspão nos plantea lo siguiente:

¿Podría una pieza teórica ser considerada como un documento provisional sobre las prácticas, gestos, posiciones, movimientos y trozos de la vida cotidiana que hicieron que esa obra en particular llegase a existir, en lugar de ser valorada como una pieza autónoma de conocimiento?

Si realmente ampliamos la visión y entendemos la escritura como una disciplina y práctica artística más, entendemos que dichos 'apuntes' pueden dar lugar a comprenderse o desembocar en pieza artística (como puede suceder con los apuntes anatómicos de Leonardo da Vinci).

3.1. Manuscritura

Partiendo de esta cita de Paula Caspão que hace visible sucesos que surgen en el acto de escribir, podríamos atender a ciertos rasgos que acontecen en la manuscritura. En ella queda reflejada y se captura la esencia del autor mediante la gestualidad y la forma de redactar, incluso podríamos mencionar la aparición de su voz. De este modo, podríamos decir que escribiendo en una hoja en blanco, la hacemos nuestra (con la idea de *animismo*¹ e *inmanencia*²). En ese proceso está presente el cuerpo del sujeto, puesto que no hay escritura (manuscrita) sin cuerpo. Funciona así mismo como signo de identidad.

A día de hoy, debido a la influencia de la marabunta tecnológica que sufrimos, la manuscritura queda retratada como un gesto arcaico que está fuera de tiempo, es lento y se encuentra casi en proceso de obsolescencia. Si nos tomamos un tiempo para ver, analizar y reflexionar sobre el acto de escribir, podría incluso entenderse como una danza de la mano, como dibujo o incluso como espacio en el que habitar. Cuando escribimos una carta (por ejemplo) nos quedamos a habitar en ella. Nos despedimos y un pedazo de nosotros viaja para llegar a las manos de otra persona. Habitamos lo que escribimos. Nos quedamos ahí. Congelados. Y al cabo de un tiempo cuando esa carta vuelve a ser releída, ahí seguimos.

Barthes en sus libros *El grado cero de la escritura* (1953) y *Variaciones sobre la escritura* (1973), hace referencia en uno de los apartados a esta idea de lo erótico y lo poético en el proceso de escribir. Nos hace ver desde otra perspectiva y en profundidad algunos de los acontecimientos que surgen, como por ejemplo: el mover de los labios al leer, los susurros, el contacto con el papel y hasta los acuerdos entre pensamiento y tacto.

4. La escritura, un lenguaje también usado por artistas:

Aunque estas asociaciones que surgen entre escritura y arte parezcan una noción actual a punto de florecer, se viene intuyendo y observando desde hace tiempo.

Toda vanguardia genera un punto (o varios) de inflexión. El *ready-made* de Duchamp “Fuente” (1917), resulta ser uno de ellos, no solo en la forma de cambiar los cánones establecidos, el contexto y la sociedad artística, sino también en el papel que desempeña la escritura. Cambia el modo de ver y comprender el objeto, por una parte por el cambio de contexto pero también por la firma del autor. Además, la escritura empieza a abrirse camino en las vanguardias artísticas. No lo hace únicamente por medio de los manifiestos, sino también por las propias obras.

El dadaísmo (también como precursor del surrealismo) expande los límites de la literatura. Se rebela ante convenciones literarias y artísticas como los poemas tachados de Man Ray o la creación de nuevas lecturas mediante recortes como en el póster de Mantineé Dadá.

Si avanzamos en el tiempo hasta el arte conceptual, vemos que esa relación de mutualidad sigue estando presente. Un claro ejemplo de ello sería Joseph Kosuth. Una de sus piezas más conocidas “*Una y tres sillas*” (1965) nos muestra cómo el papel que desempeña la escritura dentro de la obra aporta sentido a todo el conjunto.



“Una y tres sillas”, Joseph Kosuth (1965)

4.1. La escritura en un contexto contemporáneo

Aterrizamos así pues en el contexto más contemporáneo, donde la aparición de numerosas obras de artistas como Paula Bonet, con sus cuadernos de viaje y libros manuscritos e ilustrados, nos hace apreciar que,

actualmente, el binomio arte-escritura está en auge. En lo que respecta al libro impreso como formato, los libros en sí mismos habitualmente, son considerados como un producto de masas, como producto comercial (también en el caso de Bonet), pero exposiciones como “Siempre real / nunca verdadero” comisariada por Iván de la Nuez (en 2019), expanden las posibilidades de entender el libro. Y es que en palabras de Mabi Revuelta, “*el formato libro se va diluyendo*” en la actualidad. De hecho, artistas como Louise Bourgeois con su libro textil *To whom it may concern* creado en 2009-2010, que ya venían trabajando en ello y que hacen presente y tratan el formato de la escritura y el libro con dicha ‘nueva’ perspectiva (en este caso, considerada como pieza escultórica).



“*To whom it may concern*” Louise Bourgeois, libro textil (2009-2010)

Un largo etcétera sigue con la lista de artistas que trabajan la simbiosis entre escritura y arte, entre otras: Jenny Holzer que lleva el texto en su trabajo desde los carteles a proyecciones y bancos de mármol, Barbara Kruger que hace que convivan texto e imagen en el mismo espacio, los “*Sueños*” de Itziar Okariz, María Anwander borrando las palabras de revistas de arte o robando cartelas de los museos... En muchos casos, la escritura se mezcla con la propia acción, aportando un matiz performativo.

Otros han analizado esta hibridación de forma más teórica (con un formato de libro tradicional). En escritos teóricos que nos dan esta nueva forma de ver la simbiosis que surge entre arte y escritura, tenemos a autores como Aurora Fernández Polanco, Ixiar Rozas, Paula Caspão o grupos como TXT-Lab en un contexto aún más cercano.

Teniendo en cuenta ejemplos como los aquí mencionados, nos planteamos la escasa consideración de la escritura, tanto como práctica como

recurso plástico, además del por qué no es comprendida y el por qué de su desplazamiento dentro del campo artístico.

Es más, en el ámbito contemporáneo, el despliegue de la experimentación visual (*Arte, ¿líquido?*, Zygmunt Bauman, 2007) es también de aplicación para la escritura. Es todavía un campo por explorar en muchos sentidos: ¿Cómo, dónde y de qué forma nos relacionamos con ella?

5. Conclusiones

La mezcla entre ambos campos (el artístico y el de la escritura) que se encuentran e interactúan, da lugar a un tercer campo por explorar que está en pleno desarrollo y en continua metamorfosis. Siguiendo este nuevo enfoque estético que hemos intentado dar mediante varios ejemplos, podríamos entenderla como práctica artística. De la relación dada entre ambas áreas, surgen nuevas formas de entender el arte, nuevas formas de comunicación, de formato y de obra.

Por otro lado, como ya hemos mencionado, a pesar de creer que se trata de una relación bastante contemporánea, ha sido ya trabajada en el mundo del arte desde principios del siglo XX.

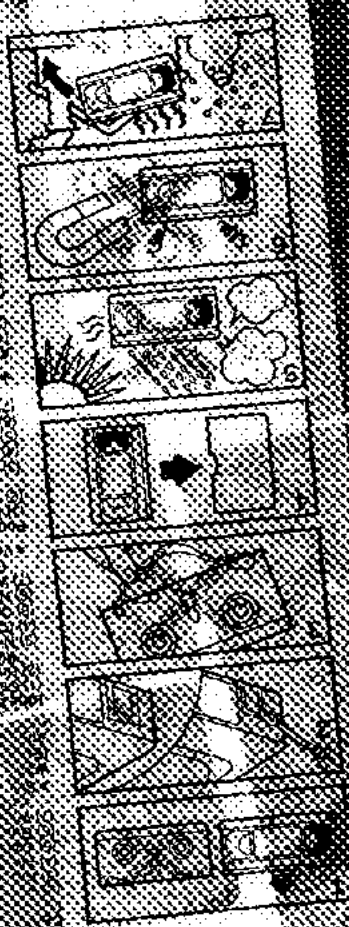
Recapitulada esta visión de la escritura en el campo artístico, conlleva una reflexión mediante la cual llegamos a ese deseo (*El deseo del artista*, Juan Luis Moraza) de su inclusión en el sistema de la enseñanza académica del arte. Nos encontramos en un momento de despliegue de la experimentación visual, y no es hasta ahora que esa voz de la escritura se amplifica y demanda ser reconocida como una práctica más dentro del campo artístico y no como algo meramente subyacente. Los contextos artísticos (al igual que el arte) son cambiantes, y en la actualidad, la acogida de dicho espacio dentro del ámbito universitario (y en otras instituciones), aportaría una instrucción más multi e interdisciplinar al alumnado. Ese abanico de posibilidades que se abre daría cabida no sólo a una interacción entre campos, sino a la expansión de los mismos.

Referencias bibliográficas

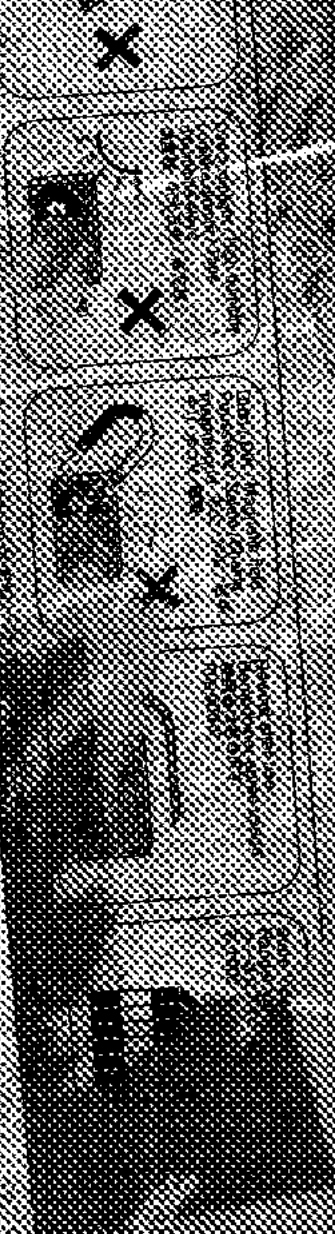
- Barthes, Roland. (1953) 1987. *El grado cero de la escritura: Seguido de nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. Ciudad de México: Siglo XXI
- Barthes, Roland. (1973) 2002. *Variaciones sobre la escritura*. Trad., Enrique Folch Fernández. Barcelona: Paidós
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Arte, ¿líquido?* Edición y traducción de Francisco Ochoa de Michelena. Madrid: Sequitur
- Caspão, Paula. 2015. "Invertir inclinaciones ¿hay vida en el hacer teórico?". Traducción de Ana Buitrago García. En *Ejercicios de ocupación: Afectos, vida y trabajo*, Mary Zournazi et al., 125-150. Barcelona: Polígrafa. <http://hdl.handle.net/20.500.11904/1150>
- Cornelio Yacamán, Jaime Alejandro, et al. 2021. *TXT-Lab: Prácticas de escritura desde/por/para el arte*. Bilbao: Popurrit
- De la Nuez, Iván, comisario. 2019. "Nunca real/siempre verdadero". Programa *Metrópolis* sobre la exposición en Azkuna Zentroa (Bilbao), emitido en La 2, 25:00, 28 mayo. <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-cap-65-hd-never-real/5244862/>
- Fernández Polanco, Aurora, 2013. "Escribir desde el montaje". En *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*, Selina Blasco Castiñeira et al. Madrid: Ediciones Asimétricas
- Moraza Pérez, Juan Luis. 2009. "El deseo del artista". Conferencia, Colegio de Psicoanálisis de Madrid. http://www.victordelrio.es/blog_docente/wp-content/uploads/2013/04/EL-DESEO-DEL-ARTISTA.pdf

Notas

- 1 Animismo: Creencia religiosa que atribuye a todos los seres, objetos y fenómenos de la naturaleza un alma o principio vital.
- 2 Inmanencia: Que es inherente a un ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella.
- 3 *“Encuentros de escritura En torno a José Luis Castillejo”* (MUSAC León, 13 abril 2018). En paralelo a la exposición ‘Tlalaatla: José Luis Castillejo y la escritura moderna’. Participan: Eduardo Scala, Fernando Millán y Manuel Oliveira. <https://musac.es/newsletter/ver.asp?id=112>



10



LA INTERACCIÓN Y EL TEXTO: CRUCE DE RECURSOS EN EL ARTE ELECTRÓNICO

Cynthia Patricia Villagómez Oviedo

Universidad de Guanajuato

Resumen

El arte electrónico y la definición del ámbito son motivo del presente artículo, así como el uso de recursos en sus procesos de producción, tales como, la interacción y el texto durante el desarrollo de la obra artística o en la versión final de la misma. Por otra parte, investigaciones recientes han demostrado que la interacción produce, las más de las veces, un interés mayor por parte del público en una obra de arte electrónico, lo que se vincula al objetivo del artista de que su obra sea recordada, y en su caso, sensibilice al participante en torno a aquellos aspectos que el artista considera meritorios de ser señalados. Se analizan también, una selección de trabajos artísticos en los que hay texto como elemento preponderante en la obra e interacción con el público.

Palabras clave: ARTE ELECTRÓNICO; PROCESOS DE PRODUCCIÓN; INTERACCIÓN; TEXTO; TECNOLOGÍA

INTERACTION AND TEXT: CROSSING OF RESOURCES IN ELECTRONIC ART

Abstract

Electronic art and the definition of its scope are the subject of this article, as well as the use of resources in its production processes, such as interaction and text during the development of the artistic work or in the final version of it. On the other hand, recent research has shown that interaction produces, more often than not, a greater interest on the part of the public in a work of electronic art, which is linked to the artist's objective of having his work remembered and, if necessary, sensitizing the participant to those aspects that the artist considers worthy of being pointed out. A selection of artworks in which there is text and interaction between the work and the public are also analyzed.

Keywords: ELECTRONIC ART; PRODUCTION PROCESSES; INTERACTION; TEXT AS ART; TECHNOLOGY

Villagómez Oviedo, Cynthia Patricia. 2022. "La interacción y el texto: Cruce de recursos en el arte electrónico". *AusArt* 10 (1): pp 77-96. DOI: 10.1387/AusArt.23583

Actualmente, debido a estudios científicos sobre el funcionamiento del cerebro humano, es más viable investigar para obtener una mayor comprensión sobre las formas en que los artistas, sus obras y el público interactúan de la forma en que lo hacen. En el caso de los trabajos de arte electrónico, las nuevas formas de expresión que genera la interacción pueden producir un muy amplio rango de emociones en el participante de una obra, lo que hace necesaria la investigación en torno a la interacción dentro del arte electrónico.

Aunado a lo anterior, la pandemia por coronavirus que dio inicio a finales del año 2019 y que continúa hasta la fecha, creó nuevos retos comunicacionales vinculados a todos los ámbitos del quehacer humano, el arte electrónico no es la excepción, debido en parte a que el contacto físico se minimizó al máximo y los rostros de las personas se cubren ahora con una máscara o cubrebocas para evitar el contagio. Lo anterior necesariamente generará nuevas formas de arte adaptadas a estas condiciones sociales, las que demandan también nueva investigación en el campo de la interacción.

En relación al arte electrónico, tenemos que surge en los años sesenta, el escenario actual se ha desarrollado tan rápido como la misma ciencia y la tecnología lo han hecho. En este artículo, se abordarán las características del campo del arte electrónico. También se analizará la importancia de la interacción en el arte electrónico, así como algunos trabajos artísticos que vinculan la interacción y el uso del texto como forma de expresión artística en la obra final o durante el proceso de la misma.

Hacia una definición del arte electrónico

Desde los inicios del arte, los artistas se han inclinado por el uso de los últimos inventos, nuevos materiales o procesos, en la búsqueda de formas innovadoras de expresar sus ideas. En el Renacimiento, Leonardo da Vinci fue un extraordinario ejemplo de usar la ciencia y la tecnología en su trabajo artístico. Algo similar ocurrió en los años sesenta, cuando artistas como Abraham Palatnik, Frank Malina, Nicholas Shöffer y Charles Czuri, entre otros, comenzaron a explorar las posibilidades artísticas de las nuevas tecnologías, tales como, artefactos lumínicos, robots y computadoras.

Al respecto Eleanor Heartney comenta lo siguiente: *“la pasión por la tecnología resurgió en 1966, cuando artistas como Robert Rauschenberg y Robert Whitman e ingenieros como Billy Klüver y Fred Waldhauer fundaron Experimentos en Arte y Tecnología (EAT)”* (2008, 168), un grupo sin fines de lucro que apoyaba la experimentación artística vinculada a la tecnología. En el caso del ingeniero Billy Klüver, trabajaba para los laboratorios Bell y tenía gran experiencia en el trabajo de arte con el uso de tecnología, en conjunto con varios artistas desarrolló obras muy representativas del ámbito, tales como, en conjunto con Jean Tinguely creó la obra *Homenaje a Nueva York*, 1969, máquina autodestructiva que se detonó en el jardín del Museo

de Arte Moderno, MoMA. A su vez, para el artista Andy Warhol creó unas nubes de Mylar termosellado infladas con helio para la obra "*Silver clouds*" (1966). No obstante, para la misma autora, el trabajo más influyente de EAT fue el que realizaron para el pabellón de Pepsi para la Expo '70 de Osaka, donde participaron más de sesenta artistas e ingenieros en una serie de exposiciones interactivas futuristas (Heartney 2008, 168).

Además de lo anterior y allanando el camino hacia una definición del arte electrónico, es necesario mencionar que las más de las veces en el trabajo artístico con el uso de tecnología, el papel del público es esencial, es más que un simple espectador del trabajo artístico como solía ser en el arte clásico o tradicional. En el arte electrónico, la audiencia frecuentemente es invitada a interactuar con el trabajo artístico. Como resultado de lo anterior, este tipo de arte genera movimiento y acciones distintas mientras el público interactúa; por tanto, el público determina o da la versión final a la obra artística.

De acuerdo al historiador del arte australiano Terry Smith, hubo un cambio cultural a nivel mundial en el arte alrededor de los años ochenta. Lo llama el giro postcolonial, seguido por la descolonización de áreas que eran consideradas del segundo, tercero y cuarto mundo. Además del impacto que esto produjo en el llamado primer mundo, desencadenó las más variadas formas de arte, caracterizadas por valores locales, nacionales, anticoloniales, independentistas y anti-globalización, aquellos que se caracterizaban por ser críticos y apoyar la diversidad y la identidad. (Smith 2012, 22). Además de lo anterior, para Smith alrededor de 1989, se dio el cambio de arte moderno a arte contemporáneo en todos los medios culturales del mundo. Este año estuvo signado por uno de los momentos más importantes de la historia del siglo XX: la caída del Muro de Berlín, se gestaba también, la disolución de la Unión Soviética que culminó con la independencia de las Repúblicas de la URSS entre 1990 y 1991. Dichos eventos cimbraron el mundo social y cultural con los consecuentes debates en torno al postcolonialismo, el capitalismo, entre otros que se suscitaron. Por otra parte, lo anterior acompañado de la evolución tecnológica que trajo consigo la comercialización de las computadoras personales en 1984 y la incipiente masificación del uso de la *World Wide Web* en 1990, debido a ello el uso de internet creció muy rápidamente en occidente¹.

Hoy en día, se puede apreciar una escena del arte electrónico muy diversa. Las formas de expresar ideas han crecido exponencialmente, usando una gran variedad de medios herramientas, máquinas y software, a la par que se integran áreas de conocimiento científicas y tecnológicas, tales como la biología, la psicología, la genética, la neurociencia, las matemáticas, la ingeniería, las ciencias médicas, el diseño, la robótica, entre muchas otras. Cualquier clase de conocimiento puede ser usado para comunicar mensajes específicos o generales al participante de la obra de arte electrónico —antes conocido como espectador en el arte clásico o tradicional.

Debido a lo anterior, es recomendable considerar que el arte electrónico es una rama del arte que usa medios y herramientas contemporáneas, digitales o análogas, que como resultado definen la era en la que vivimos; Edward Shanken (2009, 11) ha dicho:

Los artistas siempre han usado los materiales y técnicas más avanzados para crear su trabajo. Cuando sus visiones requieren de medios y métodos que no existen, ellos inventan lo que sea necesario para realizar sus sueños [...]. Actualmente, las tecnologías electrónicas se han vuelto tan omnipresentes, que es difícil imaginarse la música contemporánea sin instrumentos electrónicos o imaginar a un autor escribiendo sin la ayuda de una computadora.

Por otra parte, los artistas electrónicos usan medios tales como, la inteligencia artificial, la robótica y la biométrica del *gaming*, la realidad virtual y la fotografía, la realidad aumentada, Internet, las instalaciones interactivas, las video instalaciones, entre otros recursos tecnológicos. *“Ellos exploran cómo las tecnologías están cotejando, evaluando o desencadenando nuestras emociones en múltiples formas y direcciones. Estas tecnologías están incluso creando nuevos sentimientos, que aún no hemos encontrado palabras para describirlos”* (Himmelsbach et al. 2020, 22).

El papel de la interacción en el arte electrónico

Ya en 1957 el artista surrealista francés Marcel Duchamp al referirse al acto creativo, señalaba el papel activo del espectador: En su conferencia en la Convención de la Federación Americana de las Artes en Houston, Texas, comentó:

En definitiva, el acto creativo no lo realiza sólo el artista; el espectador pone en contacto la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus calificaciones internas y añade así su contribución al acto creativo. Esto se hace aún más evidente cuando la posteridad da un veredicto final y a veces rehabilita a los artistas olvidados (Citado en Popova 2012).

Si bien Duchamp no se refería a la interacción propiamente dicha, sin embargo, ponía en tela de juicio la autoría absoluta de la obra de arte únicamente al artista, situando al espectador como participante e intérprete de la misma y, por tanto, una especie de ‘nuevo autor’ de la obra. Lo que consideramos, como ya se abordó en páginas anteriores amplía el proceso de creación, siendo posible ahora considerar una fase más de participación.

En el arte electrónico lo anterior se aplica de manera directa a través de la interacción física del público con la obra. Es decir, la obra o también llamado desarrollo de arte electrónico puede invitar al público a realizar determinadas acciones, que pueden ir desde presionar un botón, halar alguna palanca, clicar un ratón, ubicarse en algún punto específico, sostener algún dispositivo, abrir una aplicación o app, leer, hablar, probar, tocar, escuchar, oler, entre otras muchas acciones. A través de la interacción, regularmente el artista consigue captar el interés del público, para posteriormente comunicar la declaración artística de la obra e incidir de alguna forma en los pensamientos y reflexiones del público.

Así se tiene que, la interacción es una tendencia en la creación del arte electrónico, empero, no todo el arte electrónico tiene interacción. De acuerdo a Annick Bureau, la interactividad tiene una relación particular entre los humanos y las máquinas, que ha sido analizada por el nivel de libertad que se permite entre el público y el trabajo artístico. Ese es el nivel de autonomía o la capacidad para controlarla. Brenda Laurel (citada en Bureau et al. 1996) comenta que hay tres variables de la interactividad; *la frecuencia*, que se refiere a qué tan frecuente es posible interactuar; *el rango*, cuántas opciones de interacción existen; y *el significado*, hasta qué punto las elecciones para interactuar afectaron realmente los elementos de la obra.

Parte de la novedad del arte electrónico es precisamente que puede involucrar todos los sentidos humanos. La polisensorialidad, es cuando el público puede escuchar, tocar, incluso oler y probar el trabajo artístico. El movimiento corporal es integrado y la vista no es el único sentido involucrado para percibir una obra de arte. La imagen puede estar integrada a otros dispositivos, visuales o no. Todo lo cual, enriquece sin duda el campo del arte electrónico, sus artistas y sus obras.

El rol del Texto en el proceso de creación

Si bien, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, texto es un “*Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos*”, que, por motivos de delimitación del tema, el presente texto se abocará y circunscribirá a los enunciados escritos. Así tenemos que, comprender el papel del texto en la creación de obras o desarrollos de arte electrónico requiere de la comprensión del proceso de creación, de esta forma será posible percibir y clarificar la participación del texto en dichos procesos. Si bien, cada artista tiene un proceso particular de trabajo, existen fases del proceso creativo que artistas y no artistas desarrollan en la realización de una obra, estas fases se llevan a cabo como se explica a continuación, en el entendido que no son fases lineales u ordenadas, un proceso de creación puede dar inicio en cualquiera de las fases e incluso pueden llevarse a cabo varios procesos de

creación de manera simultánea; en estas fases se señalará la participación del texto.

Aunado a lo anterior, los procesos de creación como advirtió Manuela Romo se llevan a cabo por versados y neófitos abocados a pequeñas o grandes empresas, de ahí que desde diferentes ramas de estudio se haya llegado a la conclusión de que son las mismas fases del proceso de creación las que se llevan a cabo, sea en descubrimientos científicos, creaciones artísticas o tareas cotidianas. El proceso de creación, es la conjunción del trabajo que al respecto de este tema han realizado Csíkszentmihályi (1990, 1996), Manuela Romo (1997) y el psicólogo mexicano Mauro Rodríguez Estrada (1985), quien agregó la fase de comunicación; proceso al que a su vez hemos añadido la fase de participación, la cual consideramos propia de los procesos de creación en el arte electrónico; de la misma forma se han cambiado algunos nombres de las fases, por adecuarse mejor al tema que nos ocupa.

- I. Preparación. Existe la tendencia o afinidad hacia ciertos temas o problemas que generan curiosidad, dichos temas se hablan con colegas, se busca información, se lee e investiga. En la investigación titulada *Análisis de procesos de producción artística digital en México* (Villagómez 2017) a una decena de artistas electrónicos, la mayoría (excepto los artistas sonoros) refirieron su primera aproximación al tema de su obra era a través de la lectura de textos, ya fuera de ciencia ficción, de artículos científicos y libros, como también el registro de aquello que despertaba más su interés en libretas de notas, así como en librerías dentro de ordenadores personales. Por otra parte, esta fase se caracteriza por buscar respuestas y soluciones a problemas determinados, es decir, de los cuestionamientos y donde el proceso de plantearse un problema y cómo resolverlo da inicio; esta fase es de observación, intelectualización y profundas reflexiones, donde se reitera, puede haber acopio de datos, a través de lecturas, experimentos, viajes. De acuerdo a Manuela Romo, parece existir una relación directa entre el tiempo extenso dedicado a la preparación del tema y el valor del trabajo, es decir, a mayor tiempo dedicado al proyecto mayor es su valor (Romo 1997, 121).
- II. Gestación y descubrimiento. Son dos fases del proceso de creación que se llevan a cabo simultáneamente. En la gestación las ideas se llevan a cabo en la mente de manera subconsciente y el descubrimiento es cuando todas las piezas del problema a resolver finalmente encajan y se encuentra una solución. En esta fase, Csíkszentmihályi (1996) considera que las ideas se están fraguando en el inconsciente del cerebro en la fase de gestación (o incubación) y emergen súbitamente cuando se está en un momento de relajación o distensión, lo que se conoce como el momento del descubrimiento o la intuición. Cabe mencionar que la escritura automática ha sido usada por artistas de diversas

áreas para la generación de ideas, es debido a su capacidad de conectar con el subconsciente, que esta técnica se vincula a esta fase.

- III. Valoración. Uno de los problemas recurrentes en los procesos de creación de artistas con experiencia, no es generar ideas, sino decidir cuál idea es la mejor, en otras palabras, el problema real para los artistas de acuerdo a lo investigado es poder elegir la mejor idea, para que merezca la pena la inversión de tiempo en su desarrollo. Esta fase fue difícil de investigar debido a que los artistas estudiados no recordaban con precisión cómo es que habían tomado la decisión para realizar su idea; sin embargo, la mayoría de los artistas mencionaron haber desarrollado una idea en especial, basados en el conocimiento que produce y se adquiere durante el proceso; otros mencionaron haber elegido una idea en específico por intuición; en otras ocasiones consultan colegas, o investigando más sobre el tema en Internet y libros.
- IV. Realización. En esta fase es cuando la ejecución de la idea se lleva a cabo, esto significa que el artista da inicio a una de las etapas de trabajo más intenso de todo el proceso de creación, ya que se deben resolver problemas de distinta índole, así como trabajar en equipos con profesionales de distintas áreas, como ingenieros, fotógrafos, manufactureros, programadores, entre otros, dependiendo de cada proyecto. De la misma forma, en esta fase la capacidad de trabajo y disciplina del artista se pone a prueba, donde la paciencia será indispensable; muchos de los artistas comentaron trabajar muchas horas sin notar el paso del tiempo, así como trabajar en proyectos cuya duración puede tomar de varias semanas a años, donde algunos de los proyectos pueden permanecer abiertos, como es el caso de *Bacterias* de Arcángel Constantini que ha venido desarrollando desde 1996 a la fecha, entre otros. Dentro esta fase, los artistas deciden el papel predominante de libros y textos dentro de sus obras, es el caso de la pieza conocida como “*Las castas*” de Erick Meyenberg, basada en los libros *Forjando patria* publicado en 1916 del antropólogo Manuel Gamio y el libro *Mapa del Genoma Humano de los mexicanos*, (2009); de la misma forma, los artistas pueden tomar la decisión de que sea el texto uno de los elementos principales en la versión final de la obra.
- V. Intercambio y comunicación. El psicólogo Mauro Rodríguez Estrada (1985), considera que los proyectos artísticos son solo ejercicios, donde el artista disfruta el proceso en sí mismo, de cualquier forma, lo común es que el artista desee que su obra sea expuesta al público; de hecho, es una de las motivaciones más importantes en la realización: comunicar y tener algún tipo de intercambio con el público.

VI. Participación. Hemos agregado esta fase al proceso de creación, porque es la etapa que consideramos compete más directamente al arte electrónico. Así tenemos que, las más de las veces las obras del arte electrónico invitan al público a interactuar con las mismas, por lo que hay reacciones, interacciones y emociones que se suscitan entre los antes espectadores, ahora participantes de las obras. El arte electrónico demanda la participación para que ‘sucedan’ cosas, y hay que recordar, que cuando a un individuo se le invita a ‘hacer’, por lo regular se suscita cierto involucramiento en la actividad que se realiza (por eso la participación es uno de los principios rectores de la educación), debido a que emergen reacciones y emociones a través de la interacción.

Por otra parte, tenemos que tal y como los artistas plásticos durante siglos trabajaban a partir de instrucciones lingüísticas específicas de quienes pagaban por sus obras (Esqueda 2000, 16), los artistas electrónicos parten del lenguaje y del texto para llevar sus notas e instrucciones a la materialización de las obras, lo que es fundamental dentro de los equipos de trabajo propios del ámbito, ya que las más de las veces los artistas electrónicos trabajan con equipos multidisciplinarios y crear entendimiento entre los integrantes del mismo forma parte de la realización exitosa de las obras.

Empero, más allá de las cuestiones pragmáticas de los procesos de producción y la intervención del texto en éstos, se advierten ciertas formas del uso del texto dentro del trabajo artístico del campo de la electrónica, como se verá a continuación.

Categorías del arte electrónico con el uso de texto

Es de particular interés para esta investigación, enfocar el estudio de la interacción con la obra artística en aquellas obras que han centrado su interés de manera particular en el texto como parte consustancial de la obra final o como parte del proceso de producción de la misma. Hemos dividido dichas obras en tres categorías, El texto como origen del proceso de creación; El texto como parte de la obra final y la inteligencia artificial para la generación de texto como obra.

A) El texto como origen del proceso de creación

Numerosas obras de arte electrónico se han desarrollado a partir de un texto, caso es de la obra realizada en 2010 por el artista mexicano Erick Meyenberg titulada *Étude taxonomique-comparative entre les Castes de la Nouvelle Espagne et celles du Mexique Contemporain*, (Estudios taxonómicos y comparativos entre las castas de la Nueva España y el México Contemporáneo), obra también conocida como “*Las castas*” que pertenece a la categoría de arte digital que hace uso de bases de datos y su visualización. Al respecto,

el artista para esta investigación comentó², que un eje fundamental de su trabajo artístico es la literatura, ya que su obra se fundamenta en investigaciones estéticas vinculadas a la historia, así como diversos ámbitos de la ciencia; partiendo de lo anterior el artista crea sistemas de interpretación de la información.

En la obra de “*Las castas*” Erick Meyenberg hace un análisis sobre los intentos antropológicos para definir y clasificar las razas. Tomó inspiración inicial sobre el libro del mexicano Manuel Gamio *Forjando patria* publicado en 1916, este libro a su vez tuvo influencia de los estudios del siglo XIX del antropólogo francés Ernest Théodore Hamy. Como parte de un discurso colonial postrevolucionario, Manuel Gamio llega a la conjetura de que la sociedad está sostenida por medio de una identidad cultural común. Aunado a lo anterior, en 2009 el genoma del mexicano fue definido de manera oficial por parte del Instituto Nacional de Medicina Genómica INMEGEN y el gobierno del ahora expresidente Felipe Calderón, a través de la publicación del libro *Mapa del Genoma Humano de los mexicanos* (Cevallos 2009). Lo que levantó ámpula por el costo del proyecto y porque se dudó del beneficio real para las poblaciones indígenas que participaron en el estudio (Ribeiro 2009).

Erick Meyenberg utiliza en su obra los colores de LED: rojo, verde y azul, que representan a los indígenas, los negros africanos y los blancos europeos, respectivamente, los cuales, al ser encendidos al mismo tiempo y a la misma intensidad, producen una perfecta mezcla cromática, que vuelve a utilizarse como un medio metafórico e irónico: luz blanca como el máximo símbolo de pureza en la combinación racial. Lo que indica el artista que desea destacar en esta pieza es lo siguiente³:

“hice este collage aludiendo a un problema clave de nuestro país: la mezcla racial, que es algo que siento que no se ha resuelto hasta nuestros días, que está disfrazado. Ahora ya no es un problema de hablar de sangre sino de hablar de genética, por eso es, que lo que hago es comparar los porcentajes de sangre de las castas con los porcentajes de sangre del estudio del genoma de los mexicanos que se publica 2009 [...] cuestionarse qué es lo que nos hace ser mexicanos mestizos contemporáneos y de pronto ver que esos resultados científicos son prácticamente los mismos que aquellos de la [época de la] colonia; me pareció un problema notable” (Transcripción de la autora).

De ahí que la obra de Erick Meyenberg, constituya una crítica al discurso gubernamental, enfatizando el hecho de la discriminación en la época actual, por contar con rasgos predominantes de una raza u otra, similar a la vivida hace más de quinientos años en México.

En el aspecto específico de la interacción, se da a través de la lectura de los textos que acompañan a la instalación y que el artista dispuso en la misma; no obstante, el artista expresó que el público se dejó llevar por la

vistosidad de los aros de colores de la instalación, omitiendo la lectura de los textos explicativos de la obra, lo que él encontró desalentador.



Figura 1. *Étude taxonomique-comparative entre les Castes de la Nouvelle Espagne et celles du Mexique Contemporain* (2010), Erick Meyenberg. Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México. Fuente: Cortesía del artista.

B) El texto como parte de la obra final

Esta categoría esta conformada por obras que integran en la propuesta final –la cual es la que se exhibe al público– texto propiamente dicho, es decir, el resultado de la obra es texto producido por las acciones de los antes llamados espectadores, ahora participantes de las obras. Para que las acciones de las obras se generen, los artistas, las galerías o los museos, colocan fichas con instrucciones precisas de las acciones que el público puede realizar para que la obra inicie su curso o se determine su forma final; lo que esto implica es que las obras tienen varios ‘finales’, dependiendo del participante del público con quien este interactuando. Ejemplo son las siguientes obras de Rafael Lozano-Hemmer.

La obra *Monitor de Nubes* del artista electrónico mexicano Rafael Lozano-Hemmer, es una fuente vertical formada por una pared de 1600 atomizadores ultrasónicos, dichos atomizadores son controlados por un sistema de reconocimiento de voz con aprendizaje automático. De tal manera que los participantes pueden hablarle a un intercomunicador y la pieza escribe lentamente esas palabras o frases con vapor de agua. Cuando ninguna

persona se encuentra interactuando con la pieza, ésta se convierte en una cascada de vapor. La obra es parte de la serie de instalaciones del mismo autor llamada “*Escribiendo en agua*”. El proyecto es capaz de trabajar con varios lenguajes y distingue varios acentos; esta última característica convierte a “*Monitor de nubes*” en una obra incluyente, valor que caracteriza a varias de las obras del artista.

Independientemente de lo anterior, “*Monitor de nubes*” es una suerte de cuaderno de notas muy original, donde público de muy diversas nacionalidades, bagajes y contextos literalmente escribe con la voz en el agua; una forma ingeniosa del artista de extraer del público aquellos conceptos que le son caros, o que simplemente de manera automática salen de su mente en ese momento; de acuerdo al sitio de la obra, algunas palabras escritas en “*Monitor de nubes*” por el público han sido: ‘memoria’, ‘silencio’, ‘movimiento’, ‘adicción’, ‘listo’, ‘pobreza’, ‘racismo’, ‘avaricia’, ‘más’, ‘guerra’, ‘Fucktrump’, ‘Brexit’, ‘nación’, ‘identidad’, ‘dióxido de carbono’, ‘caos’, ‘ruido’, ‘aire’, ‘océano’, entre otras, las cuales constituyen un discurso textual de algunas de las preocupaciones contemporáneas más ingentes.

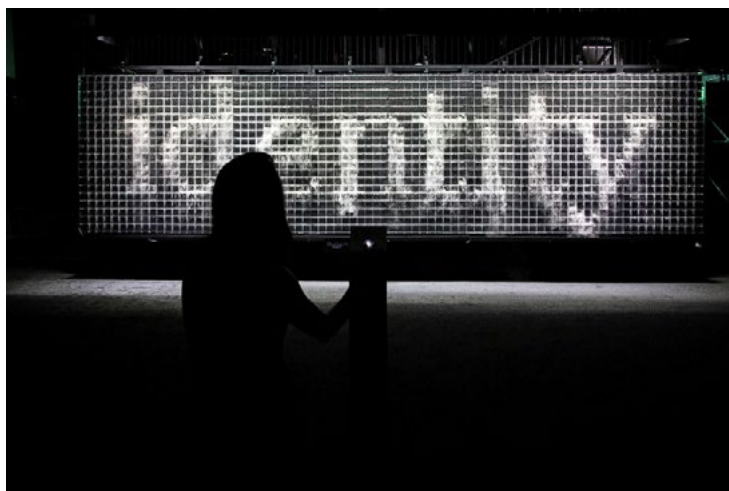


Figura 2. *Monitor de Nubes* (2019). Rafael Lozano-Hemmer.
Fuente: RLH. https://www.lozano-hemmer.com/cloud_display.php.

Parte también de la serie de instalaciones de “*Escribiendo en agua*” de Rafael Lozano-Hemmer es la obra que da origen a dicha serie, titulada “*Nombras el agua*” (2016), fuente que escribe palabras con chorros ascendentes de vapor desde un contenedor con agua. El texto formado por el vapor, emerge de manera súbita y desaparece entre una nube de agua. La obra está compuesta por decenas de poemas del escritor mexicano y premio Nobel de Literatura Octavio Paz. La fuente opera con cientos de atomizadores ultrasónicos controlados por computadora, colocados bajo el estanque de agua. A continuación, el extracto del Poema *Pasado en Claro*

de Octavio Paz (Poesía en español), uno de los poemas seleccionados por Rafael Lozano-Hemmer para ser reproducidos en la obra:

Ver al mundo es deletrearlo.
Espejo de palabras: ¿dónde estuve?
Mis palabras me miran desde el charco
de mi memoria. Brillan,
entre enramadas de reflejos,
nubes varadas y burbujas,
sobre un fondo del ocre al brasilado,
las sílabas de agua.
Ondulación de sombras, visos, ecos,
no escritura de signos: de rumores.
Mis ojos tienen sed. El charco es senequista:
el agua, aunque potable, no se bebe: se lee.
Al sol del altiplano se evaporan los charcos.
Queda un polvo desleal
y unos cuantos vestigios intestados.
¿Dónde estuve?



Figura 3. *Nombras el agua* (2016). Rafael Lozano-Hemmer.
Fuente: RLH. https://www.lozano-hemmer.com/call_on_water.php.

Un aspecto importante de la obra de Rafael Lozano-Hemmer, es su meticulosidad por el registro y la defensa autoral, aspectos que gusta resaltar, en este caso, a través de la relación del poema citado y la obra en cuestión, donde los poemas de Octavio Paz emergen de forma espectral a través de los chorros de vapor de agua y *“Pasado en claro”* lo que también parece dar origen a *“Nombras al agua”*.

Además de lo anterior, la obra es un homenaje a Octavio Paz uno de los escritores mexicanos más connotados. Rafael Lozano-Hemmer hace uso de los recursos del arte electrónico respetando los signos gráficos y lingüísticos de las letras que en primera instancia componen la obra de Octavio Paz. La belleza de los mismos, ahora convertidos en vapor de agua, conforman un discurso poético y artístico en sí mismos, que hacen un justo homenaje a Paz y su obra.

C) La inteligencia artificial para la generación de texto como obra

Los procesos humanos han sido realizados con ayuda de los ordenadores desde hace más de cuatro décadas y en años más recientes están siendo intervenidos y literalmente creados a través de Inteligencia Artificial (IA). En esta categoría se revisarán algunas obras que han sido realizadas en colaboración con software especializado en la generación de texto donde el artista ha tenido intervenciones dentro del proceso; a través de estas acciones el ser humano ha visto amplificadas sus habilidades y capacidades de manera extraordinaria, caso es de las siguientes obras.

Una obra de la presente categoría, es el libro titulado "*Sexo 5.0.: Corporalidad en la era de la inteligencia artificial*" (2021) ideado por el artista mexicano Julio Sahagún Sánchez, desarrollado de forma colectiva en el Taller de Diseño V 2021 del Departamento de Diseño de la Universidad de Guanajuato, México.

Abonando a dicho proyecto, se debe considerar que, en el caso específico de la inteligencia artificial, por su relación con la creación de textos se tiene, por ejemplo, la posibilidad del uso de GPT-2 y GPT-3 Generative Pre-trained Transformer 3, un modelo de lenguaje autorregresivo que emplea aprendizaje profundo para emular textos realizados con redacción humana (Schmelzer 2021). Creado por Open AI. Se trata de una inteligencia artificial capaz de aprovechar la conjugación de palabras para generar contenidos utilizando un lenguaje natural, muy parecido a la forma como lo haría un humano. GPT-3 puede [...] crear un artículo utilizando datos y fuentes asociadas a un tema determinado. [...] se basa en un esquema predictivo que toma como referencia datos previos, ya sea frases o palabras, los procesa y arroja un resultado. [...] GPT-3 no conoce el significado de las palabras, pero sabe ejecutar muy bien la probabilidad de qué palabra debe seguir a otra. [...] utiliza 175 mil millones de parámetros de inteligencia artificial o aprendizaje automatizado (Vega 2022). Esta herramienta no se puede comparar al funcionamiento complejo del cerebro humano, no obstante, es tan potente y sofisticada que puede emular el proceso de recopilación y procesamiento de información del cerebro de forma tan similar que actualmente se están estudiando las implicaciones morales y éticas de su uso.

Otro recurso de la inteligencia artificial para la creación artística son las redes neuronales generativas antagónicas, conocidas como GANs (*Generative Adversarial Networks*), para la creación de imágenes a partir de texto, que son una "clase de algoritmos de inteligencia artificial que se utilizan en el

*aprendizaje no supervisado, implementadas por un sistema de dos redes neuronales que compiten mutuamente en una especie de juego de suma cero*⁴. Tal como un método disponible a través de *Colab* en un sitio en internet llamado *VQGAN+clip*, desarrollado por los ingenieros del *Massachusetts Institute of Technology* MIT, Ryan Murdock y Katherine Crowson.

En el caso del proyecto del libro de artista titulado *Sexo 5.0.: Corporalidad en la era de la inteligencia artificial* (2021) ideado por el artista visual mexicano Julio Sahagún Sánchez, fue realizado de forma colectiva con las tecnologías de inteligencia artificial antes descritas disponibles a través de servicios gratuitos en internet, a saber, *DeepDreamGenerator*, *VQGAN+clip*, *deepai.org*, *thispersondoesnotexist.com*, *app.inferkit.demo*. Al respecto el artista comenta:

Es el primer libro en el que utilizo Inteligencia Artificial, pero ya había utilizado en otras ocasiones varios métodos de generación de imágenes y textos [...]. En lo personal me produce curiosidad la Realidad Virtual, el Metaverso, la Inteligencia Artificial y la informática en general [...]. En particular en este libro elegí trabajar [...] un experimento de probar la promesa de la Inteligencia Artificial de poder generar una gran cantidad de contenidos en un tiempo corto y que sirvan como material de análisis, por ejemplo, de ciertas tendencias y sesgos humanos que se ven ahí reflejados. La intención del libro es reflexionar en torno a las maneras que queremos relacionarnos con las máquinas e incluso incorporarnos a ellas (Transcripción de la autora⁵).

El libro electrónico *Sexo 5.0.: Corporalidad en la era de la inteligencia artificial*, surge durante la pandemia global por el virus COVID-19, que todavía en nuestros días continúa removiéndole profundas capas del tejido social. El proyecto en cuestión fue planteado para su realización a 17 alumnos del Taller de Diseño V por parte del artista, quien proveyó textos e imágenes; así como también invitó a los estudiantes a realizar algunas de las mismas a través del método en línea antes descrito, de esta manera el artista obtuvo un involucramiento e interacción con los métodos del proyecto por parte de todo el equipo. El tema del libro gira en torno a la diversidad sexual en este siglo, así como a la unión ser humano y la máquina para potenciar la capacidad de creación durante el proceso artístico.

Si bien los antecedentes del arte generativo mexicano se encuentran en la *"El espacio múltiple"* (1973-1975) y *"La máquina estética"* (1975-1977) de Manuel Felguérez, proyectos que lo convirtieron en pionero de la exploración de la inteligencia artificial y del uso de la computadora como dispositivo de trabajo con fines artísticos en el proceso de creación, el proyecto *SEXO 5.0* abre camino a la producción del trabajo colaborativo como recurso para ampliar los lindes del proyecto y el propio proceso artístico, compartiendo la autoría del proyecto con los diecisiete estudiantes de diseño que participaron, argumentando además, que la forma en que se generaron las imágenes a

través de la IA y la consecuente participación de ingenieros del MIT, entre otros, (quienes elaboraron el método en línea utilizado para la generación de imágenes), no permiten la atribución de la autoría a una sola persona de todo el proyecto. De tal manera que, el artista Julio Sahagún de manera ficticia concede la autoría del libro a Steven Pinker, reconocido psicólogo experimental canadiense, con esta acción Julio Sahagún establece una iteración sobre su propia concepción del arte, como también, sobre la transformación que la interacción humano-máquina ha estado propiciando dentro del panorama artístico mundial.

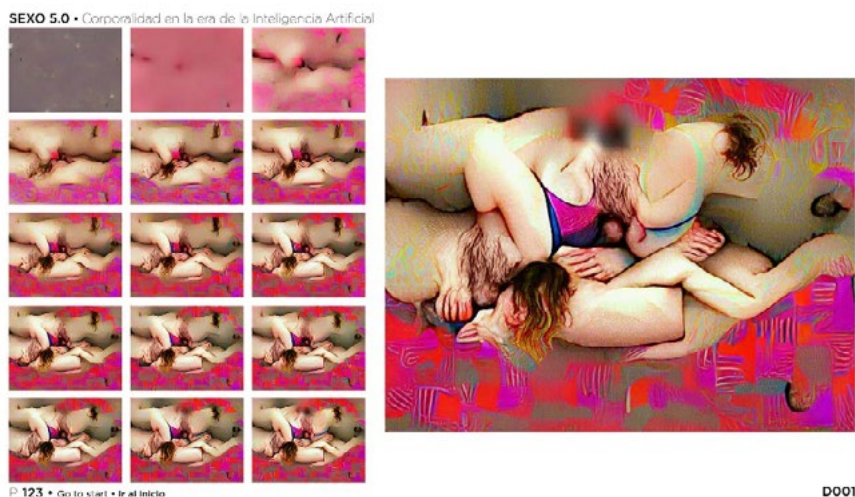


Figura 5. Libro *Sexo 5.0. Corporalidad en la era de la Inteligencia Artificial* (2021). Julio Sahagún Sánchez. Fuente: archivo Taller de Diseño V.

Pertenece a la presente categoría, el desarrollo de arte electrónico titulado *ReRites* (mayo 2017 a mayo 2018), en la que el artista David (Jhave) Johnston editó poesía creada por una computadora. En total editó 12 libros que conforman la colección publicada por *Anteism Books* (Montreal, 2019) la que acompañan ocho ensayos que reflexionan en torno a la obra; en este caso, el poeta digital trabajó con una red neuronal aumentada.

La que escribe estas líneas tuvo la fortuna de moderar una mesa de trabajo de artistas electrónicos en el *26th International Symposium on Electronic Art*, evento que en 2020 se llevó a cabo virtualmente y que contó con la presencia de David Johnston, entonces profesor de la Universidad de Concordia en Canadá y actualmente retirado; en esa ocasión el artista hizo hincapié en la labor titánica que le supuso editar 12 libros con 4500 poemas distribuidos en 639,813 líneas de texto en su interior, aunque el ordenador los generaba, él editaba, y seguirle la velocidad de producción al ordenador le produjo agobio y extenuación. Sobre los motivos que lo llevaron a utilizar esta potente tecnología de asistencia, el artista comenta lo siguiente:

Porque es un proceso digital que devora patrones y que opera muchísimo más rápido de lo que el ser humano puede. [...] Nuestros cerebros son capaces de tener visiones matizadas, pero nuestra inspiración es efímera y nuestra energía es limitada. Las redes neuronales [de IA] tienen una capacidad de ingesta de datos vasta, su consumo de energía es imparable, pero están limitadas por su ausencia de experiencia de vida: no tienen que comer, dormir, amar, soñar, defecar o sangrar. El éxtasis surge cuando estas dos formas muy diferentes (cuerpo encarnado y algoritmo desencarnado) se conjuntan (Johnston 2020).

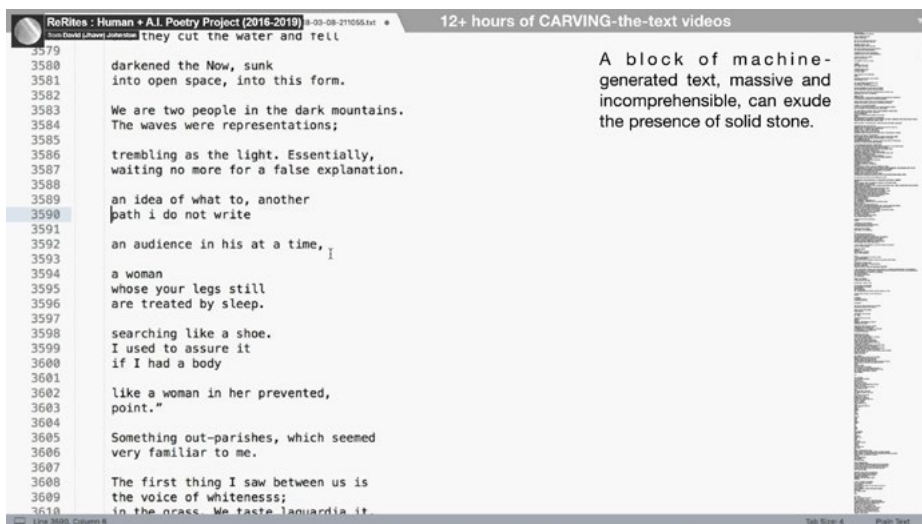


Figura 4. *ReRites*. David Johnston (2017-2018). Fuente: <http://glia.ca/rerites/>

Además de lo anterior, David Johnston asevera (2020) que su proyecto pone en evidencia que utilizar redes neuronales para aumentar la creatividad humana, empodera y nutre. No obstante, *ReRites* también establece claramente desde su punto de vista, que, las redes neuronales actuales (descarnadas y sin emociones) nunca podrán producir poesía coherente y vinculada de manera sensible con su contexto.

Conclusiones

La importancia de la intervención particularmente del texto en el campo del arte electrónico, como se ha visto, es que forma parte consubstancial del proceso de producción de las obras, así como de las versiones finales de algunas de estas. Por su parte, la interacción es un recurso utilizado en buena parte de las obras resultado de procesos de trabajo electrónicos y digitales.

Por otra parte, no es de extrañar el uso del texto como recurso, pues el texto en todas sus formas conocidas, sea en manuscritos, en libros o en tinta digital, ha acompañado al ser humano en su evolución, forma parte de su devenir histórico y de su actualidad; así como es parte esencial en la divulgación de ideas por parte de los intelectuales más renombrados, como también parte de la vida cotidiana del ciudadano común. El arte electrónico es *zeitgeist*, es decir, el espíritu de su época, de ahí que el texto forme parte de esta rama del arte contemporáneo. Es así que, el presente artículo ha realizado un análisis en el cruce de recursos, a saber, texto e interacción y en ese sentido, se considera nuevas reflexiones han surgido a este respecto.

Dentro de dichas reflexiones están, que la participación del texto es indisoluble del proceso de creación; que el texto proporciona a las obras finales un carácter humano que pudiera estar ausente de otras obras, por la naturaleza tecnológica y digital de las mismas, es decir lo humano se ve representado a través del texto; y finalmente, pero no menos interesante, la Inteligencia Artificial esta abriendo portales de comunicación al futuro que permiten vislumbrar el quehacer de futuros artistas humanos y no humanos.

Por su parte, la interacción que ha hecho posible el uso de la tecnología dentro del ámbito del arte electrónico, es distintiva de buena parte de las obras producidas en nuestros días. El papel como espectador del público de una obra de arte clásico o tradicional –tal como sucede en la pintura, la escultura o el grabado–, no es viable en las obras que integran electrónica digital o análoga, debido a la interacción que facilitan estos medios de producción. Las piezas de arte electrónico, posibilitan espacios dinámicos de exhibición, donde el participante de la obra se desplaza de un lugar a otro llevando a cabo distintas acciones para finalizar la misma. El arte electrónico brinda espacios participativos, incluso de colaboración entre asistentes, por lo que hay condiciones para un mayor involucramiento del público con la obra; las más de las veces, emerge una curiosidad natural en el participante, producto de las emociones y sentimientos que un tema en particular puede suscitar.

Vinculado a lo anterior, existen numerosas obras de arte electrónico que involucran texto como base del proceso de producción y creación, así como obras donde el texto es parte del resultado final. En ambos casos, el texto en su versión escrita, es uno de los aspectos fundamentales del proceso de creación, parte medular también de los procesos de comunicación, en este caso, entre el artista, su obra y el público.

Finalmente, los diversos recursos científicos y tecnológicos, la interacción que su uso suscita, así como la introducción de texto dentro de las obras, son aspectos que abonan a las sensaciones que el artista electrónico desea provocar en el participante, con el objetivo de hacerlo sensible y consciente sobre diversos aspectos que el artista desea señalar o transmitir. Concluimos pues, que el papel del artista como agente de transformación social prima en la mayoría de los desarrollos artísticos aquí estudiados y que recursos como la interacción y el texto contribuyen en gran medida a que los objetivos del artista se vean alcanzados.

Referencias bibliográficas

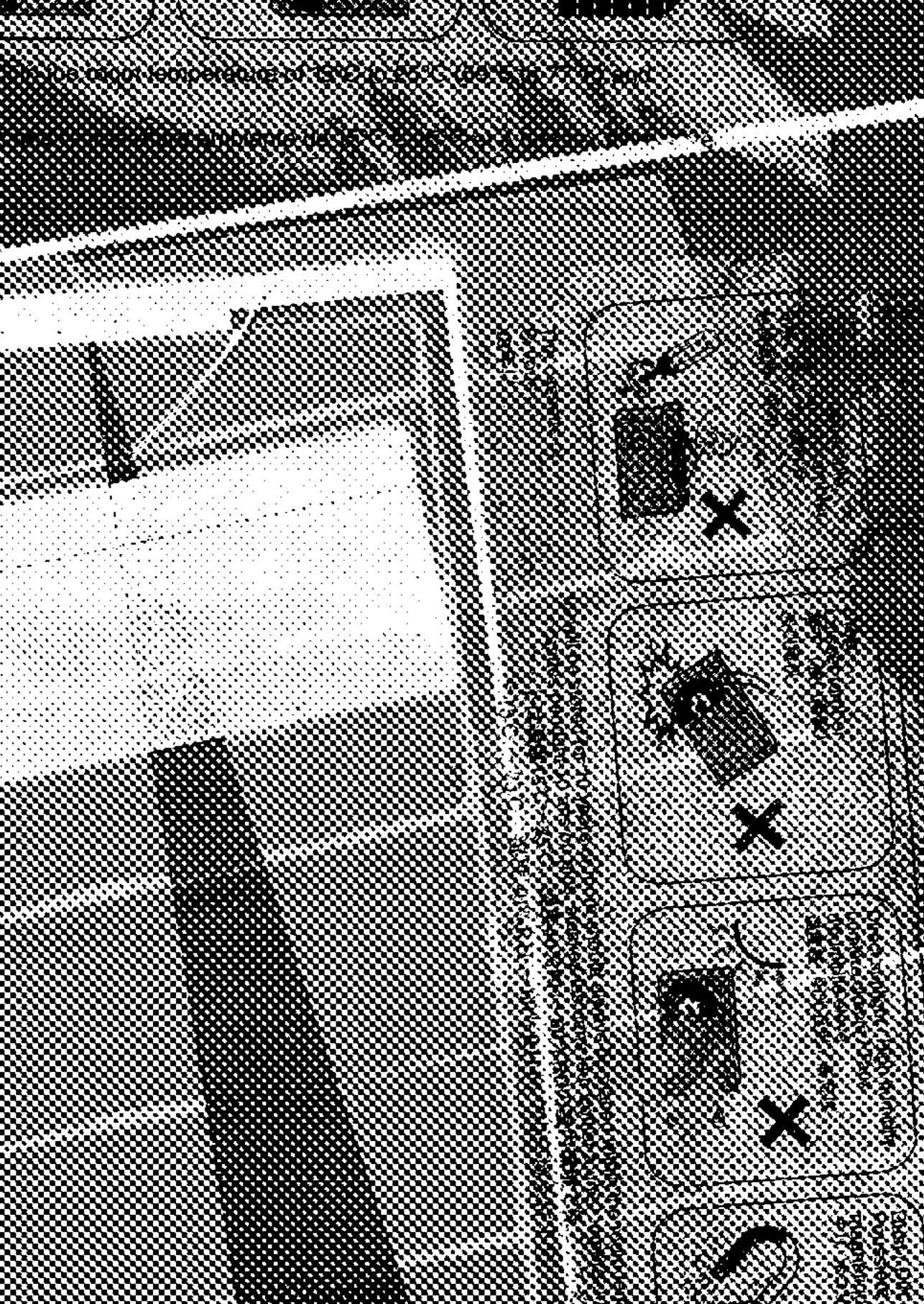
- Bureaud, Annick. Nathalie Lafforgue & Joël Boutteville. 1996. "Art et technologie: La monstration". *Olats.org*. <http://www.archive.olats.org/livresestudes/etudes/monstration/presentation-site.php>
- Cevallos, Diego. 2009. "Dilemas éticos del mapa genético". *Alma Magazine*, 21 mayo. www.almamagazine.com
- Csikszentmihalyi, Mihaly. (1990) 2007. *Fluir: Una psicología de la felicidad*. Traducción, Nuria López. Barcelona: Kairós
- Csikszentmihalyi, Mihaly. (1996) 1998. *Creatividad: El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Traducción de Pedro Tosa Abadía. Barcelona: Paidós
- Esqueda Atayde, Román. 2000. *El juego del diseño: Un acercamiento a sus reglas de interpretación creativa*. Ciudad de México: Designio
- Fros Campello, Federico. 2018. *Ciencia de las emociones, los secretos del cerebro y sus sentimientos*. Buenos Aires: Penguin Random House
- Hannington, Bruce. 2017. "Design and emotional experience". En *Emotions and affect in human factors and human-computer interaction*, edited by Myoungsoon Jeon. Boston MA: Elsevier
- Heartney, Eleanor. 2008. *Arte y hoy*. Traducido del inglés por Gemma Deza Guil. Nueva York: Phaidon
- Himmelsbach, Sabine, Ariane Koek & Angelique Spaniks. 2020. *Real feelings, emotion and technology*. Basel: Christoph Merian
- Johnston, David Jhave. 2020. "ReRites & ReLobo artist talk". Vídeo de YouTube, 8:13. <https://www.youtube.com/watch?v=aseKLLujFzA>
- Johnston, David Jhave. 2020. "ReRites & ReLobo". Artist talk. ISEA2020: 26th International Symposium on Electronic Art. ISEA Archives. <https://isea-archives.siggraph.org/presentation/rerites-relobo-presented-by-johnston/>
- Lozano-Hemmer, Rafael. 2016. "Call on water". *Lozano-hemmer.com* [web personal del artista]. https://www.lozano-hemmer.com/call_on_water.php
- Lozano-Hemmer, Rafael. 2019. "Cloud display". *Lozano-hemmer.com* [web personal del artista]. https://www.lozano-hemmer.com/cloud_display.php
- Paz, Octavio. (1974) 1990. "Pasado en claro". Poema. En *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona: Seix Barral. <https://www.poesi.as/op16001.htm>

- Popova, Maria. 2012. "The creative act: Marcel Duchamp's 1957 classic, read by the artist himself". *The Marginalian*, 28 Aug. <https://www.themarginalian.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>
- Ribeiro, Silvia. 2009. "La farsa del mapa genómico de los mexicanos". *La Jornada*, 29 mayo. <https://www.jornada.com.mx/2009/05/23/opinion/026a1eco>
- Rodríguez Estrada, Mauro. 1985. *Manual de creatividad: Los procesos psíquicos y el desarrollo*. Ciudad de México: Trillas
- Romo Santos, Manuela. 2000. *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós
- Schmelzer, Ronald. 2021. "What is GPT-3?". *Techtarget.com*. June. <https://www.techtartget.com/searchenterpriseai/definition/GPT-3>
- Shanken, Edward, ed. 2009. *Art and electronic media*. London: Phaidon
- Smith, Terry C. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Traducción de Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI
- Tatarkiewicz, Władysław. (1975) 2002. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok; traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos
- Vega, Freddy. 2022. "Qué es GPT-3, la nueva inteligencia artificial de OpenAI". *Platzi.com*. <https://cutt.ly/DJjUIBV>
- Villagómez Oviedo, Cynthia Patricia. 2017. "Análisis de procesos de producción artística digital en México: Artistas digitales mexicanos y su obra". Tesis Univ. Politècnica de València

Notas

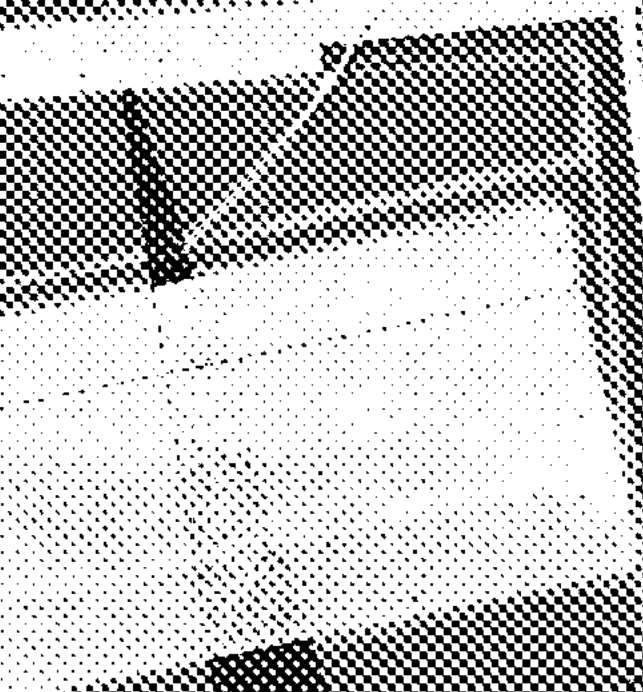
- 1 De acuerdo al portal Digital Report, un total de 5 billones de personas alrededor del mundo usan internet actualmente, esto es equivalente al 63% del total de la población mundial. Los usuarios de internet están en crecimiento continuo, con la información más reciente que indica que la población conectada a nivel mundial creció casi a 200 millones en los últimos meses hasta abril de 2022. "Digital around the world 2022". DataReportal.com <https://tinyurl.com/46wbm779>
- 2 Erick Meyenberg (artista contemporáneo), en conversación con la autora. Videollamada, 20 mayo 2014.
- 3 Erick Meyenberg, videollamada, 20 mayo 2014.
- 4 "Ayuda: Generar imágenes con VQGAN+CLIP". Bestiario del Hypogripho (2022). <https://n9.cl/x2vyy>
- 5 Julio Sahagún Sánchez (artista visual director Espacio Mutante), en conversación con la autora. 22 nov. 2021.

(Artículo recibido: 01-04-22; aceptado: 12-05-22)



Storage temperature of 15°C to 25°C (59°F to 77°F) and

relative humidity of 30% to 70%.



1.0

1.1

1.2

1.3

1.4

1.5

1.6

1.7

1.8

1.9

2.0

2.1

2.2

2.3

2.4

2.5

2.6

2.7

2.8

2.9

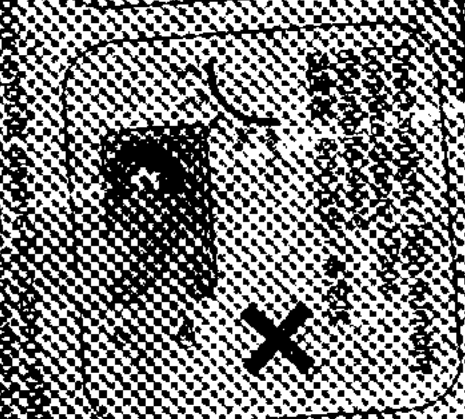
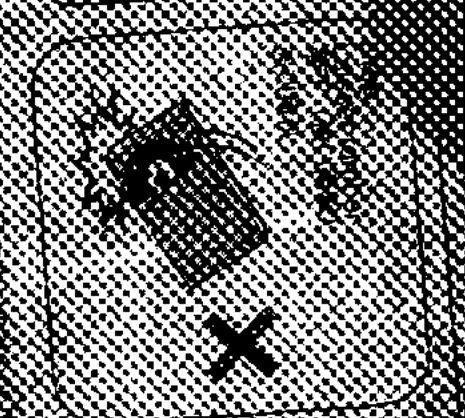
3.0

3.1

3.2

3.3

3.4



TECNOLOGÍAS (ESCRITAS) DEL YO: LA CONFESIÓN-MÉTODO, GÉNERO, SUJETO

Alberto Díez Gómez

Investigador independiente

Resumen

El propósito de este artículo es realizar un acercamiento al género literario de la confesión, que desde algunos lugares de la tradición filosófica occidental se ha propuesto como una forma de pensamiento no sistemático y como una escritura de experiencia subjetiva. Revisaremos algunas de las nociones que la reflexión filosófica ha dejado para este género en relación con el sujeto —principalmente de la mano de María Zambrano (1904-1991)—; y el reconocimiento de la confesión escrita como *tecnología del yo* en el pensamiento de Michel Foucault (1926-1984). El objetivo es que, en cuanto a *tecnología del yo*, la escritura confesional pueda aportar un marco teórico-práctico en el que el arte o la actitud artística —y eso que tan particularmente llamamos escritura en arte, como parte de las prácticas de las artes plásticas y visuales— pueda reconocerse como trabajo subjetivo y de *the self* que es.

Palabras clave: ESCRITURA EN ARTE; CONFESIÓN; MÉTODO; SUJETO Y SUBJETIVIDAD; TECNOLOGÍAS DEL YO

(WRITTEN) TECHNOLOGIES OF THE SELF: CONFESSION - METHOD, GENRE, SUBJECT

Abstract

The aim of this paper consists of approaching the literary genre of the confession, what some positions in the western philosophical tradition have propounded as a not systematic thought form as well as a writing on subjective experience. We will review some notions that philosophy has reflected on this genre in relation to the subject —basically at the hands of María Zambrano (1904-1991)—; and the recognition of the written confession as *technology of the self* in Michel Foucault's (1926-1984) thought. The objective is, as far as a *technology of the self* is concerned, that the confessional writing can contribute a theoretical-practical framework in which art or the artistic attitude —and what so particularly we name writing in art, as part of the plastic and visual art practices— can recognised as the subjective work and *the self* it is.

Key words: WRITING IN ART; CONFESSION; METHOD; SUBJECT AND SUBJECTIVITY; TECHNOLOGIES OF THE SELF

Díez Gómez, Alberto. 2022. "Tecnologías (escritas) del yo: La confesión-método, género, sujeto". *AusArt* 10 (1): pp 99-111. DOI: 10.1387/AusArt.23431

Introducción

Para comprender el marco teórico en el que se inserta la cuestión de las confesiones es necesario situar la figura de la filósofa María Zambrano como la principal promotora de su revisión en lengua española en el siglo XX. La labor de Zambrano consistió en trazar de nuevo filosofía y poesía, y en enquistar con ello a la razón para llevar a término un pensar radical en la búsqueda de la *verdad*. En palabras de Mercedes Gómez Blesa (2009, 14) “*Esta nueva razón que Zambrano nos propone, la razón poética, cuenta, por tanto, con una clara vocación mediadora entre la razón y su otro*”. La filosofía de Zambrano busca una redefinición del propio estatus filosófico al enfrentarla con aquello mismo que, *por su indocilidad a las estructuras rígidas conceptuales*, ha ido abandonando en los márgenes de la tradición filosófica.

Atendiendo a esta premisa, buena parte de su labor filosófica consistió en rescatar formas de pensamiento no sistemáticas o ‘vías perdidas’ de pensamiento que por acción del devenir de la historia y del propio pensamiento occidental en las sucesivas *reformas del entendimiento* desde Descartes, habían quedado olvidadas, deslegitimadas o apartadas del curso del pensamiento occidental. Tal es el caso del género de la confesión.

La cuestión de la reforma del entendimiento -locución que toma prestada del libro de Baruch Spinoza *Tratado de la reforma del entendimiento* (1662)- tiene su trascendencia para el caso que nos ocupa. En la Europa del XVI y XVII —dice la filósofa— se inicia un proceso de ‘pérdida de la unidad’, de la unidad platónica, para encaminar el pensamiento occidental hacia la dispersión del relativismo.

La reforma del entendimiento se enderezaba a encontrar una verdad dispersa; en vez de salvar la vida de su dispersión, se hacía ella misma dispersa en el relativismo; se la hizo estibar en relaciones y en seguida en los hechos, en los simples hechos. Y como los hechos siempre están aislados, se pretendió entonces que la verdad se hiciera dispersa. Y así, la exigencia de la verdad vino a ser substituida por la exigencia de sinceridad, ‘sinceridad’ que hace referencia al individuo, y en el que se quiebra la verdad (Zambrano, [1940] 2011, 40).

El interés por los géneros literarios relegados de los sistemas de pensamiento atraviesa toda su tarea filosófica. Tal es así que los textos conocidos dedicados a esta cuestión los escribe entre 1941 y 1975, durante su largo exilio, lo que nos da una medida de su interés vital por estas formas del pensar. Son sobre todos los dedicados a los géneros de la confesión y de la guía. El principal por su alcance y envergadura es: *La confesión: Género literario y método* (1940).

La confesión género literario y método

Para perfilar la noción de género literario tomamos la aproximación que realiza Pedro Aullón de Haro (2019, 15-8):

La importante cuestión del género literario es a mi juicio un asunto de fenomenología literaria que deviene metodológico e incluso pura epistemología. El género no puede ser un concepto inmutable ni un instrumento omnímodo respecto de su correlato real o en el marco de una doctrina dogmática, pero sí es una interpretación de la realidad y en consecuencia una realidad del pensamiento. (...) El ámbito de los géneros literarios presenta desde luego muy características dificultades, pero en el fondo no son sino aquellas relativas a toda la consideración de la Literatura comprensivamente entendida. Es decir, toda consideración específica de los géneros literarios ha de afrontar simultáneamente una doble condición, teórica e histórica, exigida por la naturaleza diacrónica del objeto, y con un añadido, pues no solo se trata del estado de evolución desde el cual nos pronunciamos, sino del necesario entendimiento de cómo se haya accedido a dicho estado, el movimiento histórico.

Si analizamos el enfoque del texto de María Zambrano desde una perspectiva histórica de las confesiones, vemos que en su filosofar va acompañándose de las grandes obras confesionales de la tradición: san Agustín, Rousseau e incluso el libro bíblico de Job, que considera una '*preconfesión*' (Zambrano, [1940] 2011, 49). Sin embargo, no transitaremos por esos grandes autores, no entraremos a ver qué dicen esos textos, sino que recogeremos algunas de las sustanciosas nociones que Zambrano va dejando para un análisis del sujeto y la subjetividad, con el propósito de observar este tipo de escritura.

De su ensayo principal podemos servirnos del análisis del método y del género que constituye la confesión. El método confesional podría resumirse en tres tiempos según recupera Morey en palabras de María Luisa Maillard: (1) "*El reconocimiento de la propia indigencia*", saberse desahuciado en la vida. (2) El tiempo singular de la confesión: "*el que realiza una confesión ejecuta una acción, no en el tiempo, sino con el tiempo*". "*Un tiempo capaz de liberarnos de la angustia del tiempo presente, del tiempo lineal de los relojes*". Es una acción que se realiza en un tiempo en el que la unidad de la vida se verifica. Y (3) el conocimiento que propicia la confesión no es proporcionado tan solo por la razón, sino a través de la evidencia experiencial que surge del propio corazón (Morey 2021, 13).

Con este resumen del método se verifica el tipo de género literario que perseguía Zambrano y se comprenden las características que lo diferencian de la poesía y sobre todo de la novela, según la filósofa. Las diferencias se establecen "*en orden al sujeto y en orden al tiempo*"; y también en lo que pretende un novelista o el que realiza una confesión (Zambrano, [1940] 2011, 44).

La confesión no es historia, sino presente puro. Toda confesión es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real, no nos lleva como la novela a un tiempo imaginario. “El que hace la confesión no busca el tiempo del arte, sino otro tiempo igualmente real que el suyo” (ibid., 46).

“*La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto. (...) No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser*” (ibid., 46). Por el contrario el que se novela, el que hace una novela autobiográfica, revela una cierta complacencia sobre sí mismo. Y aquí llega un punto polémico, (que no llega a ser contradictorio) porque a propósito de lo que acabamos de decir Zambrano todavía afila más la cuestión. Dice: “*Objetivarse artísticamente es una de las más graves acciones que hoy se pueden cometer en la vida, pues el arte es la salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo*” (ibid., 47). En el ejemplo comparativo que establece Zambrano (el de la novela autobiográfica) existe un alto componente de autoficción a riesgo, quizá, de objetivarse como sujeto; pero lo cierto es que en las confesiones existe un componente de autoficción innegable cuyo propósito es sin duda *embellecer* literariamente los sucesos, los pensamientos, para lograr una lógica convincente con-arreglo-a la voluntad de la obra. Este arreglo no solo es de estilo, sino que sobre todo obedece a una suerte de tergiversación, omisión, exageración, metaforización etc. Lo que no quita para que como señalaba Zambrano, la confesión no sea terreno donde volverse cuestión uno mismo, muy al contrario de lo que se le suele acusar. En este sentido es muy fructífero pensar en las relaciones que se establecen entre el sujeto, y la forma confesional, bajo la condición de no objetivarse como sujeto.

Por último, el que realiza una confesión realiza una acción, una acción ejecutiva mediante la que el autor o la autora se transforma y puede transformar (ibid., 46) De esta forma, la transformación de sí, *la conversión de la vida en-el-tiempo* y en el ser, no estaría llamada a suceder en la novela autobiográfica.

Por lo tanto, hay dos sugestivas cuestiones en las que podemos vernos reflejados para reflexionar sobre la escritura en arte: de un lado, la del género confesional propiamente dicho, que como ya hemos visto cumple unas características muy particulares en cuanto a forma, tiempo, *subjetividad* y propósito. Del otro, la cuestión del yo y de la conciencia de sí. O ese *me doy cuenta de que me doy cuenta*, por el que brota el método de la confesión. Como dice Miguel Morey (2020, 16):

En tanto que método, la confesión quedará atestada como productora de evidencia, entendiendo por tal ‘el punto en el que la verdad, una verdad de la mente y de la vida, se tocan’. Las evidencias que importan en el juego metódico de la confesión, son las propias de una ‘verdad de la que puede vivirse’. Y lo que juega a nuestro favor es que sabemos que ‘en el comienzo de toda época, en la salida de toda crisis, aparece una evidencia y solo por ella se sale’, que eso es lo que tienen de valioso las evidencias, su capacidad de darle un giro intempestivo al presente.

Confesión, tecnología del yo

Para Zambrano la evidencia (revelación para los místicos) es una realidad que se hace presente de una forma tan ineludible que termina por transformar a quien la recibe. Nace como respuesta a una profunda duda —esto se hace harto evidente en *Confesión*, obra literaria de Lev Tolstoi atestada de evidencias ineludibles sobre la fe, mediante las cuales, escribiendo, emprende su propia transformación—. Se desvela como un redescubrimiento de algo que ya estaba, “*que ya se sabía, y que ahora penetra en la vida moldeándola; es algo que no operaba y que ahora se ha vuelto operante*” (Zambrano, [1940] 2011, 71).

Es difícil de calibrar si la fugacidad de un artículo dejará comprender al que lea el alcance de esta sensación ampliamente experimentada, puesta en palabras por la filósofa Zambrano. Se trata de pensar y de abordar nada menos que aquello que se nos ha hecho ineludible; y en eso, que vemos levantarse tras de sí un mandato ético, en la diferencia entre abordar *lo que se nos ha vuelto operante* o mirar para otro lado; es decir, abandonarse. Incluso apela a la capacidad de cada cual para modelarse en evidencias. El acaecimiento de la evidencia como final de una confesión es visto por Zambrano como un logro intelectual, que no solo transforma al sujeto, sino que se ejerce también sobre el mismo conocimiento (ibid., 71), cosa fundamental.

Y del fenómeno de la evidencia nos encamina Zambrano al afianzamiento del yo y de la conciencia, a su *nacimiento*. La conciencia viene a recolocarse, a acoplarse con el cisma cartesiano o la “revelación de que existo y pienso”. Se pregunta Zambrano: “¿Tuvo el ‘cogito’ cartesiano el carácter de ser encontrado por la confesión? ¿la ‘duda metódica’ será algo análogo a una confesión?”. Afirmativo, contesta. Desde entonces surge una nueva forma de vivir en la que se produce una reafirmación de la razón; y sobre todo “*una creencia nueva en la realidad que había aparecido: el yo; creencia que había de estar siempre en el fondo de toda justificación: la conciencia*” (ibid., 72).

Para Zambrano la conciencia, en el aspecto en que se erige como constituyente del sujeto, es una realidad relativamente nueva, eminentemente moderna, que trae una serie de consecuencias epistemológicas y ontológicas determinantes para la concepción actual del mundo. Lo que el *nuevo* régimen de la conciencia acarrea para el conocimiento y para la idea misma de sujeto radica en cierta claridad, seguridad y creencia de consistir en algo claro, soberbia de autosuficiencia —de ahí el drama que constituye para Zambrano—. Por este procedimiento la conciencia moderna viene a sustituir el orden vital que la religión provee. Dios ya no es el fiscal de las conciencias, sino el hombre de sí mismo y para sí mismo. El drama para Zambrano está, por lo pronto, en las consecuencias que esto habría de tener para el pensamiento occidental: la hegemonía del racionalismo y de toda una cultura (la europea) frente a otras *naturalezas* del pensar.

Desde la perspectiva de las confesiones la conciencia de sí nos marca un punto de inflexión para la comprensión de ese yo que realiza una confesión, y

por tanto, de dos maneras claramente diferenciadas de hacerse cargo de uno mismo y del mundo, que queda muy patente entre el texto de San Agustín y el de Rousseau, por ejemplo. A continuación se transcriben las primeras líneas de dichos textos:

Grande eres, Señor y muy digno de alabanza; grande es tu poder y tu sabiduría no tiene medida. Y pretende alabarte el hombre, parte pequeña de tu creación, justamente el hombre que lleva a cuestras su mortalidad, que lleva consigo el testimonio de su pecado y el testimonio de que resistes a los soberbios; y no obstante pretende alabarte el hombre, esa pequeña parte de tu creación. Tú mismo le impulsas a que se deleite en alabarte, puesto que nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en ti. (...) (Agustín, Santo [398] 2016, 34)

Emprendo una obra de la que no hubo jamás ejemplo y cuya realización no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes a un hombre en toda la verdad de la naturaleza, y ese hombre será yo. Yo, solo yo. Comprendo mis sentimientos y conozco a los hombres. No soy como ninguno de cuantos he visto, y me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen. Si no soy mejor al menos soy distinto. (...) Que la trompeta del juicio final suene cuando quiera; yo iré, con este libro en la mano, a presentarme ante el juez supremo. Diré resueltamente: 'Esto es lo que he hecho, lo que he pensado, lo que fui'. (...) (Rousseau [1782] 1980, 27)

Estas pocas líneas valen para comprender dónde se sitúa uno y otro sujeto —el sujeto en tiempos de crisis: el primero al borde de la caída del Imperio Romano y el segundo al límite de la revolución burguesa que abre la que todavía se considera nuestro tiempo histórico—. Dos escritos bajo un mismo género literario que muy elocuentemente hablan de dos momentos de la humanidad. En las primeras frases de Rousseau ya se hace patente el drama que explicaba Zambrano de un hombre ensoberbecido en la creencia de su propia *capacidad*.

*

Pero la cuestión del yo en el contexto confesional tiene otra vertiente: la de Michel Foucault, la del devenir del control de las acciones y de los pensamientos en las sociedades.

En 1983 Foucault publicaba las *Tecnologías del yo* (*The technologies of the self*), que en coherencia con sus estudios filosóficos y tomando como motivo inicial la historia de la conducta sexual, tenía como objetivo “trazar una historia de las diferentes maneras en que, en nuestra cultura, los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos” (Foucault [1983] 2008, 47). Para ello traza una larga y compleja línea de las *tecnologías del yo* desde la era grecorromana hasta la espiritualidad cristiana al final del Imperio Romano.

Foucault las define como aquellas que “*permiten a los individuos efectuar cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad*” (ibid., 48). Cuestión que nos devuelve a las confesiones (escritas), o a aquellas *singulares* formas del pensar que tanto interés suscitaban en María Zambrano.

La genealogía tecnológica que traza Foucault está íntimamente ligada a un complejo devenir de las operaciones sobre el cuerpo y el alma: *conocimiento de sí y cuidado de sí*, distintas formas de cuidado que implica distintas formas del yo. Diferenciadas desde la Grecia clásica, van desarrollándose y evolucionando en una serie de relaciones mutuas, dominaciones de una sobre otra y solapamientos (Morey 2008, 36), hasta entroncar con las hermenéuticas de sí del cristianismo. En definitiva, el camino trazado “*debía partir del ‘conócete a ti mismo’ délfico, pasar por el ‘confiesa tus pecados’ monástico y el cogito cartesiano, hasta llegar al mismo diván psicoanalítico*” (ibid, 37).

En esta larga fase de sucesivos envolvimientos nocionales, lo que nos interesa es el desemboque en la hermenéutica cristiana del yo: la confesión (verbal en el caso de Foucault) como tecnología del yo, o la hermenéutica del monje en el saber de sí mismo, consigo mismo y respecto al maestro confesor. En la tradición cristiana la confesión consiste en un examen de conciencia cuyo fin último es el arrepentimiento de los pecados y el propósito de enmienda o compromiso de conversión. La tecnología confesional de dominación del sujeto permite mediante ese procedimiento (auto)regular y (auto)censurar los comportamientos y los pensamientos en aras de un mejor conocimiento de sí. Fomentar la renuncia que en el cristianismo es principio de salvación. Podemos entender mejor el papel que desempeña la conciencia siguiendo la metáfora del cambista que dice Foucault: la conciencia actúa como cambista del yo.

Pero qué

Hemos hecho un recorrido eminentemente filosófico por la cuestión de la confesión, y cabe preguntarse con toda legitimidad qué hay de todo esto en el arte y en la escritura.

Veamos un ejemplo que pienso, puede estar en sintonía con el género confesional. Se trata de Cristina Morales. En su novela *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020) se desata por lo pronto el dilema zambraniano entre confesión y novela autobiográfica. Aunque es probable que nadie la considere una confesión ni una autobiografía, desde el punto de vista de la literatura, desde el arte, no sería la primera vez que una obra literaria se examina bajo la lupa confesional como haría Rosa Chacel con Cervantes, Galdós y Unamuno, (que hemos nombrado antes). Es decir, considerar que la confesión está implícita en determinadas obras literarias. Lo que ocurre en este último

caso es que no se trata de novela abiertamente autobiográfica, como ocurre también con *Últimas tardes con Teresa de Jesús*.

Morales escribe su novela al calor de un texto confesional de Santa Teresa de Jesús —que es precisamente la voz más sonada del sentimiento de desahucio ante una realidad que no le responde, de la revelación y de la conversión de la vida en la literatura española del siglo XVI—: *El libro de la vida* (1562) que escribe para complacer a sus superiores eclesiásticos y defenderse de diversas acusaciones inquisitoriales. “*La escritura de las más íntimas vivencias en primera persona y sin ocultación ni disimulo de la identidad de su autor era algo hasta entonces desconocido en Europa y solo comparable con las Confesiones de San Agustín*” a lo que ha de añadirse el hecho de “*tratarse a sí misma como una grandísima pecadora*” (Morales 2020, 212). El texto de Morales no solamente parte de aquel, sino que acaba siendo una invitación a reescribirse ella misma y en primera persona. Su hipótesis es: cuál hubiera sido el texto si Teresa hubiera escrito para sí, sin tutelas y sin tener que justificarse. El resultado es un relato ficcional que *responde* a otro yo contemporáneo (y evidentemente imposible) de Teresa de Jesús y que a la vez sirve a la propia Cristina Morales para ponerse a sí misma, para ficcionarse —sin ser autobiografía, que sepamos— aunque fuera solo para reconocerse en el anhelo de escribir sin guías. Juan Bonilla, prologuista de la novela, dice: “*la ficción lo permite [completar una figura contemporánea de Teresa], desde luego, porque la ficción no solo inventa hechos: fundamentalmente inventa voces*” (Bonilla 2020, 10); lo mismo podríamos decir con el tiempo al que aludía Zambrano: la ficción no solo inventa un tiempo paralelo y distinto a nuestro tiempo, sino que inventa toda una *realidad* que nos alienta a que sea tomada como tal.

Podemos concluir que el libro de Morales no es una confesión al estilo de la tradición filosófica según Zambrano, pues no cumple con su *método*; no, ni falta que hace. Quizás pueda verse, como explica el propio Bonilla, como la ‘cara B’ de unas confesiones, pero dislocada en tiempo (histórico) y sujeto.

El anverso confesional que propone Morales está repleto de pareceres, circunstancias, sucesos, recuerdos, excitaciones, deseos etc. que podrían dar la sensación de cierta objetivación de la autora por la que Cristina/Teresa (o Teresa/ Cristina) se vuelve cuestión. Y sí y no. Se vuelven ellas mismas cuestión porque los tiempos requieren que lo privado se vuelva político, y sin embargo, en ese movimiento, no hay banalización ni vacuidad; al contrario, hay voluntad y acción política de transformación política. Digamos que su ‘*no objetivación*’ es de otra naturaleza.

Si pensáramos esta obra como tecnología del yo ¿qué sucedería? Con Teresa habría que diferenciar entre su experiencia religiosa y los modos para llevarla a cabo del propósito de enmienda terrenal que está implícito en *El libro de la vida*, para concluir que ahí existe (auto)dominación y (auto)censura del comportamiento con el propósito de un mejor conocimiento de sí. Una cosa es reprobarse ante Dios y otra ante los hombres. Se produce aquí una curiosa convergencia: la fe absoluta por la que Teresa se (auto)censura y

renuncia para conocer a Dios, y la manifestación de un tipo de conciencia por la cual no ha de entregarse a los que querrían verla muerta o sometida. En el caso de Morales solo se me aparece la segunda operación. Por lo demás, que la obra de Morales cumpla o no con lo pensado desde la filosofía para la confesión, no le resta su posible cantidad confesional, como tampoco la ata a ella.



Imagen: Massys, Quentin (1514). *De geldwisselaar en zijn vrouw* (El cambista y su mujer). Museo del Louvre, París. (Fragmento)

Que no, porque no es el dicente el que sabe todo lo que dice. Son los otros los que mejor saben lo nuestro. Y nosotros lo de ellos. Como que hay que verse y conocerse en los demás. Y nadie es mas de los demás que el que más parece ocuparse de sí mismo.

M. de Unamuno, Epílogo de *Mangas y capirotos* (1924)

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (2011) 2014. *Altísima pobreza: Reglas monásticas y formas de vida*. Traducción de Flavia Costa & María Teresa D'Meza. Valencia: Pre-textos
- Agustín, Santo, Obispo de Hipona. (398) 2016. *Las confesiones*. Edición de Olegario García de la Fuente. Madrid: Akal
- Aullón de Haro, Pedro. 2019. *Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos*. Madrid: Ediciones Complutense
- Bergamín Gutiérrez, José. (1933) 1950. *España en su laberinto teatral del siglo XVII (Mangas y capirotas)*. Con un prólogo de Pablo Luis Landsberg y un epílogo de Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Argos
- Foucault, Michel. (1983) 2008. *Tecnologías del yo*. Introducción de Miguel Morey; traducción de Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós
- Morales, Cristina [García Morales]. (2015) 2020. *Últimas tardes con Teresa de Jesús*. Prólogo de Juan Bonilla, edición dedicada a Juan Marsé. Madrid: Anagrama
- Rousseau, Jean-Jacques. (1782) 1980. *Las confesiones*. Traducción de Aníbal Froufe. Madrid: Edaf
- Unamuno y Jugo, Miguel de. (1924) 1950. "Epílogo". En *España en su laberinto teatral del siglo XVII (Mangas y capirotas)*, José Bergamín. Buenos Aires: Argos
- Zambrano Alarcón, María. (1900) 2009. *Las palabras del regreso: (Artículos periodísticos, 1985-1900)*. Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra
- Zambrano Alarcón, María. (1940) 2003. *Unamuno*. Ed. e introd. de Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Debate
- Zambrano Alarcón, María. (1987) 2008. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza
- Zambrano Alarcón, María. (1989) 2020. *Delirio y destino*. Introd. de Miguel Morey. Madrid: Alianza.
- Zambrano Alarcón, María. (1991) 2011. *Confesiones y guías*. Ed., introd. y notas de Pedro Chacón. Madrid: Eutелеquia

Notas

1. La locución '*actitud artística*' es el resultado de un proceso de investigación sobre la actitud monacal para la práctica artística por la cual el arte, la experiencia artística, desborda sus límites habituales: académicos, culturales, institucionales, de legitimación, de mercado etc. para desarrollarse con-la-vida en una '*práctica incesante*'. En un estudio que Giorgio Agamben realiza sobre las reglas monacales y las formas de vida: *Altísima pobreza*, dice: "*ser y vivir se vuelven de veras indiscernibles, en la forma de una liturgización integral de la vida y de una vivificación igualmente integral de la liturgia. (...) Toda la vida del monje ha sido transformada en un oficio (...), cada gesto del monje, cada actividad manual por humilde que sea, se convierte en una obra espiritual, adquiere (...) estatuto litúrgico*" (Agamben [2011] 2014, 122). Esto es lo que ocurre en algunas prácticas artísticas que se develan como '*actitudes*' a falta de obras.
2. En lengua española Rosa Chacel publicó en 1971 *La confesión*, un ensayo que realiza un análisis literario de las figuras de Cervantes, Galdós y Unamuno en relación con sus obras, cuyo objetivo es descubrir a nivel literario, de pensamiento, de concepto etc., las personalidades de aquellos que más o menos conscientes afloran en sus obras, evitando caer siempre en lo que no consiste una confesión: los hechos, la confesión más prosaica.
3. María Zambrano fue discípula de Ortega y Gasset del que recibió la noción filosófica de la '*razón vital*' que consiste en un movimiento de integración de razón y vida para resolver el constreñimiento de la razón pura que se había instaurado en el pensamiento occidental desde la Edad Moderna. En este intento de ensanchar el dominio de la razón envolviendo imperativos objetivos y subjetivos, y en la necesidad de desarrollar una filosofía que haga compatible las exigencias de la racionalidad con las de la vida, se observa un claro antecedente de la razón poética zambraniana.
4. La verdad en María Zambrano es una verdad existencial (y no esencialista) que se concibe en clave de continuo devenir. La verdad aquí es vida y esperanza, el movimiento vital de un sujeto pendiente siempre de completarse, corriendo tras una verdad que le es escurridiza: una caza, que no es aprehensible solamente mediante la acción de la razón. Por ello esta verdad no es resultado de una lógica o razonamiento sino búsqueda que opera en el sujeto mismo con todo lo que le integra. "*La verdad es el alimento de la vida, que sin embargo no la devora, sino que la sostiene en alto y la deja al fin clavada sobre el tiempo*" (Zambrano [1987] 2008, 22). En la filosofía de Zambrano la verdad se persigue a través de una acción vital poética, un saber del alma que raras veces abandona la actividad del pensamiento filosófico. A ello son atribuibles algunas de

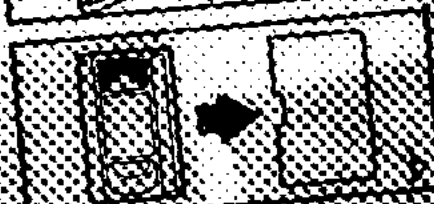
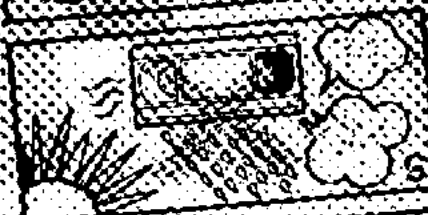
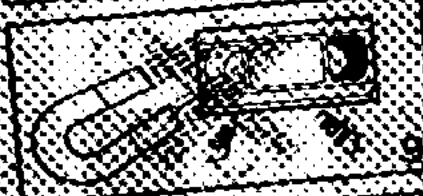
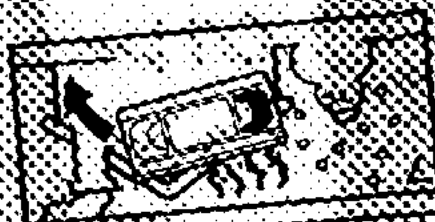
sus principales obras: *Delirio y destino* (1952) considerada precisamente como su confesión, *La tumba de Antígona* (1967), *Claros del bosque* (1977); o una buena suma de poemas recopilados recientemente en el libro *Poemas*.

5. En este artículo no abordaremos las guías, pero María Zambrano las considera como un 'género hermano' de las confesiones. "*De los géneros literarios de otras horas, las 'guías' muestran una modalidad esencial que corre paralelamente a otro género más actual, el de las 'confesiones'. Tienen de común en aparecer como el reverso de los sistemas filosóficos, en que la verdad y sus razones se objetivan sin conservar apenas huella del hombre concreto (...). [Sin embargo], la confesión descubre a quien la escribe, mientras que la guía está enteramente polarizada hacia su destinatario*" (Zambrano [1971] 2011, 143).
6. Le siguen *La "guía", forma del pensamiento* (1943); *La "guía"* (1943); *Una forma de pensamiento: La "Guía"* (1971) y *Miguel de Molinos, reaparecido* (1975). Todos ellos están recogidos en una publicación del año 2011 a cargo de Pedro Chacón. Además de las confesiones María Zambrano mostró interés por otros géneros del pensar no sistemático. Géneros literarios como las consolaciones, los manuales, las meditaciones, las epístolas, los breves tratados, los diálogos o los aforismos.
7. Pedro Aullón de Haro (1954) es un profesor humanista, epistemólogo y pensador estético. Es catedrático de Teoría de la Literatura y director del Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, dedicada a actividades de investigación humanística y en general al ámbito de las Ciencias Humanas y al aspecto evolutivo de éstas en tanto historia de las ideas y del pensamiento.
8. '*Objetivarse artísticamente*' es una expresión que María Zambrano utiliza para designar la posibilidad de que el sujeto que escribe se haga él mismo cuestión, caso que invalidaría la confesión al hacerla incurrir en particularismos. Es una expresión de cierta ambigüedad, sobre todo porque acto seguido explica que "*el arte es la salvación del narcisismo*". *Objetivarse artísticamente* puede, quizá, entenderse mejor sin el adverbio: objetivarse como sujeto; pero si decidimos dejarlo tal cual habríamos de comprenderlo de la siguiente manera: '*objetualizarse*' como un objeto artístico o volverse *objeto* en sentido estricto del arte. Lo que se pone en el objeto artístico es un foco de atención, de interés de meditación, pero este no es el sujeto mismo.
9. *Cogito ergo sum*, locución latina comúnmente traducida como: pienso, luego existo (pienso, luego soy); formulada por René Descartes en su *Discurso del método* (1637), se convirtió en fundamento del racionalismo occidental.

10. Sobre este asunto de la conciencia Zambrano se extiende algo más en dos subcapítulos del libro *Unamuno* (1940). Estos son: *La inhibición Europea* y especialmente *El drama de la conciencia*. Precisamente en este libro se recoge el ensayo *La guía de Unamuno*, que según Pedro Chacón sería el único texto escrito de un libro más amplio (*Las guías españolas*) que nunca llegó a realizarse. (Chacón 2011, 31-31).
11. Lo que remite a lo que Foucault llamaba las '*sociedades de discurso*' afanadas en conservar y producir discursos; y en ejercer *control discursivo* sobre el sujeto que habla (Foucault [1973] 2015, 41-43).
12. Foucault deja solamente apuntado que desde el siglo XVIII hasta la actualidad, "*las técnicas de verbalización han sido reinsertadas en un contexto diferente por las llamadas ciencias humanas para ser utilizadas sin que haya renuncia al yo, pero para constituir positivamente un nuevo yo*", lo que supuso un cambio decisivo (Foucault [1983] 2008, 94).
13. Es un texto originalmente escrito en 2015 a petición de un encargo editorial por el V centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, y que por voluntad de su autora ha sido publicado bajo diferentes títulos. *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, es un título-homenaje al escritor Juan Marsé muy querido por Morales y recién fallecido en el momento de esa edición.
14. Utilizo la palabra '*hombres*' con dos acepciones distintas: una referida al significado genérico de mortales, hombres o mujeres, en contraposición a la figura divina de Dios; y la otra con un sentido más literal, pues eran varones los amos del conocimiento, del discurso y de la retórica ante quienes Teresa tenía que excusarse.

(Artículo recibido: 15-02-22; aceptado: 12-05-22)

9-1



EREMU EZ KONBENTZIONALETAN BURUTURIKO PRAKTIKA ESZENIKO PEDAGOGIKOA IDAZKERA DRAMATIKOA OINARRITZAT HARTUTA'

Itziar Urretabizkaia Zabaleta

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Musika, Plastika eta Gorputz
Adierazpenaren Didaktika Saila

Laburpena

Idazkera dramatiko eta eremu ez konbentzionaletan aurrera eramandako praktika eszenikoa batzen dituen proiektu profesional ezberdinak biltzen dira hemen. Haue-
tariko batzuk Donostia/ San Sebastian 2016 Europako Kultur Hiriburua programaren
babesean egindako egitasmo ezberdinen barruan eginikoak dira. Besteak, Dbus
Donostiako Tranbia Konpainiak eskatutakoak izan dira. Guztiek helburu bera dute
amankomunean: momentu eta leku horretan dagoen ikuslegoari informazio jakin
bat ematea.

Gako-hitzak: PRAKTIKA ESZENIKOA; IDAZKERA DRAMATIKOA; KOMUNIKAZIOA

PEDAGOGICAL STAGE PRACTICE PERFORMED IN UNCONVENTIONAL SETTINGS BASED ON DRAMATIC WRITING

Abstract

Here different professional projects are collected that combine dramatic writing
with stage practice carried out in unconventional settings. Some of them are part of
the different projects carried out under the Donostia/San Sebastian 2016 European
Capital of Culture programme. The others have been commissioned by the San
Sebastian Tramway Company, Dbus. All of them share the same objective: to give
certain information to the public present where the theatrical actions take place.

Keywords: STAGE PRACTICE; DRAMATIC WRITING; COMMUNICATION

Urretabizkaia Zabaleta, Itziar. 2022. "Eremu ez konbentzionaletan buruturiko
praktika eszenikoa idazkera dramatiko oinarritzat hartuta". *AusArt* 10 (1): pp
113-127. DOI: 10.1387/AusArt.23563

60ko hamarkadatik aurrera hasi zen antzerki espazioen inguruko pentsamoldea eraldatzen. Ordurarte, praktika eszenikoak, orohar, antzoki edo areto itxietan ematen ziren baina Peter Brook-i (1968) esker praktika hauek eremu ez konbentzionaletara zabaltu ziren, hauei nortasun propio bat emanez eta leku bizi eta dinamiko bezala kontuan hartuz.

Espazio ez konbentzionaletan aurrera eramandako antzerki sorkuntzen idazkera dramatikoak izaera ezberdinak izan ohi dituzte: aristotelikoa, irekia, espazioak berak zerbait kontatzen duenean edota espazioak gertatu daitekeen hori baldintzatzen duenean.

Datozen lerroetan biltzen diren sorkuntzek izaera anitzak biltzen dituzte. Badaude izaera irekia dutenak, espazioak berak zerbait kontatzen duten horiek eta baita espazioaren baldintzatze horrekin erlasionaturik daudenak ere. Horietako batzuk, gainera, izaera aristotelikoarekin batzen dira, obra dramatiko laburrak izan arren, beren baitan bait dituzte aurkezpen bat, korapiloa eta amaiera.

Edozein espazio huts har dezaket eta eszenatoki biluzia bezala deitu. Pertsona bat espazio huts horretan oinez dabil beste bat begira dagoen bitartean, eta hori da antzerki ekintza bat burutzeko behar den guztia (Brook [1968]1993, 21).

Aurkeztuko diren sorkuntzak, beraz, testuinguru ez konbentzional ezberdinetan burutu dira. Abiapuntua ere ezberdina izan da bakoitzarentzat, baina guztiek helburu bera konpartitzen dute: ikuslegoari informazio jakin bat transmititzea. Hau batzuetan hitza eta ekintzaren bitartez eraman da aurrera edota ekintzaren bitartez bakarrik.

Hitza eta ekintza erabili diren horietan '*eszenaratzeko testua*' edota '*testuaren estatutua*' (Pavis 1996) deiturikoa hartu da kontuan. Aktoreak ahasaturiko hitzak edota eszenan suertatzen den beste enuntzio-iturritik sorturikoak aztertzen dira. Hauek testuari emandako intentzionalitate edota *kolore* hori izango da kontuan hartuko dena, eta ez idatzitako testuarekin liburuxka bat irakurritz gero, inorberak interpretatuko genukeen hori.

Ekintza bakarrik erabili den horretan, dramatizazioa eta gorputz-adierazpena dira, elementu nagusiak, ahotsak kasu honetan inongo presentziarik ez izanik. Hitzik gabeko hizkuntza bihurtzen da protagonista gorputz-jarrerari, aurpegi-espresioari, interakzioari edota objektuei garrantzia emanez. Boal-en hitzetan ([1992] 2001, 294), "*Errealitatearen irudia benetakoa da irudigisa soilik*" eta horregatik irudiaren errealitatearekin lan egin behar dela adierazten du eta ez, aldiz, errealitatearen irudiarekin (Boal 1992).

Cervera-k (1988) dioenez, gorputz-adierazpena dramatizazioan integratutako adierazpen motetako bat da. Mimo teknikaren inguruan hitz egiten du berak: gorputz-adierazpenean ez bezala (kodifikaturik ez dagoenez, keinu berak ideia ezberdinak adierazi ditzakeelako) kasu honetan keinu bakoitzak esanahi ezberdin eta zehatz bati erantzuten dio.

Bi eratara bada ere, aktorearen aberria ekintza dela esan daiteke, ekintzaren balioa ongi ezagutzen badu, hitzak eusteko gai izango delako (Eines 2005). Ondoren azalduko diren proiektuetan ekintzan oinarrituriko testuak eta testuan oinarrituriko ekintzak hartu dira kontuan eta hauen ildoak ondorengo puntuak landuz aurkezten da:

- Abiapuntua
- Sinopsia
- Pertsonaia edo pertsonaiak
- Helburua
- Non eta noiz antzeztu zen

Winter Solstice Call

Donostia/San Sebastian 2016 Europako Kultur Hiriburua programaren babesean *Winter Solstice Call* izeneko proiektua gauzatu zen eta nire parte-hartzea horren baitan haxe izan zen: obra dramatiko bat sortzea. Proiektuaren ardatza urteko garairik ilunena den neguko solstizioan Kontxako badiako ohiko argiztapena eraldatzea zen, esku-hartze artistiko sotil baten bidez hiriko argiztapen-baliabideak transformatuz. Alde batetik egun jakin batzuetarako argi-instalazio berri bat sortzea planteatu zen eta, bestalde, hiritarrek bere argi-erlaketak iragankor bat asmatzea. Asmo horrekin, argiztapen- diseinuari buruzko tailerrak egin ziren EHU/UPVko Donostiako Arkitektura Eskolan, ondoren *Guerrilla lighting* deituriko ekintzetan parte hartzeko materialak sortzeko.

Proiektuaren helburua hiritarrak argi-kontaminazioaz kontzientziaztea eta argiztapen galkor berriak sortzea zen.

Abiapuntua. Testuinguru horren barnean eta argiztapen jasangarriaren garrantzia aintzat hartuz, obra dramatiko bat sortzeko abiapuntutzat balioko zuen ondoko ipuin labur hau eskaini zidaten:

Aspaldian, neguak luze eta ilunak zirenean, Joxemari mendira igo eta eguzkiari oihu egin zion, esna zedin. Erantzunik ez zuela ikusirik, Joxemari menditik jaitsi eta kostaldera joan zen itsasoari laguntza eskatzeko asmoz. Bat-batean itsasoa olatu ikaragarri bat bihurtu zen, barruan zituen izaki distiratsu guztiak ekarriz. Horrela, Donostiako badia distiraz josirik geratu zen, hiritarren gozamenerako².

Goiko testu hori eta proiektuaren barruan egingo ziren *Guerrilla lighting* deituriko ekintzak irizpide hartuz, *Argi Gerrilla* izeneko obra dramatikoa sortu zen.

Sinopsia. Emakume bat azalduko da jende artetik, urduri xamar eta Donostia 2016ko gonbidapen bat eskuartean duelarik. Denen aurrean jarriko

da ea gerrilla ze ordutan hasiko den galdezka, bera prest etorri baita horretarako (egurrezko ezpata, bate bat eta tiragoma eramango ditu soinean, bere asmoa hiriko farolak puskatzen hastea delako). Nazkatuta dagoela hiri honetan Gabonetan egiten den gastu energetikoaz eta ez dela behar hainbeste argi ospakizunak egiteko. Makina bat ikusiko du 'Gerrillan izen ematea' jartzen duena eta bertara gerturatuko da. Makinak, beste gauza batzuen artean, gerrilla urtarrilaren 7an dela esango dio. Horretan ari dela, telefonoa hasiko zaio joka; bere ama da, semeak ezin duela lorik hartu eta berarekin hitz egin nahi duela esanez. Semeak, nonbait, telebistan Kontxako paseoa argi ugariz beteta ikusi du eta zer gertatzen den jakin nahi du. Amak, orduan, ikusleetako bati daraman argitxoa kendu ondoren, Joxe Mariren istorioa kontatuko dio lo har dezan. Telefonoa eskegi eta gero, pertsonaia lehen baino askoz lasaiago geratuko da eta, argitxoa eskuan, gerrillara bere argi propioekin etorriko dela erabakiko du, ez dituela dau-denak puskatuko eta, horrela, alde batetik bestera mugituz hiriari bere argi propioa emango diola.

Pertsonaia. Pertsonaia nagusiak Nekane du izena eta 35 urte inguruko emakumea da. Oso emakume gogorra eta ausarta da, bikoterik ez izan arren ama izateko erabakia hartu baitzuen hiru urte lehenago eta oso zoriontsua da bere semearekin. Hiriaren inguruan egiten diren ekintza gehienetan parte hartzea gustatzen zaio, hiritar aktiboa eta kontzientziatua da eta bere semeak ere kontzeptu horiek ikas ditzan gogor saiatzen da. Bere semea izugarri maite duen arren, noizean behin bakarrik irtetea gustatzen zaio eta batzuetan faltan botatzen duen askatasun hori berriz sentitzea. Horregatik, bere semearen aurrean egin ezin dituen gauzak egitera irteten denean nolabaiteko euforia sentitu ohi du. Egun jakin horietarako, bere amaren laguntza izaten du eta hark gogotsu laguntzen dio ilobarekin geratu behar duen bakoitzean.

Helburua. Era ludiko batean hiritarrak argi-kontaminazioaz ohartaraztea eta interbentzioa arduratsu eta jasangarria dela jakinaraztea zen.

Non eta noiz antzeztu zen. Donostiako Miramar Jauregiaren azpian dagoen Ondarretako tunelean antzeztu zen 2015ko abenduaren 23an *Guerrilla lighting* ekintza baten aurretik. Iragarrita zegoen arren, momentu hartan bertatik paseatzen ari zen jendea ere geratu zen ikustera.



1. Irudia. "Argi gerrilla" antzezlanaren une bat

EusKarriak

Bagera Donostiako Euskaltzaleen Elkarteak eta Donostia 2016 Fundazioak *EusKarriak* proiektua gauzatu zuten, hizkuntzen inguruko sentsibilizazioa eta hausnarketa bultzatzeko.

Argiako Donostiaren 2016 ertzak blogean martxoaren 10ean publikatu zen modura, hizkuntzen egungo errealitatea hiru ardatz ezberdinetatik jorratu zen *Euskarriak* proiektuan: Europa mailan dagoen hizkuntza-aniztasunetik, Donostian bertan aurki daitezkeen dozenaka hizkuntzen begiradatetik eta euskararen normalizaziorako egindako lanetik (Arbelaitz 2016).

EusKarriak Donostiako kaleetan barrena kokatuta zeudenez, herritarrek proiektuokin topo egitea zen asmoa. Proiektua 2015eko ekainetik urrira arte egindako parte-hartze prozesuan zehar sortu zen. Hainbat alorretako hogeitahamar bat pertsona (hizkuntzen esparruko aditu/arituak, Donostiako herritarrak eta sortzaileak) elkartu ziren, zabaldu beharreko mezuak, euskarri originalak eta haien kokapenak proposatu eta adosteko.

Hizkuntzen sentsibilizaziorako sortutako lehenbiziko euskarria Tabakalera kanpoaldean (Nestor Basterretxea plazan, zehazki) eskegitako Europako Hizkuntzen Mapa izan zen. Bost metro zabal eta lau metroko altuera zuen egurrezko mapa bat zen, European dauden 91 jatorrizko hizkuntzak irudikatzen zituenena. Bigarren euskarria hiztegi-makina baten instalazioa

izan zen, Euskaratik beste 50 hizkuntzetarako norabidean eta alderantziz funtzionatuko zuena.

Gainontzeko *EusKarriak* Donostiako auzoetan barrena 'azalduko' ziren eta herritarrak oharkabean harrapatuko zituen. Horren baitan proposatu zidaten lau obra dramatiko labur edo mikroantzerki sortzea zenbait leku publikotan ustekabean antzezteko. Ez ohiko antzerki-saioak izatera bideratuta zeuden, hiritarrek tupustean egingo baitzuten topo haiekin aurrez aurre. Antzerkia joango zen jendearengana eta ez jendea antzerkira. Non eta zer gertatuko zen aktoreek eta antolatzaileek bakarrik jakingo zuten, beste inork ez. Sorpresa elementua mantentzea garrantzitsua zen beraz, bat-batekotasun hori freskoa izan zedin. Saioak laburrak izango ziren, pilula txikien antzera eta helburu jakin batekin:

1. Inguruko jendearengan hausnarketa bat sortzea.
2. Parte-hartzea bilatzea.

Abiapuntua. Obra dramatikoak idazteko abiapuntu gisa, bi informazio mota eman zizkidaten. Alde batetik, antzerki-ekintzak non egingo ziren: Alde Zaharreko bi tabernatan, Koldo Mitxelena Kultur gunean, Donostiako autobus publikoan eta Garbera merkataritza zentroan. Bestetik, parte-hartze prozesuan euskararen inguruan ateratako ideien zerrenda eman zidaten. Ideia horiek eta lokalizazioak kontuan hartuta, lau obra dramatiko sortu behar ziren egun ezberdinetan aztertzeko.

Inspirazio gisa, beraz, parte-hartzean adostutako ideien zerrenda luzetik ondoko hauek aukeratu nituen idazten hasteko:

- Euskararen alde egiten dena ez da gaztelaniarentzat kaltegarria. Biak jakitea hobe da. Eleanitza. Euskararen normalizazioa Euskal Herriko elebakarrentzat ere aberasgarria da.
- 'Txapurreatzearen' ideia. Txapurreatzeko beste hizkuntza bat jakin beharra dugu.
- Euskara kanpora joaten naizenean erabiltzen dut, eta Euskal Herrian zergatik ez?
- Euskaraz hitz egiteari beldurra kentzea.
- Munduko edozein izan daiteke euskalduna.
- Euskara ikastearen errefortzu positiboa indartu.
- Inoiz ez dut arazorik izan euskara ez ezagutzeagatik nire jarrera oso positiboa delako.
- Donostian %75ak euskaraz badaki baina hortik %15ak bakarrik hitz egiten du.

Lehenengo obra dramatikoak *Bertso bat zuretzat* zuen izena eta Koldo Mitxelena Kultur gunean antzezteko prestatu zen.

Sinopsia. Txukun jantzitako bi pertsona Kultur guneko aretoetan barrena ibili ziren, euskaraz irakurtzen edo ikasten ari zirenak identifikatuz. Momentuan aukeraturiko pertsona batengana gerturatu eta belarrira emeki hitz eginez, Euskarriak proiektuak bere esker ona adierazi nahi ziola momentuko irakurketa edo idazketak euskaraz egiten ari zelako eta, hori adierazteko, bertso bat botatzen zion aktoreak goxo-goxo belarrira, eta ondoren, idatzizko bertsoa oparitzen zion oroigarri gisa.

Pertsonaiak. Hasieran gogor itxura zuten arren, hauek guztiz kontrakoak bihurtzen ziren euskaraz irakurtzen edo ikasten ari zen pertsona identifikatu ondoren. Era horretara sorpresa efektua sortuz.

Helburua. Euskaraz ikasi edo irakurtzearen aldeko mezu positiboa ematea zen.

Non eta noiz antzeztu zen. Koldo Mitxelena Kultur guneko lau areto desberdinetan antzeztu zen 2016ko abenduaren 15ean, areto bakoitzean lau saio eginez.

Galdeketa deituriko bigarren obra dramatikoa Alde Zaharreko tabernetan egiteko planteatu zen.

Sinopsia. Bi aktore sartu ziren taberna batera, bideo bat grabatzen ari balira bezala. Gezurrezko grabaketa horretan benetako datu erreal bat ematen zuten (Donostiako biztanleriaren %75ak euskaraz daki baina hortik %15ak bakarrik hitz egiten du) eta horren inguruan ondoan zeuden hiritarrei galdetzen zieten ea zergatik gertatzen zen hori galdetzen zitzaien.

Pertsonaiak kasu honetan kazetari profesionalen rola burutzen zuten, benetako galdeketa bat irudikatzeko.

Helburua. Gaur egungo Donostiako hizkuntza-ohituren berri ematea eta hiritarrei horren inguruan pentsaraztea zen.

Non eta noiz antzeztu zen. Donostiako Alde Zaharreko Okendo tabernan eta Eiger tabernan antzeztu zen 2016ko abenduaren 22an, taberna bakoitzean bi saio eginez.

Hirugarren obra dramatikoa *Hizkuntzen mimoa* izendatu zen eta Garbera merkataritza zentroan egin zen.

Sinopsia. Mimos jantzitako aktore bat merkataritza-zentroko korridorean jarri zen honela zioen kartel batekin: *“Donostian 118 hizkuntza elkarrekin bizi dira. Zein hitz egiten duzu zuk?”*. Horrez gain mimoak tutu bat eta kanpaitxo bat ere bazeramatzan gainean. Bigarren aktore batek, tututik hitz eginez erantzun zion mimoak kartelean zeraman galderari eta honek mugimendu

barregarri bat egin zuen erantzuna entzutearekin batera. Era horretara, amu gisa jokatzeko bigarren aktorea ikusita, bertatik pasatzen zen jendea tutu horretatik hizkuntza ezberdinetan hitz egitera animatu zen.

Pertsonaiak. Obra dramatiko honetarako pertsonaia nagusi bezala mimoa aukeratu zen, beti ere publikoarentzat pertsonaia maitagarria delako. Amu gisa jokatzeko bigarren pertsonaia, publikoa animatzea eta entrete-nitzea zuen helburu, beraz, atsegina behar zuen izan.

Helburua. Norberak bere hizkuntza propioan zerbait esatera motibatzea zen, hizkuntza ezberdinen elkarbizitza ikustarazteko.

Non eta noiz antzeztu zen. Merkataritza-zentroko lau toki ezberdinetan antzeztu zen 2016ko abenduaren 23an.



2. Irudia. “Hizkuntzen mimoa” antzezlanaren une bat

Laugarren eta azken obra dramatikoak *Din dan don* zuen izenburutzat eta Donostiako autobus publikoetan antzezteko pentsatua zegoen.

Sinopsia. Aktore batek autobus batean sartu eta euskaltegiko irakasleak euskaraz hitz egiteko beldurra kentzeko zerbait egin behar zuela eta denen aurrean *Din dan don* abestia kantatzea erabaki zuela adierazten zuen. Abestiaren letrarekin nahastu egiten zen, ordea, eta autobusean zihoan beste aktore batek bere ausardia txalotzen zuen eta bien arteko elkarriketa sortarazten zuen.

Pertsonaiak. Bi pertsonaiak atseginak ziren publikoaren errazago konektatzeko.

Helburua. Hizkuntza berriei beldurra kendu behar zaiela transmititzea zen.

Non eta noiz antzeztu zen. Donostiako 5. eta 25. lineatako autobus bakoitzean bi saio egin ziren 2016ko abenduaren 29an.

Euskararen Nazioarteko eguna

2017. urteko Euskararen Nazioarteko Eguna ospatzeko, Dbus Donostiako Tranbia Konpainiak, euskararen zabalkundearen alde eta egun horretan antolatzen ziren jarduerak babesteko, autobusetan bertan antzezteko antzezlan bat antolatu zuen.

Abiapuntua. Obra dramatikorako gaia, beraz, euskara izanik, abiapuntu gisa atsoitiz edo esaera zaharrak erabiltzea proposatu zen. Bila ibili ondoren, ondoko hauek aukeratu eta gaztelarrera itzuli ziren *Euskastellanoa* deituriko obra dramatikoaren oinarri izan zitezen:

EUSKARAZ	GAZTELANIAZ
Ardo gozoak lau begi eta oinik ez	El vino dulce tiene cuatro ojos pero no tiene pies
Zozoak beleari ipurbeltz	¡Culo negro! Le dijo el tordo al cuervo
Hil da gero, salda bero	Después de muerto, caldo caliente
A ze pareia, karakola ta barea	Menudo par, el caracol y la babosa
Auzoan uso, etxean otso	Paloma en el barrio, lobo en casa
Katurik ez dagoen etxean saguak dantzan	En las casas donde no hay gato, todos los ratoncillos bailan
Egia! Sudurraren ondoan begia	¡Cierto! Al lado de la nariz está el ojo

3. Irudia. “Euskastellanoa” antzezlanerako aukeratu ziren esaera zaharrak

Sinopsia. Emakume bat sartuko da autobusera beste baten bila, errenkadan zain zegoen bitartean ondoko hau esaten entzun duelako: “Bai, bai, ya me cuentas etxera iristean, en la cena”. Ea hizkuntza hori *Euskastellanoa* den galdetzen dio eta euskaraz zer moduz dakien frogatzeko gaztelaniaz esandako esaera zaharrekin jokatu du. Ondoren biak batera autobusean dauden bidaiariak animatzen saiatuko dira bien artean lehiaketa antzeko bat inprobisatuz. Amaieran, Euskararen Eguna dela eta ikusleei hirian

antolatu diren ekintzetan parte hartzera gonbidatzen diete, ekintza horien programa banatuz.

Pertsonaiak. Bi pertsonaiak oso gertukoak ziren eta komedia eran idatzi zen, jendearen parte hartzea bultzatzeko.

Helburua. Helburua euskararen erabilera sustatzea eta Euskararen Eguna-ren berri ematea zen. Aldi berean, esaera zaharren erabilera ere bultzatzea, jendeari jolas dibertigarri batean parte hartzera animatuz.

Non eta noiz aurkeztu zen. Donostiako 5-Benta Berri, 13-Altza eta 28-Amara-Ospitaleak lineatan antzeztu zen 2017ko azaroaren 30ean, linea bakoitzean lau saio eginez.



4.Irudia: aktoreen interbentzioa

Nazioarteko Mugikortasun astea

2018ko Irailaren 16tik 22ra bitartean Mugikortasun Iraunkorraren Europa-ko Astea izan zen eta, horren barruan, Donostiako Dbus Donostiako Tran-bia Konpainiak “Zurekin edonora” kanpaina jarri zuen abian. Donostiako

Udalaren Mugikortasun Departamentuak aste horretarako prestatu zuen programaren barruan zegoen eta garraio publikoaren erabilera bultzatu eta autobusetan elkarbizitza sustatu nahi zen.

Antolatu ziren bi ekimenekin autobusa era egokian erabili eta autobusean bidaiatzen duten gainerako pertsonak aintzat hartzeko mezua bidali nahi zen autobusetan jarriko ziren perching-ak erabiliz.

Abiapuntua. Aipaturiko perching horietan autobusen erabilera egokia proposatzen zuten zazpi aholku zeuden idatzita eta horiek izan ziren hain zuzen planteatu ziren obra dramatikoek abiapuntua. Zazpi aholkuetatik eta egoerak berezkoa zuen berezitasunagatik praktikotasunean oinarrituz, ondoko hiruak aukeratu ziren obra dramatikoak sortzeko:

- Oinak aurreko eserlekuan jartzea ez da praktika ona, debekatuta dago eta seinaleztapen-eranskailuen bidez adierazita dago. Praktikatzekak berekin dakar errespetu falta, larderia eta espazio-abusua, eta, gainera, ez du laguntzen autobusa mantentzen eta garbitzen. Hori saihesten badugu, errespetua adieraziko diegu gainerako erabiltzaileei eta espazio publikoari.
- Eserleku berdeak mugikortasun urriko pertsonentzat erreserbatutako guneak dira. Errespetatu espazio horiek eta utzi eserlekua mugikortasun urriko bidaiariei, horiek hala eskatzen dutenean.
- Musika edo irratia entzuten ari bazara, edo beste era bateko erreproduzio aparaturen bat zeinek soinu entzungai gogaikarriak igortzen dituen, mesedez, gainontzeko bidaiariei ez molestatzeko belarrietan kaskoak ipini.

Hauek izan ziren aholku bakoitzarentzat planteatutako sinopsiak:

Sinopsia. Lehen aholkuan, oinak aurreko eserlekuan jartzea praktika ona ez dela zioen horretan, aktore bat autobusean sartu, eseri eta zuzenean oinak aurreko (edo alboko) eserlekuan ipiniko ditu luzatuta. Bigarren aktorea nahita bere parean eseri eta honek ere hankak luzatuko ditu bestearen gainean jarritz. Lehen aktorea iraindua sentituko da zikindu egingo dela esanez eta bigarrenak, ea berak ez al duen inor zikintzen galdetuz zapatilla kenduko dio, garbia dagoen ala ez egiaztatzeko. Era honetan, elkarren arteko elkarrizketa izango dute bigarren aktoreak kendu berri dion zapatillaren inguruan eta hankak aurreko eserlekuan ez ipintzearen aholkua emanez amaituko dute.

Sinopsia. Bigarren aholkuan, “eserleku berdeak mugikortasun urriko pertsonentzat erreserbatutako guneak dira” zioen horretan, aktore bat autobusean sartu eta, karpeta bat soinean daramala, bidaiariei begira joango da autobusaren erabilpen ona egiten dutela egiaztatzeko. Halako batean, beste aktorea atzetik etorriko da lehenengoarekin tupust egin eta, zuzenean,

eserleku berde batean eseriko da. Hor joango da lehenengo aktorea arrapaladan berarengana eserleku horretan zergatik ezin duen eseri azalduz modu ozenean gainontzeko bidaiariek ere entzuteko.

Sinopsia. Hirugarren aholkuan, “musika entzuten ari bazara kaskoak jaritzeko” zioen horretan, aktore batek mugikorrean musika modu ozenean jarriko du eta hortxe egongo da lasai-lasai. Beste aktorea hurbilduko zaio eta, parean jarrita, dantzan eta ahots goran abesten hasiko da bidaiari guztiei galdetuko die ea beraiek ere musika hori entzuten duten. Bien arteko elkarrikteta gauzatuko da kaskoen erabileraren inguruan eta lehenengo aktoreak mugikorreko musika kentzean bigarrenak isiltasuna eskertuko du, kontaminazio akustiko eza azpimarratuz.

Pertsonaiak. Kasu honetan, ikusleei igorri beharreko mezua aholkuetan oinarritzen zenez, sortutako hiru piezek birkreazio kutsua zeukaten. Horretarako, pertsonaia antagonista bat sartzea erabaki zen protagonistak eman beharreko azalpenei zentzua emateko.

Helburua. Hiru obra dramatiko horien helburua autobusaren barruan bidaiarien arteko errespetua sustatzea zen eta, nola ez, planteatutako aholkuak bidaiariek ondo ulertzea.

Non eta noiz antzeztu ziren. Obra hauek Donostiako 5-Benta Berri, 13-Altza eta 28-Amara-Ospitaleak lineatan antzeztu ziren 2018ko irailaren 19tik 21era bitartean goiz eta arratsaldeko ordutegian bai euskaraz eta baita gaztelaniz ere.

Obra dramatiko orok komunikatzea du helburu. Zuzendariak pentsaturiko mezu hori inplizitua izan daiteke ala ez, baina badago publikoari helarazi nahi zaion informazio jakin bat, obraren helburua denbora-pasa atsegin bat izatea denean ere. Badago beti zerbait, askotan autoreak ere konturatu gabe zirrikitu batetik pasatzen uzten duena. Horregatik obra dramatiko bat ikusi, entzun ala irakurtzen dugunean “ideia” batekin geratu ohi gara, edo batzuekin zenbaitetan.

Hemen aipatu diren proiektuek bazuten ikuslegoa zerbaiten inguruan kontzientziatzeko helburu jakin bat. Komedia kutsu bat emanda, informazio hori nola makillatu bihurtu zen erronkarik handiena, instrukzio- antzerki bilakatu ez zitezen. Ardatz nagusia bat-batekotasuna izan zen, antzerkiarekin “topo” egiten baitzuten ikusleek, edozein lekutan eta edozein unetan. Horrek, era guztietako erreakzioak sortu zituen, eta aktoreak, momentu askotan, inprobisatzera behartuta zeuden, nahiz eta gidoi bat ikasia eduki. Era askotako erreakzioak izan baziren ere, aipagarria da gehienak onerako izan zirela eta ikusleak gogoz sartzen zirela jokoan.

Hiritarrek ez dute espero beren egunerokotasunean egiten dituzten ekintzen artean (autobusa hartu, merkataritza-gunera joan edota, besterik

gabe, kalean oinez doazelarik) antzezlan batekin topatzea; beraz, hasiera batean behintzat, eta gertatzen ari denaren 'kode' hori ulertu arte harrituta azaldu ohi dira. Ondoren, zer gertatzen ari den ulertzen duten momentutik aurrera, ikusle rol-a hartzen dute irribarre batekin edota parte hartzera animatzen dira momentu dibertigarri bat igarotzeko gogoarekin. Egon ziren egoera jakin batzuetan zeharka begiratzen zutenak ere, agian beste ikusleek begiradak saihestu nahian edo.

Zaila da bat-bateko antzerki horiek parez pare topaturiko ikusleengan utzitako arrastoa zein izan den jakitea, bat-batekotasun horrek, ikusle goaren mugikortasunari lotuta, zaildu egiten baitu erreakzio konkrituak jasotzea, ondoren datuak bildu ahal izateko. Bakar batzuei bai galdetu zitzaizkien ikusitakoaren inguruko iritzia eta gehiengoak aldekoa izan zen, eta horrelako ekimenak egitea eskertzekoa zela azpimarratu zuten.

Obra dramatiko hauek eta beste batzuk sortu ostean, aurrekari garbiak izatearen garrantzia azpimarragarria iruditzen zait. Ia proiektu guztiek zuten helburu jakin bat eta abiapuntu konkritu bat eta horrek asko errazten du idazkera dramatikoari aurre egiterakoan. Gehienek bazuten gainera mezu konkritu bat transmititzearen helburua; beraz, obra dramatiko baten birtutez ia edozein eratako mezuak transmititzeko aukera izanda, agerian geratzen da esparru askoetara luzatu daitekeela hau, baita irakaskuntza mailara ere.

Erreferentzia bibliografikoak

- Arbelaitz Mitxelena, Lander. 2016. "Euskarriak: Euskararen normalizazioa bultza eta hizkuntza aniztasuna islatzeko proiektua". *Blogak.argia.eus*, martxoak 10. <https://blogak.argia.eus/donostia-2016/2016/03/10/euskarriak-proiektua/>
- Boal, Augusto. (1992) 2001. *Juegos para actores y no actores*. Traducción de Mario Jorge Merlino Tornini. Barcelona: Alba
- Brook, Peter. (1968) 1993. *El espacio vacío*. Trad., Ramón Gil Novales. Madrid: Península
- Cervera Borrás, Juan. 1988. "Lenguaje artístico y lúdico". In *Didáctica de la lengua y la literatura*, dirs., Jaime García Padrino & Arturo Medina Padilla, 257-277. Madrid: Anaya
- Eines, Jorge. 2005. *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Con la colaboración de Santiago Trancón. Barcelona: Gedisa
- Pavis, Patrice. (1996) 2018. *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Traducción de Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós
- Urretabizkaia Zabaleta, Itziar. 2020. "Dramatizazioa lehen hezkuntzan: Kontzeptualizaziotik obra dramatiko baten sormenera lehen zikloan lantzen diren konpetentziei begira". Euskal Herriko Unibertsitateko doktorego tesia. <http://hdl.handle.net/10810/55248>

Oharrak

1. Artikulu honetan nire tesi lanean biltzen diren proiektuetako batzuk aurkezten dira
2. Testu hau Winter Solstice Call proiektuaren baitan sortu zuen Suartez enpresak eta bere web-orrian dago eskuragarri <https://suartez.org/projects/winter-solstice-call/>

(Jasota: 31-03-22; onartua: 12-05-22)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
0

REDES QUE CREAN ARTE: PLATAFORMAS DE COMUNICACIÓN VIRTUAL ENTRE ARTISTAS DIGITALES

Elena Robles Mateo

Universitat Politècnica de València (UPV). Dpto. Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Resumen

Con la aparición de las comunidades virtuales en Internet se han dado lugar espacios de comunicación remota, así como la generación de contenido teórico sobre arte digital. Este artículo presenta los primeros espacios virtuales formados por artistas digitales en Estados Unidos de América y en Europa a lo largo de los años 80 y 90. Este trabajo se basa en el concepto de red como arte, redes que crean arte, profundizando en la relevancia del contenido generado en estos canales de comunicación en la historia del arte. A través de métodos de arqueología de los medios, se estudia el contexto en el cual surgieron estas plataformas digitales de comunicación y la forma en la que los participantes generaron contenido de archivo artístico e histórico a través de conversaciones privadas de email, debates en foros, conferencias y exposiciones virtuales.

Palabras clave: COMUNIDADES VIRTUALES; ARTE DIGITAL; REDES; ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS; COMUNICACIÓN

NETWORKS CREATING ART: VIRTUAL COMMUNICATION PLATFORMS FOR DIGITAL ARTISTS

Abstract

With the appearance of virtual communities on the Internet, places of remote communication were created, as well as the generation of theoretical content on digital art. This article presents the first virtual spaces formed by digital artists in the United States of America and in Europe throughout the 1980s and 1990s. The work is based on the concept of the network as art, networks that create art, delving into the relevance of the content generated in these communication channels for the history of art. Through media archeology methods, we study the context in which these digital communication platforms emerged and the way in which participants generate artistic and historical archive content through private email conversations, forum discussions conferences and virtual exhibitions.

Keywords: VIRTUAL COMMUNITIES; DIGITAL ARTS; NETWORKING; MEDIA ARCHEOLOGY; COMMUNICATION

Robles Mateo, Elena. 2022. "Redes que crean arte: Plataformas de comunicación virtual entre artistas digitales". *AusArt* 10 (1): pp 129-141. DOI: 10.1387/AusArt.23579

Antecedentes: La rete come Arte

El significado de *networking* va más allá del contexto social teniendo también implicaciones artísticas. Traducido literalmente del inglés, 'hacer redes' significa "to create relationship networks, to share experiences and ideas" (Bazzichelli 2008, 37). Al hacer referencia al concepto de networking como una práctica artística, el arte de networking funciona como "*a metaphor of art as a network: art that creates network*" (ibid., 26). Aunque desde los años 80 este término hace referencia a las redes computacionales, las primeras prácticas del arte de networking se encuentra en artes analógicas (Bazzichelli 2008, Couey 2003), ya que los artistas siempre se han apropiado de los sistemas de comunicación para sus prácticas. Networking se ha relacionado con el Arte postal o El Arte de correspondencia, a pesar de las diferentes raíces de cada uno (Held 1995, 17). Los artistas que formaron parte del Arte postal convirtieron la red de correspondencia en una '*global village*', la cual desencadenó desde the *Eternal Network* a las prácticas con telefax, email electrónico y redes computacionales (Friedman 1995, xv). Primero la máquina de fax y después el arte de email electrónico, expandieron las posibilidades de eliminar las fronteras insituacionales y geográficas para aquellos artistas que buscaban nuevas formas de expresión artística (Coco citado en Friedman 1995, 121).

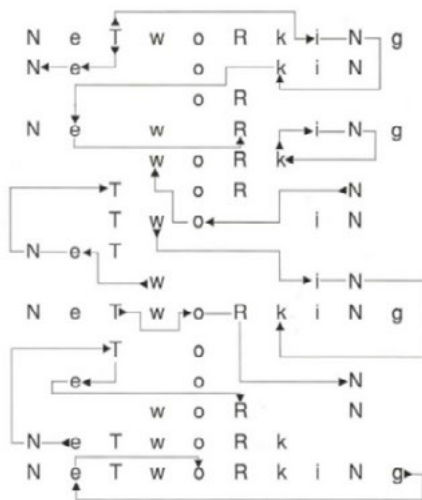


Figura 1. Kathy Ernst, *Networking*, U.S.A., 1991. Computer generated visual poem

El paso de las redes telemáticas a las computacionales impactó el concepto de espacio de encuentro: el ciberespacio a lo largo de los años 90. Las redes computacionales ofrecieron un espacio de encuentro electrónico como espacio para el trabajo creativo (Ascott 1984). *Social networking* significó la

aparición de comunidades especializadas conectadas a través de servidores de correo electrónico (Couey 2003, 63). Cuando el ARPANET salió del marco académico al civil, los mensajes instantáneos se convirtieron en una red de comunicación abierta (Evans 2018, 130), y comunidades virtuales como Echo NYC o The WELL surgieron antes de las páginas web gráficas, cuando la gente solía conectarse 'en línea' conectando con el dial en ordenadores *host* para intercambiar ficheros, archivos y mensajes (Shanken 2003, 69). Del acceso local FreeNets al BBS (*Bulletin Board System*), viniendo después FidoNet, la conexión entre todos formó una '*national community of villages*' (Evans 2018, 130). Uno de los primeros trabajos sobre comunidades mediadas por ordenador fue el de Howard Rheingold, cuando escribió sobre The WELL (*Whole Earth'LECTronic Link*), un sistema BBS para intelectuales de la costa oeste de los Estados Unidos, una de las primeras comunidades virtuales aún activas a día de hoy, establecida con una empresa de conferencias por ordenador y the *Whole Earth Review*. The WELL ha estado funcionando en todo el mundo desde 1985, permitiendo a la gente tener conversaciones privadas y públicas a través de chat rooms y de emails (Rheingold 1993). The WELL tuvo una predominancia de usuarios masculinos y fue por ese motivo que en 1990 el Echo NYC Internet Saloon fue fundado por una de sus pocas usuarias femeninas, la neoyorquina Stacy Horn, lo que creó la '*East coast hang out*'. Horn empezó el proyecto en su apartamento en Greenwich Village, y su principal objetivo fue hacer un espacio virtual que fuera atractivo para mujeres. Consiguió ofrecer un espacio donde el número de mujeres y hombres fue equivalente, hecho que no se había conseguido hasta la fecha. Por los años 80 la presencia femenina en Internet era de 10-15% en EEUU, Horn consiguió la mitad de presencia femenina entre los usuarios de Echo, con chats sobre problemas de mujeres, foros sólo para mujeres como el de Mujeres en telecomunicaciones (Evans 2018, 132).

Hacia la mitad de los años 90 el mundo de las artes electrónicas experimentó un gran aumento de profesionales, centros, formatos y medios. Asimismo, su red y comunidad se reforzó gracias a las nuevas tecnologías de la información y comunicación. Comunidades de artistas digitales que ya existían previamente como *[New] Tendencies*, E.A.T. y the *Computer Arts Society* se adaptaron a nuevas plataformas de comunicación computacionales, permitiendo nuevas formas de participación social, lo cual sirvió como puente de transición entre arte y sociedad análogo a la sociedad de la información, de la cibernética a las artes digitales (Fritz 2016, 65). Esta *meta red* (ibid., 61) dio lugar a un espacio creativo interdisciplinario internacional, en rápida expansión y desarrollo, definido por Vittorio Fagone como *tercera cultura*, que llenó la brecha entre ciencia y humanidades (Fagone citado en Bazzichelli 2008, 95). Fue en este escenario de colaboración internacional que los artistas del networking trabajaron a través de redes informáticas y telemáticas, y del cual surgieron las redes sociales internas (Bazzichelli 2008, 95) con contenido teórico sobre arte. Las comunidades virtuales que surgen en este contexto sobre arte y nuevos medios tienen un aspecto creativo

(Cilleruelo 2006) a través de la construcción de contenido teórico y crítico entorno al arte en sus canales de comunicación.

Primeras plataformas virtuales de artistas en EEUU

En la misma red de las artes digitales, la colaboración fue una estrategia necesaria para acceder a la comunidad de conocimiento especializado (Cox et al. 2018, 43), y aquellas comunidades fueron construidas a través de redes computacionales desde las primeras fases de Internet. En 1975 se fundó un proyecto de noticias dentro del sistema de red de conferencias global USENET: **ArtCom**, una organización de artistas dedicada a las artes de los nuevos medios, la cual se considera como una obra de arte en sí misma. En ella se exhibió y publicó durante más de veinte años sobre arte conceptual, escénico, video, televisión y comunicación.

La primera red computacional creada por artistas fue *Artist's Electronica Exchange Network*, conocido como **ARTEX**, fundada en 1980 y activa hasta 1991. Fue un sistema de email ASCII que conectaba a usuarios través de continentes, interactivo, un programa de intercambio de arte electrónico diseñado por artistas y apasionados de las nuevas tecnologías (Bosna 2005). La comunidad de ARTEX fue internacional y organizaron una serie de eventos sobre arte telemáticos a lo largo de la década de los 80, trabajos de texto realizados de forma colaborativa, como *La Plissure du Texte*, una pieza de cuento de hadas escrita de forma colaborativa producida en diferentes nodos de artistas en Europa, Canadá, EEUU y Australia, organizada por Roy Ascott y Planetary Network (Couey 1991).

En 1986 se fundó en San Francisco una revista online llamada **Art Com Electronic Network**. ACEN, se dedicó a la temática del arte contemporáneo y las nuevas tecnologías de la comunicación, y que aún funciona como un espacio virtual de artistas para colaboraciones creativas que surgen entre el ciberespacio público y los artistas. ACEN funciona en The WELL, como una conferencia, participando como una galería de arte en línea (Couey 1991). ACEN fue un proyecto de ArtCom, ACEN fue fundado por Carl Eugene Loeffler y Fred Truck, un grupo de mujeres artistas (Anna Couey, Nancy Frank, Donna Hall, Darlene Tong y Lorna Truck) contribuyeron notablemente en su diseño e implementación. Los artistas Judy Malloy y Abbe Don también formaron parte de la comunidad ACEN con sus obras colaborativas de hipertexto (Couey 2003). ACEN ofreció publicaciones electrónicas, sistema de correo y una calle comercial virtual con tienda de lectura sobre arte (Bazzichelli 2008, 100).

En 1991 Gisela Ehrenfried junto a Wolfgang Staehle fundaron **The Thing**, el primer Proyecto de mayor relevancia que apareció entonces. *The Thing* creó una red de nodos *Thing* en Europa, fue una de las primeras plataformas de comunicación BBS, fue un lugar de debate sobre arte de nuevos medios y más tarde de Net Art. La plataforma era accesible a través de la red telefónica

de Nueva York y ofrecía su contenido a través de proveedores de internet BBS con sucursales regionales (Bosma 2004 citado en Bazzichelli 2008, 100).

En 1992 Anne Focke fundó un Sistema en línea para artistas y organizaciones de arte llamado **Arts Wire**, en la red Meta de Los Estados Unidos de América, centrada en construir una comunidad culturalmente diversa, donde la artista de arte de telecomunicaciones Anna Couey fue la primera coordinadora de la red (Couey 1991). La artista Judy Malloy se unió el año siguiente en 1993 como editor FrontDesk de *Arts Wire Current*. *Arts Wire* ofreció una red de comunicación para la comunidad de artistas, con “*strong voices of artist and community-based cultural groups*” como motor principal (Malloy 2016).

En *Arts Wire* se llevaron a cabo dos proyectos de telecomunicación realizados por artistas. El 2 de noviembre de 1991, Anna Couey, Judy Malloy, George Baldwin (Osage/Kaw), Phillip Bannigan, Anne Fines), Susan Harris, Joe Matuzak, John Quarterman, Randy Ross (Ponca/Otoe), y Eric Theise. Todos ellos organizaron una conferencia virtual que se tituló **Cultures in Cyberspace**, la cual también se retransmitió en BBS (USA), ArtsNET (Pegasus, Australia), USENET (Internacional) and The WELL (USA)¹. **Cultures in Cyberspace**, propuso como temática concreta: expresiones creativas e identidad cultural online, acceso al ciberespacio por los artistas y el público, el impacto del ciberespacio en diferentes grupos culturales y viceversa.

También en *Arts Wire*, en 1993 Anna Couey y Judy Malloy fundaron **The Interactive Art Conference**, la cual estuvo activa hasta 1998. Una conferencia diseñada como foro de experimentación y de diálogo sobre el arte interactivo, para hablar sobre la electrónica a través de disciplinas y culturas, “así como llevar el arte interactivo más allá de los márgenes del mundo del arte” (Couey 2018). Los textos de las presentaciones de todos los artistas participantes, así como los debates siguen siendo accesibles en el archivo de la web de *Arts Wire*.



Figura 2. Portada de “Conversations with Artists*Art Works” The Interactive Art Conference on Arts Wire. <http://www.artswire.org>

Plataformas de Net Art en Europa

Entre 1994 y 1995 aparecieron en Europa las primeras plataformas de networking en torno a la *Net Culture*, que ofrecían espacios de debate a bajo coste, como por ejemplo *De Digitale Stad* en Amsterdam (1994), *International City Federation* en Berlín (1994), *Public Netbase* en Viena (1995), Digital Media Lab en Ljubliana (1995) y Backspace en Londres (1996). Fue en 1995 cuando empezaron a aparecer las primeras listas de correo internacionales dedicadas a temas de arte de nuevos medios y cultura digital. Las más relevantes fueron *Syndicate* (1995), con Inke Arns como co-moderadora; *Nettime* (1995), *Rhizome* (1996, primero en Berlín y luego se trasladó a Nueva York), *7-11* (1997) y *Faces* (1997), entre otros (Bazzichelli 2008, 101).

Nettime se formó en 1995 durante una reunión llamada <nettime> en la Bienal de Venecia, parte del evento del Club Berlín. *Nettime* se convirtió en la lista de correo internacional más famosa en torno a la cultura de Internet, una red de vanguardia europea con ideología de políticas de izquierda y visiones críticas sobre la tecnología, activismo y arte. Surgió como una reacción a la '*ideología californiana*', la línea predominante estadounidense en tecnología, descrita por Diana McCarty como un neoliberal de una tecno-élite masculina blanca (Bazzichelli 2008, 102). *Nettime* traspasó los límites de la lista de correo, construyendo una comunidad, una red de personas, proyectos y propuestas en torno al Net Art y la Net Culture, que dio lugar a una serie de publicaciones, plataformas internacionales y encuentros. Desde principios de la década de 1990, el mundo del arte cibernético e informático comenzó a superar su estigma dentro del mundo del arte, su nombre cambió a artes digitales, abarcando una amplia gama de prácticas interdisciplinarias y perfiles de artistas que combinan ingenierías, matemáticas, ciencias naturales y artes. El mundo del arte de los nuevos medios siguió creciendo y sus redes continuaron expandiéndose a través de los Festivales internacionales ya establecidos, que aumentaron su audiencia y programas (Fritz 2016, 60).

Aunque las redes creativas emergentes y las listas de correo como *Nettime* promovieron una participación abierta y nuevas posibilidades de expresión, hubo una evidente falta de participación de las mujeres en los foros: "*La cultura masculina de las estructuras científicas, empresariales y militares y los sesgos integrados en la tecnología de las comunicaciones es desalentador y extraño para muchas personas de diferentes sectores culturales, raciales y de clase*" (Smite 2012, 76). Las mujeres artistas percibieron las listas de correo en cultura de la red, especialmente *Nettime*, 'abrumadoramente masculinas' (Huffman, comunicación personal, 19 marzo 2019) y difícil de descifrar, a pesar de los intentos de los servidores por abordar las cuestiones ciberfeministas de entonces (ibid., 6).



Figura 3. *Face Settings*, septiembre de 1996, cena en Rotterdam, *the Netherlands*. Cortesía de: Kathy Rae Huffman

En 1996, Eva Wohlgemuthh, artista conceptual austriaca, y Kathy Rae Huffman, comisaria de arte digital y productora norteamericana, iniciaron ***Faces Settings***, un proyecto de *co-cooking* y comunicación en Internet basado en una investigación centrada en la comunicación de las mujeres en línea y en la vida real. La idea surgió después de compartir experiencias personales relacionadas con la comunicación, el origen cultural y el género durante su anterior proyecto de Internet titulado *Siberian Deal*, una obra de arte basada en un diario cibernético. Tras esto, decidieron trabajar juntas en un proyecto dedicado a conectar a las mujeres artistas a través de redes de comunicación (Huffman 2003, 401). Ambas ya habían organizado varias cenas con otras artistas femeninas y también habían impartido talleres de formación de artistas para la creación de sitios web (Huffman 2017). *Face Settings* fue una serie de cenas-espectáculos desarrollados entre 1996 y 1998 entre doce grupos de mujeres ubicados en cinco regiones diferentes, junto con entrevistas y otros métodos de investigación que Huffman y Wohlgemuth realizaron colectivamente a través de sus redes profesionales durante los eventos de arte digital. Combinando 'mujeres, cocina y comunicación', diseñaron una serie de eventos que conectaron las actividades locales con la plataforma virtual, vinculando y promoviendo el trabajo de las integrantes en línea (Huffman 2003, 401). El objetivo era construir una red basada en: comunicación en línea (grupos definidos en cada lugar), representación en línea (el sitio web, vinculando los eventos locales reales entre los grupos regionales), eventos de instalación en vivo (cenas locales en grupos de doce, creando un sentimiento de encuentro vocacional y familiar), artefactos (intercambio de recompensas), y publicaciones (un catálogo recopilatorio de recetas de las cenas), entre otros.

Siguiendo este interés por la comunicación entre mujeres, Huffman desarrolló otro proyecto junto con Margarete Jahrman, llamado **'Pop ~ TARTS'** durante 1996 y 1997 como una revista en línea sobre la cultura de la red desde una perspectiva femenina para la revista en línea alemana *Telepolis*. Al igual que *Face Settings*, era un proyecto que tenía como objetivo construir una comunidad en línea de mujeres artistas y teorías del arte de los nuevos medios a través de combinación de comunicación en línea y encuentros en presenciales (Huffman 2017).



Figura 4. Kathy Rae Huffman (detrás) and Margarete Jahrman en Pop~TARTS, 1997. Fuente: www.heise.de

Durante la segunda cena de *Faces Settings* celebrada en Viena en diciembre de 1996, se unió la artista de medios Diana McCarty, y ella junto con Huffman -ambos estuvieron en la primera reunión de *Nettime* en 1995- tuvieron la idea de una lista de correo moderada que ayudaría a mantener conectadas e informadas a los participantes de los eventos de ***Face Settings***. Esto significaba también una forma de tener su propio espacio para comunicarse y apoyarse mutuamente fuera del competitivo foro de *Nettime* (Huffman, comunicación personal, 19 marzo 2019). Se llamó *Faces* y se lanzó en la primavera de 2017. En un encuentro en Berlín, Valie Djordjevic se unió al proyecto y para el próximo verano la lista de correo había aumentado el número de miembros, experimentando un contenido *in crescendo*, en parte debido a la colaboración con el primer evento organizado por la alianza internacional de ciberfeminismo *Old Boys Network*, durante el *Cyberfeminism International en documenta X* celebrado en Kassel en el Hybrid Workspace. Los miembros de la *Internacional* utilizaron la lista de correo para comunicar y organizar la exposición, y además para debatir abiertamente sobre los significados del ciberfeminismo, las posibles políticas y prácticas en la red (Wilding 1998). *documenta X* fue el primer evento internacional de Net Art en 1997, y *Face Settings* participó con una muestra

de proyectos de comunicación online de mujeres y preparó la cena de apertura para todas las mujeres ciberfeministas (Huffman 2003, 40). El año 1997 fue una fecha importante para el establecimiento de redes y alianzas de mujeres a través de las redes de Internet (Boix 2001), y también lo fue para las de las artes de los nuevos medios.

Sin esperararlo, *Faces* se convirtió en una red creativa de mujeres en las artes de los medios a nivel internacional, establecida a través de reuniones informales autoorganizadas que han tenido lugar en la base de conferencias, festivales, exposiciones y simposios internacionales. La lista de correo se convirtió en un foro en línea para discutir temas internacionales sobre arte, tecnología, comunicación y política en línea. También, un nuevo formato para dar a conocer, promover y compartir la comunicación y los proyectos de mujeres artistas, comisarias, docentes, investigadoras, productoras, etc., que en otras circunstancias no hubiera sido posible. A través de contactos informales y de boca en boca, en 2002 la lista de correo llegó a cuatrocientos miembros internacionales más allá de los países de Europa de los treinta miembros iniciales del primer año. Actualmente, la lista llega a casi quinientos suscriptores (Huffman, comunicación personal, 19 marzo 2019). En términos de calidad, las mujeres en *Faces* representan un cuerpo significativo de trabajo, conocimiento y producción en el campo de las artes mediáticas. Los miembros de la lista son figuras destacadas y aclamadas en la academia y el mundo creativo, con contribuciones notables a la historia del arte de los nuevos medios, hackerspaces feministas, radios feministas libres y centros culturales.

Conclusiones

La actividad y trabajo textual que se generó durante los años 80 y 90 en las primeras plataformas y redes computacionales de artistas de los nuevos medios conforma un archivo de gran relevancia en el mundo del arte. Como explica Judy Malloy (2018), echando la vista atrás desde la perspectiva de la arqueología contemporánea de los medios, todo el material y documentación que se generó en los foros y conferencias virtuales citados, forma hoy en día una fuente esencial sobre el papel que tuvo el arte interactivo, electrónico y Net Art a lo largo de esas dos décadas. Los artistas que participaron con sus textos y conferencias en línea experimentaron la transición de los medios analógicos a los digitales, y esta transición y la documentación generada en estos foros es según Robert Edgar (citado en Malloy 2018) de gran importancia porque en el mundo digital en el que funcionamos hoy, es difícil imaginar el contexto de confusión de aquellos artistas que experimentaron por primera vez la fluidez y efimeridad de la acción textual en las redes informáticas.

Con la evolución de las plataformas virtuales de comunicación, han desaparecido o han quedado en desuso varios de los foros mencionados en

este artículo. Sin embargo, el ejemplo de la lista de correo Faces evidencia un formato de comunicación que ha vencido a la evolución tecnológica, y que siendo un proyecto con humildes objetivos ha conseguido establecer una comunidad transnacional y transgeneracional en las artes digitales a lo largo de tres décadas. La comunicación virtual en red entre los participantes tanto de Faces como de las demás plataformas ha generado inintencionadamente un archivo textual y también visual de diferentes fases de las artes digitales que de otra manera podrían haber quedado en el olvido. Es interesante apreciar que cuanto más sencilla era la estructura de comunicación más se dieron lugar proyectos creativos basados en la interacción e intercambio entre los artistas, algo irónico si tenemos en cuenta el alto desarrollo de las herramientas de comunicación y la carencia de dichas plataformas en la actualidad.

Referencias bibliográficas

- Ascott, Roy. 1984. "Art and telematics: Towards a network consciousness". En *Art + telecommunication*, H. Grundmann, ed. 25-67. Vancouver BC: The Western Front
- Bazzichelli, Tatiana. 2009. *Networking: The net as artwork*. Aarhus DK: Aarhus University
- Boix Piqué, Montserrat. 2001. "La comunicación como aliada: Tejiendo redes de mujeres". Monográfico "El viaje de las internautas", *Género y Comunicación* 3. <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/82>
- Cilleruelo Gutiérrez, Lourdes. 2006. "Arte y comunidades virtuales: El aspecto creativo de la comunicación". En *Net Art: Prácticas estéticas y políticas en la red*, Laura Baigorri & Lourdes Cilleruelo, 29-39. Madrid: Brumaria
- Couey, Anna. 1991. "Cyber art: The art of communication systems". *Matrix Information and Discovery* 1(4)
- Couey, Anna. 2003. "Restructuring power: Telecommunication works produced by women". En *Women, art, and technology*, edited by Judy Malloy; foreword by Pat Bentson. Cambridge MA: MIT
- Couey, Anna. 2018. "Anna Couey and Judy Malloy". A conversation on the Arts Wire Interactive Art Conference. *Social Media Archeology and Poetics Web Archive*. <https://www.narrabase.net/Interactive.html>
- Cox, Donna J., Ellen Sandor & Janine Fron. eds. 2018. *New media futures: The rise of women in the digital arts*. Forewords by Lisa Wainwright, Anne Balsamo & Judy Malloy. Chicago IL: University of Illinois
- Evans, Claire L. 2018. *Broad band: The untold story of the women who made the Internet*. New York: Portfolio
- Friedman, Ken. 1995. "The early days of mail art: A historical overview". En *Eternal network: A mail art anthology*, edited by Chuck Welch, 3-16. Calgary AB: University of Calgary
- Fritz, Darko. 2016. "International networks of early digital art". En *A companion to digital art*, edited by Christiane Paul, 46-68. Chichester SXW: Wiley Blackwell
- Held, John. 1995. "New directions: Into the nineties". En *Eternal network: A mail art anthology*, edited by Chuck Welch, 103-112. Calgary AB: University of Calgary
- Huffman, Kathy Rae & Djordjevic, Valie. 2018. "Where are the women? Interview with Kathy Rae Huffman & Valie Djordjevic". By Anna Gorchakovskaya. *Digicult.it*, July 25. <http://digicult.it/hacktivism/>

where-are-the-women-interview-with-kathy-rae-huffman-and-valie-djordjevic/

- Huffman, Kathy Rae. 2003. "Face Settings: An international co-cooking and communication project". En *Women, art and technology*, edited by Judy Malloy; foreword by Pat Bentson, 398-411. Cambridge MA: MIT
- Malloy, Judy, ed. 2016. *Social media archeology and poetics*. Cambridge MA: MIT
- Rheingold, Howard. 1994. *The virtual community: Finding connection in a computerized world*. London: Secker & Warburg
- Shanken, Edward A. 2003. "From cybernetics to telematics: The art, pedagogy, and theory of Roy Ascott". En *Telematic embrace: Visionary theories of art, technology, and consciousness*, edited and with an essay by Edward A. Shanken. Berkeley CA: University of California
- Smite, Rasa. 2012. *Creative networks: In the rearview mirror of Eastern European history*. Translation, Linda Vebere. Amsterdam: Institute of Network Cultures
- Wilding, Faith. 1998. "Where is feminism in cyberfeminism?" *N.paradoxa* 2: 6-13. https://www.obn.org/cfundef/faith_def.html

Notas

1. Anna Couey & Judy Malloy. Cultures in Cyberspace, discussion nr. 4: The WELL (Topic 83, 69 responses, Nov 2, 1992- Mar 17, 1994) <https://people.well.com/user/couey/cultures/cultures4.html>

(Artículo recibido: 31-03-22; aceptado: 12-05-22)

1. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)



LA DECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO CORPORAL: REESCRITURAS NOVELADAS A TRAVÉS DEL LENGUAJE COREOGRÁFICO

Cintia Borges Carreras*

Universidad Autónoma de Madrid / Universidad de Oviedo

Resumen

En el discurso narrativo de la danza, el cuerpo se convierte en una entidad rizomática desde la que se articulan los *sentidos* simbólicos del propio movimiento. La semántica literaria es un recurso utilizado para hacer del lenguaje coreográfico una mimesis de las palabras, reconfiguradas a un vocabulario que, aún siendo no verbal, se presenta análogo a la acción poética. Si la obra coreográfica toma el relato literario como referente desde el que ilustrar su propia dramaturgia, la escritura dinámica del movimiento, signifiicante y discursivo, se ocupa de una deconstrucción del texto más allá de transformar los mecanismos inherentes del *contar*. La conceptualización de este tipo de escritura coreográfica sobrepasa cuando el texto literario es la génesis del texto corporal. Por ello, hacia una epistemología de lo narrado a través del cuerpo, se indaga en el manejo de teorías y en la concreción de conceptos aplicables a la danza como cimientos indispensables para gestionar una hermenéutica del lenguaje coreográfico.

* Cintia Borges Carreras (Universidad Autónoma de Madrid) con referencia CAI/RSUE/2021-00872 es beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas, financiada por el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia (Unión Europa-Next Generation) y la UAM.

Palabras clave: CUERPO; NARRACIÓN; ESCRITURA BAILADA; DECONSTRUCCIÓN

THE DECONSTRUCTION OF TEXT'S BODY: REWRITTEN NOVELS THROUGH THE CHOREOGRAPHIC LANGUAGE

Abstract

In the dance narrative discourse, the body becomes a rhizomatic entity from which the symbolic senses of self-movement are framed. Literary semantics is a resource used to make word's mimesis in choreographic language, reconfigured to a vocabulary that, still not verbal, is presented analogous to poetic action. If the choreographic work takes the literary account as a reference from which to illustrate its own dramaturgy, the dynamic writing of the movement, significant and discursive, deals with a deconstruction of the text beyond transforming the inherent mechanisms of telling. The conceptualization of this type of choreographic writing stands out when the literary text is the genesis of the text's body. Therefore, towards an epistemology of what is narrated through the body, it is inquired in the use of theories and in the concretion of concepts applicable to dance as indispensable foundations to hermeneutics handling of the choreographic language.

Keywords: BODY; NARRATION; DANCE WRITING; DECONSTRUCTION

Borges Carreras, Cintia. 2022. "La deconstrucción del texto corporal: Reescrituras noveladas a través del lenguaje coreográfico". *AusArt* 10 (1): pp 143-155. DOI: 10.1387/AusArt.23547

I.- LA ENCARNACIÓN DE UNA ESCRITURA BAILADA

La incorporación de un discurso de eminente presencia literaria dentro del campo de la danza supone adquirir en el análisis coreográfico de las fuentes, una disposición metodológica que se ocupe de valorar la dramaturgia de la obra desde una perspectiva narrativa. Que se detenga en el cuerpo, pero también en lo bailado; que mire hacia el discurso que se ha poetizado con otras palabras ya no verbales, sino kinésicas y que permita adentrarse en los *sentidos* mimetizados en forma de acción coreográfica. Es decir, que faculte una construcción teórica consolidada para analizar y conceptualizar la transferencia de *intertextos* entre las obras literarias y las coreográficas. Al priorizar la lectura argumental del desarrollo escénico, el cuerpo, en su dinámica bailada, es el primero en adaptar a su capacidad comunicante un lenguaje que supera el propio movimiento para hacerse concepto. Su acción en el espacio escénico se nutre de los otros elementos significantes, generadores en su conjunto axiomático de los *sentidos* narrados en las novelas, debido a la relación sintagmática de las palabras. Y aunque todos los parámetros configuran este tipo de escritura bailada, es el cuerpo quien la articula.

En este cuerpo se reconfiguran elementos de la identidad subjetiva, patrones socioculturales determinados por la historia e imaginarios creativos que sucumben a lo idiosincrático, a los roles de género y a la imagen estético-artística aprehendida. La entidad corporal se hace *texto* en la medida en la que el ser humano imprime una huella que ha de ser leída por sus congéneres, que ha de experimentarse en la pluralidad de lenguajes creativos disponibles y que ha de generar extrañamiento cuando se alcanza su propia deconstrucción.

La complejidad de la concepción corporal en la danza ha sido señalada por Pérez (2009) ante la construcción “psico-orgánica” de los procedimientos funcionales que intervienen en su puesta en acción en el mundo. Por otra parte, la afección negativa que identificó su concepto a lo largo de la historia ha dificultado el desarrollo de teorías específicas en torno a un pensamiento corporal de la danza, hasta bien entrado el siglo XX (Borges Carreras 2021). En este caso, teniendo en cuenta uno de los objetivos de la investigación: identificar y conceptualizar la presencia literaria en la danza como una forma de escritura coreográfica, capaz de ilustrar categorías poéticas propias en una dramaturgia narrativa, tratamos con una idea de cuerpo plural. Un cuerpo archivo (Lepecki 2010), un cuerpo sensitivo (Louppe 2004), un cuerpo suspendido en el relato (Fratini 2011), un cuerpo plástico (Lifar 1938), un cuerpo discursivo que puede tornarse performatividad. Un cuerpo no consciente que revela su propia totalidad al cederse al sacrificio de la santidad (Grotowsky [1968] 2004). Un cuerpo cognitivo en su emocionalidad (Borges Carreras 2021), cedido a la representación de lo escrito con palabras; capaz de encarnar el pensamiento mismo entre la fragmentación de la conciencia, la fluidez de la gestualidad y la verbalización corpórea de la

subjetividad, como hace William Forsythe en *Wolf phrase* (2000), atrapando el tiempo vivido de *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, o como hace Merce Cunningham en *The hours* (1999), tomando la obra de la escritora en una refracción deformada por el caos.

Ecos de un flujo de escritura que quería ser a su vez el eco lingüístico de una experiencia interior y que, como todo eco físico, existía solamente en la distancia, en la redundancia, en la periodicidad y terminalidad de aquello que afirmaba (Fratini 2011, 287).

Este tipo de cuerpo admite en su subjetividad, una dualidad compartida entre una presencia ficcional literaria y la revivificación de la realidad de quien escribe, como hizo Wayne McGregor con *Wolf Works* al velar a Virginia entre los arquetipos de Mrs. Dalloway, Orlando o los personajes de *The waves* (Borges Carreras 2019). Un cuerpo texto, simbólico en la apariencia efímera de la danza, que puede reinterpretar el texto literario, como hace Cathy Marston con la Reina Gertrude en su ballet *Hamlet* (2017), al dar voz a una mujer que se debate entre las emociones más viscerales, la necesidad de ocultarlas como si se pudiese controlar ese tipo de amnesia y la presencia ausente de un rey al que se le ha arrebatado el derecho de su gobierno. Una figura corpórea que puede recuperar la memoria histórica, al indagar en un personaje que en su proyección artística se hace mito novelado, como es Frida Kahlo en *Broken wings* (2016) de Annabelle López Ochoa. Un cuerpo que toma atributos narrados, reescritos y reinterpretados en otras obras, reconfigurando paradigmas, reinventado arquetipos y reconstruyendo el contexto social en el que se forjaron. Angelin Preljocaj lo hace con su lectura de *Romeo et Juliette* (1990), otro ballet que toma el aura de William Shakespeare para contar a través de la dramaturgia coreográfica un totalitarismo gubernamental atemporal, sin geografías ni cronologías concretas, adaptables a modelos sociales represores. Un cuerpo que cuestiona identidades, como lo hace John Neumeier en *Death in Venice* (2003), incorporando en la narrativa de Thomas Mann una metáfora a la crisis de la creación coreográfica.

Un cuerpo que es el canal por el que conectar con lo propio y lo ajeno, con el movimiento y la pausa, con lo escrito y lo imaginado, con la presencia y con la ausencia. La acción de su corporalidad en el espacio simbólico-metafórico de la escena coreográfica lo vuelve fenómeno con la aplicación de las teorías de Merleau-Ponty (1945), debido a que los estados objetivados de su estructura proyectan estímulos existenciales percibidos en un tiempo presente. El dinamismo de la forma, a través de la que se suceden figuras desdibujadas a cada instante por el motor rítmico, convierte a aquello que se interpreta en el espacio escénico, a un tipo de materialidad no perecedera. Su relatar es entonces un tipo de experiencia sujeta a la percepción mutable en su propia inestabilidad, aún siendo estables sus principios biomecánicos. Por algo Nietzsche en *Así habló Zaratustra* utiliza la metáfora

de la danza para ilustrar cómo debe articularse el lenguaje del pensamiento: “sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas” (Nietzsche [1896] 2003, 173), porque en la concreción de la palabra se restringen y limitan los sentidos, los significados se debaten con lo aprehendido y el concepto pierde su espontaneidad. *“A la tragedia griega le mataron las palabras, a la ópera la asfixiaron también las palabras; y muere la tragedia cuando ya no hay más danzas, cuando Eurípides deja de pensar en la música”* (Duarte 2015, 84). Qué mejor manera entonces la de escribir sin palabras, la de hacer bailar a la escritura.

Este panorama acarrea una problemática metodológica en cuanto a la manera de abordar la conceptualización de la danza como escritura del cuerpo. Es pertinente entonces como segundo objetivo, mostrar una aproximación a las teorías más operativas para un análisis coreográfico que se ocupa de descifrar la reencarnación de textos literarios al lenguaje de la danza. No se trata de abordar un análisis concreto en profundidad, aunque utilicemos la obra coreográfica individual como entidad que ilustre este ejercicio *poiético*. A través del repertorio se presenta, como hemos visto, una conceptualización de lo reescrito a través del lenguaje del cuerpo, que parte de una premisa dinámica, no limitante y heterogénea.

II.- LITERATURIZAR LO DANZADO

El escepticismo que puede aquejar al hacer confluir en una misma frase a la danza, a la literatura, al movimiento y a la escritura, se cuela entre los prejuicios que juzgan la teoría de lo bailado como una imposibilidad de hacerse poética. ¿No hay acaso un exceso de corporalidad? ¿No hay una carencia del concepto inseminado en el verbo? ¿No hay una privación de la lengua que obstruye la comunicación? La huida de la palabra como fundamento, no niega que en el mover vibrante de la escena coreográfica se manifieste un *pensar* equivalente al de quien escribe con su pluma. *“Bailar consistiría en hacer legible la red sensorial que el movimiento esparce a cada instante y contribuye a su propio retorno”* (Louppe [2004] 2011, 76). Hacer que el movimiento se haga lenguaje, que escriba en el espacio un significado extensible a la *psique* del espectador, y entonces, poder acceder a una interpretación de lo narrado. Foster (1986, 65) categoriza cuatro métodos de representación en la acción narrativa de la danza: *“resemblance, imitation, replication, and reflection”*. Todos presentes en el texto bailado, con diferente preeminencia según la obra e incorporadas en una propuesta de lectura coreográfica que se detiene en la figura que el cuerpo escribe, en los significados asociados a sus formas y en la estructura que el movimiento plantea según la tensión dramática. *“Whatever the subject matter of the dance –a landscape, a social gathering, or an individual character’s feelings– the formulas for signifying these events remain largely the same”* (ibid., 67).

En la misma línea, Alcalá (2015) propone que la equivalencia entre la literatura y la danza es operativa debido a que ambas comparten el ser voz de un sujeto creativo, el cual compone un discurso que, además, estará disponible para la recepción estética. En esta paridad hay una gran diferencia que afecta a la propia percepción de la danza. Por un parte, es el hecho de que su soporte material es un sujeto subjetivado, susceptible de alteraciones idiosincráticas, sociológicas y antropológicas, derivadas del contexto de interpretación, se trate de una obra 'adquirida' en directo o en diferido a través del registro audiovisual. Y, por otra parte, el ser un objeto que invita a consumirse en un espacio-tiempo concreto compartido con los intérpretes, no siempre creadores de la obra, y los espectadores. No por ello, lo narrado en el sujeto corporal se divorcia de lo narrado en la novela. Frattini (2011, 304) atribuye a este tiempo del *cuento* coreográfico la emergencia de un '*pseudo-tiempo*' sincrónico, dada la condición espacial de la narración coreográfica, reconocible en la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1913).

Por otra parte, al existir una transferencia entre códigos en la percepción de una danza novelada, —el de la lingüística y el coreográfico, los cuales están disponibles para su equivalencia o disidencia—, la teoría nos remite a prácticas hermenéuticas estudiadas por la semiótica o la semiología, por la literatura comparada y por la intertextualidad. En este caso, puesto que estamos trabajando *desde* el lenguaje de la danza, hacia la no estigmatización de conceptos y en proponer una lectura que devenga en el análisis coreográfico, la sinergia entre ambas artes es aquello que nos aproxima a ilustrar este tipo de escritura.

Literacy in dance begins with seeing, hearing, and feeling how the body moves. The reader of dances must learn to see and feel rhythm in movement, to comprehend the three-dimensionality of the body, to sense its anatomical capabilities and its relation to gravity, to identify the gestures and shapes made by the body, and even to re-identify them when they are performed by different dancers (Foster 1986, 58).

Si hay quien puede leer la danza, siguiendo a Foster, como un hermenauta coreográfico que mira la obra no sólo desde el lugar de la recepción, sino también del teórico, hay también quien la escribe. Y este escritor, etiquetado como coreógrafo en la danza, como compositor en la música y como dramaturgo en el teatro, utiliza una obra narrada con palabras deconstruyendo su lenguaje, y en ocasiones, incorporando otra interpretación en el proceso.

Esta es una escritura que está supeditada a un código únicamente delimitado en sus propios límites, cuando el creador utiliza una única disciplina academizada como tal. El caso de la danza clásica es más evidente, aunque ¿no vemos en los creadores de finales del siglo XX y principios del XXI una libertad absoluta para que el artista hibride su voz, fusione lenguajes y recomponga los estándares de la técnica que utiliza como referente? Cabrera

(2020) estudia el hito en el ámbito de la teatralización del baile flamenco, considerando la hibridación un fenómeno inherente a su génesis; presente también en la experimentación posterior llevada a cabo por artistas como Eva Yerbabuena, Rocío Molina o Israel Galván. Las fronteras disciplinares están lejos de demarcarse: Brozas (2013, 289) habla de una volatilidad en la catalogación artístico-estética de la danza, Sánchez Martínez (1999, 17) de la disolución de los límites que determinan la individualidad de cada arte y Burkert (2013, 3) de la inoperatividad a delimitar la materia técnica de cada una.

Al margen de la problemática para etiquetar las obras, la gramática coreográfica no responde a un criterio estándar como el de la lengua natural (Borges Carreras 2021). Entonces accedemos a otro tipo de lectura, por ser la caprichosa presencia de la musa quien fijará las leyes que distribuyen los patrones de movimiento utilizados en cada obra, no por la necesidad de ajustarse a una sintaxis lingüística. En este punto, se encuentran ballets como *Usher* (1955) de Léonide Massine, donde además de recuperar narrativas de Edgar Allan Poe, se traduce su poética al movimiento. Se trasladan estructuras y figuras literarias, según Jones (2013, 195), presentes en el estilo narrativo del escritor, hacia una clara aspiración de adaptar miméticamente el texto literario al texto coreográfico.

A expensas de todas las variables, complejas para abordarlas en profundidad en este contexto, en la dramaturgia corporal es posible ilustrar temáticas narrativas legendarias, como ocurre con la epopeya mítica tratada por James Joyce en su *Ulises* (1922) y reelaborada en los ballets: *Ullysse* (1981), *Ullysse, re-creation* (1993), *Les Variations d'Ullysse* (1995) y *Cher Ullysse* (2007). El artifice de estas obras danzadas siempre en tránsito, disponible para la reescritura de su propio creador, es Jean-Claude Gallotta. En su caso, la transferencia mítica de Homero viaja a través del tiempo, navegando como su héroe a través de los mares de la temporalidad. Gallotta, en la recreación constante de la obra de Ulises está, por una parte, reescribiendo el mito homérico, participando de lo que Midgelow (2007) conoce como *reworking* –reelaboración– y, por otra, compone lo que se percibe como una forma de *reenactment* -recreación-, utilizando el concepto que Franko (2017) propone como fenómeno histórico-experiencial.

El *reenactment* propuesto por Mark Franco (2017, 9), comprende este proceso huyendo del estereotipo de considerar la transferencia como una copia reproducida fielmente a partir de los precedentes. No es reconstrucción mimética de lo pasado. No se busca hacer de la danza un museo. Si no que, al aceptar la concepción del cuerpo como archivo, este se gesta a partir de una postura de extrañamiento ante el material anterior. El cuerpo es el mediador entre ambos espacios temporales, es objeto mutable en su propia diferencia, en su no estatismo y en su reactualización. Los paradigmas estéticos de la coreografía deben deconstruirse en la generación de estos nuevos *textos*. Su transformación, implica en parte una reconstrucción del pasado, pero esta se da desde la asimilación experiencial en el

tiempo presente, haciendo del testimonio, conocimiento. *"Reenactment's central narratives is thus one of conversion from ignorance to knowledge, individualism to sociability, resistance to compliance, and present to past"* (Agnew 2004, 330). En cambio, el *reworking* de Middelow (2007), implica una reinterpretación que transgrede el canon estético e ideológico anterior, incorporando en el proceso una obra que reclama su propio estatus respecto a la anterior. *"Se apela a una resonancia actualizada de los sentidos"* (Borges Carreras 2021, 486), aunque en su analogía se vuelvan equivalentes.

La inconsistencia de lo coreografiado, antes mencionada como *"inestabilidad"* y la fluctuación de los parámetros registrados en un contexto político-social dinámico, siempre sujeto al cambio, puede generar trasvases entre ambos, complicando la categorización.

En los ballets anteriores, esta preocupación por transcribir y reescribir lo ya coreografiado, se interpreta como una consecuencia tanto al interés particular de Gallotta por recuperar su arquetipo homérico, como con la tendencia recurrente en los medios artísticos de recuperar los materiales que otros han dibujado en pinturas, escrito en palabras y cantado en armonías.

Je pens   que c'est, une fois de plus, une oscillation. Et j'ai l'impression que nos discussions ne sont pas encore suffisantes par rapport au myst  re de cette oscillation [...] Je suis auteur. Comme personne ne remonte mes pièces, je le fais moi-m  me et je suis mon propre metteur en sc  ne (Gallotta et al. 2009, 7).

El querer dar otra visión estética, conceptual y simbólica de lo narrado a través de la recuperación de formas, procesos, medios e ideas, tiene que ver con la universalidad de las problemáticas que aquejaron a la humanidad desde tiempos inmemoriales. Al utilizar la danza como reducto por el que *contar* relatos que suelen novelarse, esta se aproxima más al lenguaje del subconsciente, liberada de los límites de la palabra; pero no ajena al estereotipo, a las presunciones del canon ni a permisividad del sentimiento politizado socialmente. El cuerpo escribe con otra lengua, para Duarte (2015), la única apropiada para representar en su mudez una figuración *"que se desenvuelven en innumerables ondas de significado, y armoniosamente reflejan las seducciones y los encantamientos de una vida divinamente ambigua"* (Duarte 2015, 84).

III.- CONCLUSIÓN: EN EL SUSPENSE DEL SALTO, LA CAÍDA

La encarnación de lo literario a través del movimiento danzado implica la síntesis de parámetros escénicos, dispuestos para una dramaturgia que se configure desde la transferencia argumental y la efervescencia de una gramática traducida a la dinámicas técnicas, est  ticas y artísticas del cuerpo.

Las líneas que nos preceden han tratado de ilustrar la escritura del cuerpo desde una concepción cercana a la ontología de lo bailado. En la percepción de su esqueleto se ha tratado con la pluralidad de sentidos y la heterogeneidad de estructuras como caminos por los que la teoría se equipare en peso a la *praxis*.

El simbolismo de la entidad corporal como axioma del que surgen los significados no ha clausurado su lenguaje inmanente. Su materialidad se transgrede para evitar una reducción de su objeto, situando el foco en la reflexividad de su semántica, en los márgenes que conectan espacios de *sentido* sin líneas divisorias que bloqueen el intercambio existente entre las artes. El cuerpo es el régimen performativo en el que reside lo literario. La escritura coreográfica depende de él. La narración que compone en la grafía de su movimiento puede percibirse como reescritura, reelaboración o recreación, todas categorías identificadoras del proceso de creación coreográfica. Este tipo de metodología de análisis proclama la existencia de la escritura de un texto danzado que ha de someterse a la deconstrucción de parámetros, estereotipos, cánones, estéticas o técnicas, subvirtiendo el propio lenguaje.

El conocimiento de los mecanismos internos de cada obra catalizará la experiencia de la recepción poético-coreográfica, equilibrando su propia *poiesis*. También, porque los prismas heterogéneos devienen en planos de *sentido* plurales que favorecen la categorización de estructuras participantes en los procesos del *contar* coreográfico.

Al ejercer nuestra danza en un ámbito transdisciplinar, la metáfora de la escritura trasciende su propia alegoría en la percepción de un *texto* bailado en la dinámica de lo corporal. Un cuerpo que puede manifestarse en la ausencia, sujeto a la temporalidad de su propia historia, no desvanecido ni en su anulación y sometido a la grafía espacial de un *mover* perseverante. Escrituras que atrapan la parálisis, que diversifican la oscilación y que desplazan la huella de la palabra.

Referencias bibliográficas

- Agnew, Vanessa. 2004. "Introduction: What is reenactment?". *Criticism* 46(3): 327-339. <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2>
- Alcalá, Victoria. 2018. "El cronotopos de la danza o La danza como texto". En *Actas del IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, comp., Lucía Belén Merlos & Mariana Lucía Sáez, 98-108. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69296>
- Alvarez Puente, Inmaculada. 1994. "El cuerpo en el espacio: Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza". Tesis Univ. Autónoma de Madrid. <https://doi.org/10.13140/2.1.3334.5603>
- Bobes Naves, María del Carmen. 1987. *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña
- Borges Carreras, Cintia. 2019. "El fluir narrativo de una Virginia Woolf danzada: El ballet Woolf Works". *AusArt* 7 (1): 47-56. <https://doi.org/10.1387/AusArt.20666>
- Borges Carreras, Cintia. 2021. "Narraciones danzadas de un contar mítico: Los textos de Medea en Martha Graham y en Angelin Preljocaj". Tesis Univ. Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/696599>
- Brozas Polo, María Paz. 2013. "El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea". *Movimiento* 19 (3): 275-294. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4600466>
- Burkert, Walter. (1972) 2013. *Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Traducción del alemán de Marc Jiménez Buzzi. Barcelona: Acanalado
- Cabrera Fructuoso, María. 2020. "Baile flamenco: Hibridación hasta la actualidad; Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas". Tesis Univ. Rey Juan Carlos I. <http://hdl.handle.net/10115/17511>
- Castillo Gallusser, Sabrina. 2009. "El 'cuerpo' presente de la danza". Monográfico "Cuerpo, arte y contexto", *Abrapalabra* 42
- Contreras Lorenzini, María José. 2008. "Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción". *Apuntes* 130: 148-162. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623>
- Duarte, Nelly. 2015. *Crónicas en danza: Movimiento, ritmo, energía*. Buenos Aires: Dunken
- Foster, Susan. 1986. *Reading dancing: Bodies and subject in contemporary American dance*. Bekerley CA: University of California

- Franko, Mark, ed. 2017. *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford University
- Fratini, Roberto. 2011. *A contracuento: La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Diputació de Barcelona
- Gallotta, Jean-Claude, Claude Henri-Buffard, Aude Thuries & Marion Boudier. 2009. "Le chorégraphe et son dramaturge. Extraits d'une rencontre avec Jean Claude Gallotta et Claude Henri-Buffard". *Agôn*, 28 ago. <http://journals.openedition.org/agon/5374>
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México. Grijalbo
- Grotowsky, Jerzy. (1968) 2004. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. Buenos Aires: Siglo XXI
- <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Opocostales>
- Lansdale, Janet, ed. 2008. *Decentring dancing text: The Challenge of interpreting dances*. London: Palgrave Macmillan
- Lepecki, André. 2010. "The body is archive: Will to re-enact and the afterlives of dances". *Dance Research Journal* 42(2): 28-48. <https://www.jstor.org/stable/23266897>
- Lifar, Serge. (1938) 1973. *La danza*. Traducción de Ignacio F. de la Reguera; prólogo de Sebastián Gasch. Barcelona: Labor
- Loupe, Laurence. (2004) 2011. *Poética de la danza contemporánea*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Mateos de Manuel, Victoria. 2015. "Hacia una fenomenología de la danza: 'Intencionalidad co-encerrada' en ideas II". *Eikasia* 67: 369-378. <https://www.revistadefilosofia.org/67-17.pdf>
- McCulloch, Lynsey & Brandom Shaw, eds. 2019. *The Oxford handbook of Shakespeare and dance*. Oxford: Oxford University
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 1993. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona: Planeta de Agostini
- Midgelow, Vida. 2007. *Reworking the ballet: Counter-narratives and alternative bodies*. London: Routledge
- Ness, Sally. 2004. "Being a body in a cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance". In *Cultural bodies: Ethnography and theory*, edited by Helen Thomas and Jamilah Ahmed, 121-144. Malden MA: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470775837.ch5>

- Nietzsche, Friedrich. (1896) 2003. *Así habló Zaratustra*. Traducido por Andrés Sánchez. Madrid: Alianza
- Nugent Rincón, Mercedes. 2012. "El cuerpo de la danza". En *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, 214-228. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52037>
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin
- Pérez García, María Matilde. 2009. "El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica". *Danzararte* 6: 48-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127760>
- Pocostales Merce, Oriol. 2016. "El cuerpo, el movimiento y las palabras: Los límites del discurso de la danza", Trabajo fin de máster, UNED.
- Polo Pujadas, Magda. 2015. "Pensar la danza, pensar el cuerpo". En *Filosofía de la danza*, 13-36. Barcelona: Universidad de Barcelona
- Sánchez Martínez, José Antonio. 1999. *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal
- Smith, A. William. 1993. "Flickers: A fifty-year-old flicker of the Weidman tradition". En *Dance reconstructed: A conference on modern dance art; Past, present, future, October 16 and 17, 1992, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey*, Barbara Palfy, Claudia Gitelman & Patricia Mayer, eds. New Brunswick NJ: Mason Gross School of the Arts
- Steingress, Gerhard. 1999. "Hibridación como concepto sociocultura". En *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Granada 9 al 12 de julio de 1998*, edición a cargo de Carlos Sánchez Equiza, 271-296. Sabadell: Sociedad Ibérica de Etnomusicología
- Steingress, Gerhard. 2004. "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco: Aspectos historiosociológicos, analíticos y comparativos". *Trans* 8: 1-33. <http://hdl.handle.net/11441/17046>

Notas

1. Entre los estudios que se ocupan de lo corporal como entidad dentro de la teoría de la danza, hay que destacar por su multiplicidad de lecturas los siguientes: *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza* (1994) de Inmaculada Álvarez, *Being a body in a cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance* (2004) de Sally Ness, *Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción* (2008) de M^a José Contreras, *Decentring dancing text* (2008) de Janet Lansdale, *El 'cuerpo' presente de la danza* (2009) de Sabrina Castillo, *El cuerpo de la danza* (2012) de Mercedes Nugent, *Pensar la danza, pensar el cuerpo* (2015) de Magda Polo, *Hacia una fenomenología de la danza* (2015) Victoria Mateos o *El cuerpo, el movimiento y las palabras: Los límites del discurso de la danza* (2016) de Oriol Pocostales.
2. Mark Franko (2017, 7) va a hacer una crítica al tópico que atribuye a la danza una existencia perecedera estereotipada en su esencia 'efímera': "*Reenactment in dance testifies to the overturning of a long-standing trope of dance history and theory: dance has been much vaunted, but also subtly maligned, as the quintessential art form of the immediate, transient, and vanishing present*" (Franko 2017, 7). El teórico reivindica la memoria del recuerdo, como un requisito que los artistas utilizan al recuperar aquello que pertenece a otro tiempo. En este espacio en el que nace cierta atemporalidad, el fenómeno del reenactment, al interconectar historias, estéticas y cuerpos, es responsable de la desaparición de esta concepción, que además está implícita en la manera en la que las artes se relacionan entre sí y con los textos que las preceden.
3. El interés por coreografiar la obra de Shakespeare en su conjunto se analiza en profundidad en *The Oxford handbook of Shakespeare and dance* (2019) editada por Lynsey McCulloch y Brandom Shaw. En concreto, el texto de Hamlet ha sido revisitado en otras ocasiones, encontrando reescrituras y reinterpretaciones coreográficas diversas, en artistas como John Neumeier (1998), David Nixon (2008) o Jesús Herrera (2019).
4. La temporalidad de la representación escénica ha sido tratada por Patrice Pavis (1998) y por M^a del Carmen Bobes Naves (1987) como un elemento caprichoso en el tratamiento de lo fabulado en la obra coreográfica. La correspondencia entre los diferentes 'tiempos': los propios de la representación, los fabulados en los referentes literarios o los que aparecen en el ritmo de la dramaturgia del ballet, está sujeta a una fluctuación de la propia teoría y a la manera en la que esta es tratada.
5. Para profundizar en el concepto de hibridación citar: *Hibridación como concepto sociocultura* (1999) y "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco: Aspectos historiosociológicos, ana-

líticos y comparativos" (2004) de Gerhard Steingress, y *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), de Néstor García Canclini.

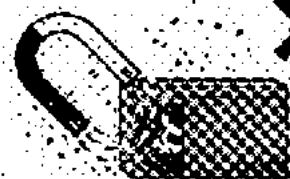
6. En el término de reenactment podría surgir cierta polémica si se compara con el de 'reconstrucción', un concepto con un bagaje teórico más asentado en el ámbito coreográfico: "*reenactment has fundamentally reformulated how to stage reconstructive results*" (Franko 2017, 8). Mark Franko aclara en *The Oxford handbook of dance and reenactment* (2017) las tensiones que pueden existir entre ambos, resolviendo las incógnitas que pudieran surgir. Por otra parte, su traducción al castellano como 'recreación' lo sitúa en un lugar problemático porque se solapa con el término 'recreation', tratado por William A. Smith en *Flickers: A fifty-year-old flicker of the Weidman tradition* (1933). Ambos, 'recreation' and 'reenactment', se equiparan en el Cambridge Dictionary, con un significado equivalente: "*This may take the form of the re-creation or re-enactment of past events, as part of the creative process*", de ahí los posibles problemas de traducción. Además, al presentar en su raíz semántica 'act', el ser o estar en acción, se complica el proceso de categorizar los conceptos.
7. Esta universalidad de la experiencia humana justifica la supremacía de los mitos como relatos legendarios siempre presentes en la creación (Borges Carreras 2021).

(Artículo recibido: 27-03-22; aceptado: 12-05-22)

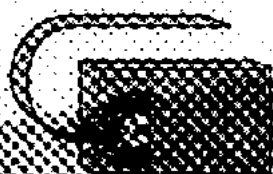
idity.



Dust / Dirt / Magnetic field
Poussière / Saleté / Champ
magnétique



Rewind after use
Rembobiner après usage

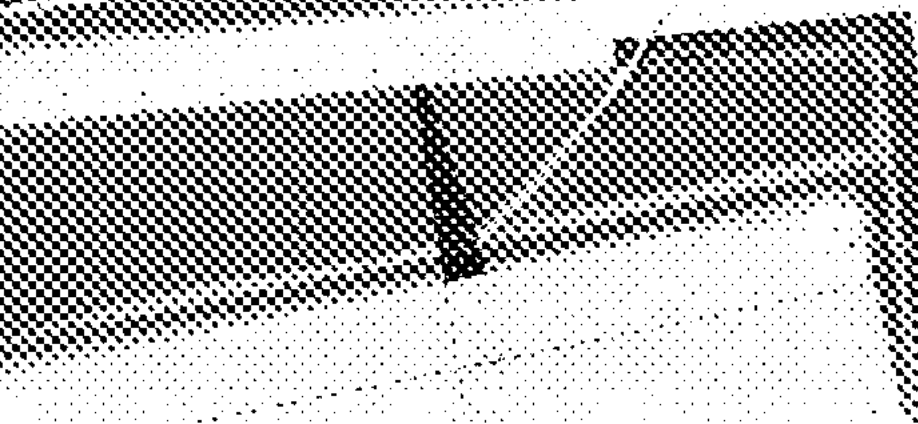


Store Vertically
Ranger verticalement



Do not place in a low temperature of less than 10°C (50°F) and

do not place in a high temperature of more than 40°C (104°F).



MINA LOY Y LA DEMOLICIÓN A TRAVÉS DE LA ESCRITURA: EXPERIMENTACIÓN, CONEXIONES Y EXPANSIÓN DESDE LO ARTÍSTICO

Janire Sagasti Ruiz

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Dpto. Pintura

Resumen

En un acercamiento a cierta estética de la locura como forma de escritura artística, se parte de una aproximación a figuras disidentes y marginales que usaron el lenguaje como arma, estableciendo conexiones con la categoría subversiva de lo punk. Sin embargo, dentro de ese panorama de 'escritura maldita' que parece eternamente subyugado a la masculinidad, se hace necesario recobrar voces femeninas que han destacado en la historia por ese tono crudo y literal. El artículo rescata a una de las artistas femeninas más etéreas del siglo XX y precursora de las corrientes feministas: Mina Loy. Tanto en el ámbito lingüístico como en el plástico, la artista parte de una necesidad por atacar los cánones establecidos a través de una estética rupturista. Su capacidad de experimentación lingüística es expandida y desplazada correlativamente a su plástica, siendo indisociables de su propio carácter subversivo. Su obra merece ser atendida como fuerza artística de primer orden.

Palabras clave: ESCRITURA MALDITA; LENGUAJE; LOY, MINA (1882-1966); CREACIÓN FEMINISTA; SUBVERSIÓN PUNK

MINA LOY AND DEMOLITION THROUGH WRITING: EXPERIMENTATION, CONNECTIONS AND EXPANSION FROM THE ARTISTIC SIDE

Abstract

In an approach to a certain aesthetics of madness as a form of artistic writing, the starting point is an approximation to dissident and marginal figures who used language as a weapon, establishing connections with the subversive category of punk. However, within this panorama of 'cursed writing' that seems eternally subjugated to masculinity, it is necessary to recover female voices that have stood out in history for their raw and literal tone. The article rescues one of the most ethereal female artists of the twentieth century and precursor of feminist currents: Mina Loy. Both in the linguistic and plastic fields, the artist starts from a need to attack the established canons through a rupturist aesthetics. His capacity for linguistic experimentation is expanded and displaced correlatively to his plastic art, being inseparable from his own subversive character. His work deserves attention as an artistic force of the first order.

Keywords: CURSED WRITING; LANGUAGE; LOY, MINA (1882-1966); FEMINIST CREATION; PUNK SUBVERSION

Sagasti Ruiz, Janire. 2022. "Mina Loy y la demolición a través de la escritura: Experimentación, conexiones y expansión desde lo artístico". *AusArt* 10 (1): pp 157-167. DOI: 10.1387/AusArt.23493

El lenguaje combativo

El concepto ‘*malditismo*’ se establece como calificativo, a partir de la obra de Paul Verlaine *Los poetas malditos* (1884), abarcando desde entonces no solo la condición de maldito, sino un tipo de escritura que se ha caracterizado en los terrenos literarios por la intensidad, agresión y provocación de los escritos. Se ha tenido en cuenta lo que podría definirse entonces como una ‘estética maldita’, para atenderla desde un paradigma de escritura artística. Se analiza esa tipología de la lengua y su conexión con la categoría de lo punk como estrategia subversiva. Las últimas décadas del siglo XIX, marcadas por doctrinas posrománticas como el Decadentismo² y Simbolismo, dejaron un gran legado en esa escritura marcada por un lenguaje combativo que observamos en cohesión con una determinada sensibilidad negativa característica del punk, puesto que el punk ha de entenderse como “*una acción de guerrilla con su propia trayectoria (en el arte, más que en la música), procedente del épater le bourgeois baudelairiano*” (Torres et al. 2015, 200).

Mediante el culto al mal y un constante juicio negativo acerca de la humanidad, y a partir de una estética grotesca y decadente, se nos presentan, por ejemplo, *Los cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Lucien Ducasse conocido como el conde de Lautréamont. La obra, difícil de clasificar, en un estilo de prosa poética y siguiendo un principio fragmentario de estructura de tipo collage (cantos), adquiere un confesionalismo que nos acerca a una crudeza expresiva y blasfema, conduciéndonos a un profundo análisis a través del ataque al ser humano y a la figura de Dios, como ya haría por su parte El marqués de Sade, en el Siglo XVIII, cuando expresó tajantemente: “*La idea de Dios es el único mal que no puedo perdonar al hombre*” (citado en Blanchot 1990, 17). Lautréamont en su canto II dice así: “*Manejando la terrible ironía con mano fría y firme, te advierto que mi corazón la contendrá en cantidad suficiente como para atacarte hasta el fin de mi existencia*” ([1869] 2013, 43).

La negativa se advierte como fundamento principal de estos escritos intensos y tajantes, que se repetirán como valores constitutivos del discurso de lo punk y que también rescatamos en uno de los malditos por excelencia, Arthur Rimbaud. Sus escritos, en una sintaxis que se presenta urgente, ágil y atropellada, se nos presentan con tono grave y acusativo, como en *Una temporada en el infierno* (1873) y en *Las iluminaciones* (1886), donde el autor protesta contra la sociedad, pero, sobre todo, protesta contra un todo generalizado. Su rechazo es un absoluto que concluye en una imposibilidad para habitar el mundo, como expresa en el poema *Mala sangre* (1873): “*Ahora estoy maldito, la patria me horroriza. Lo mejor es dormir bien borracho sobre la arena*”. Un profundo rechazo ‘anti todo’ se alza como hilo conductor de sus poemas. Así lo expresa Jacques Rivière: “*Su alma está sola en el tiempo; (...) mas un vacío ardiente, feroz, una suerte de llama negativa*” (en Rimbaud [1873] 1972, 22).

De ese legado decimonónico, resonarían en el siglo XX otros nombres malditos como el del polifacético Antonin Artaud, con su gran aportación al mundo del teatro. Artaud abogó por una defensa de la creatividad alejada de la alienación social y cultural: *"siempre hay una revolución pendiente (...) fuera de mí no hay más que otros hombres conmigo o sin mí, pero no naturaleza, ni cosmos, ni principios, ni esencias, ni verdades generales, ni bases universales para el ser de las cosas, que no existe"* (Artaud [1948] 2012, 43-44). Explorador de múltiples géneros literarios, en el artista la escritura fluye de una fuente de carácter explosivo. La reflexión acerca de la condición humana desde una postura nihilista y revolucionaria conecta directamente con el espíritu punk. Así se expresa Artaud en sus cartas a André Breton: *"... con la sociedad y su público no existe otro lenguaje que el de las bombas, las metralletas, las barricadas y similares"* (ibid., 36). Su energía creadora también quedó reflejada en sus obras gráfico-plásticas que la comisaria Marta González Orbegozo describiría como un quehacer brutal y ausente de refinamiento (Artaud 2009). Composiciones desestructuradas, quebrantadas por la ruptura de los planos donde los grafismos y las palabras se conjugan con otros elementos figurativos, en esa negación por las formas para suscitar el caos (Jamieson 2007, 22) y adoptando un sabor ecléctico propio de la energía relacionable con lo punk, que como bien define David G. Torres: *"Explotividad. Pocas palabras como esa reflejan la naturaleza urgente, caótica y suicida del Punk, pero también el ideario de la vanguardia y de la bandera negra, esa conexión capaz de afirmar que no hay acto de destrucción que no sea al mismo tiempo, un acto de creación"* (2015, 260).

En una dimensión donde la crítica y la negación, la reducción de las formas a su sentido esencial, y donde un halo de desencanto nihilista se vuelven signos característicos de lo punk, nos topamos, también, con la anarquía lingüística de Louis-Ferdinand Céline. Con su primera y más destacable novela *Viaje al fin de la noche* (1932), da paso a una innovación literaria, escandalizando al público por una experimentación lingüística en el uso del lenguaje jergal que da paso a una rotunda crudeza literaria: *"Rechazando una vez más, sin salvación, desposeído, Céline se transformará, cuerpo y lengua, en el apogeo de esta revulsión moral, política y estilística"* (Kristeva [1980] 2004, 35). Ese abordaje antimetódico del argot popular convertido en literatura, mediante unos escritos definidos por la intensidad llevada al límite, en una prosa muy acelerada y compartida con los autores arriba citados, se destaca el sabor nihilista y pesimista de ese malditismo literario:

Tú lo has dicho, chico, janarquista! Y la prueba mejor es que he compuesto una especie de oración vengadora y social (...) Un Dios que cuenta los minutos y los céntimos, un Dios desesperado, sensual y gruñón como un marrano. Un marrano con alas de oro y que se tira por todos lados, panza arriba... (Céline [1932] 2011, 15).

Si ha de definirse lo Punk de alguna manera más volitiva, más allá de todo fundamento en la negación, podríamos hablar del continuo cuestionamiento de la vida y la existencia, una apertura que nos permita replantearnos todo constantemente (Graffin III 2006), un por qué perpetuado a su condición radical revisada en esta selección parcial de escritura maldita. La realidad se nos presenta crudamente, sin artificios, haciéndonos partícipes de unos escritos no únicamente contruidos para ser leídos, sino para ser escuchados, masticados, por la verborrea con que los autores arremeten contra todo desde una postura totalmente negativa y en una innovación del lenguaje que es usado como arma de combate.

Mina Loy: la demolición a través del lenguaje

Dentro de esa búsqueda de voces y subjetividades que han marcado los terrenos literarios que aquí se han expuesto de modo parcial y acotativo, se hace necesario acentuar la voz transgresora de Mina Loy y su aportación al mundo del arte puesto que, aún hoy, su transcendencia sigue siendo relativamente escasa.

La polifacética Mina Loy fue una artista fuertemente comprometida con la reivindicación de la mujer y su lugar en la sociedad, pudiendo ser considerada una de las precursoras de las corrientes feministas del siglo XX. El modernismo de su obra poética, su fuerza y su pensamiento destacó por retratar aspectos de la intimidad sexual redimidos de los tabús que reprimían a la mujer. Para ello, Loy hizo un uso liberado del lenguaje, que serviría de precedente, entre otros, de la Poesía Confesional norteamericana que desde 1950 se caracterizó por visibilizar temáticas hasta entonces ciertamente inexploradas como la sexualidad, los conflictos íntimos, el aborto, la enfermedad mental, etc., temáticas que ya visibilizaría Loy, por ejemplo, en el poema *Parturition* (1914) de verso libre y compases que marcan los propios ritmos del parto. Otro caso sería el poema experimental *Lunar Baedeker* (1915) que Robert McAlmon publicó por primera vez en París en 1923 en una publicación homónima, publicación retirada por la aduana estadounidense por atentar contra las leyes de la decencia (Weiner 1998) por su alto contenido erótico. Loy, emprendió un camino a través de la escritura experimental, otorgando una voz demoledora a ese malestar de la mujer tanto tiempo acallado, y es por ello, que conecta directamente con las corrientes feministas.

La poesía vanguardista de Loy prescindió de signos de puntuación ofreciendo unos versos doblegados a los espacios, a esos silencios tan necesarios. Perturbó el sentido del lenguaje con poemas de verso libre en una ruptura de las formas métricas tradicionales desnudándolos de su convencionalismo. Y es precisamente esa técnica experimental la que ha de entenderse como una táctica de oposición y una crítica a los estándares habituales dentro de los contextos poéticos, gracias a la voz de una mujer en

un contexto en el que estar silenciada era el rol imperante. Loy, llena de “*un entusiasmo salvaje entre los escritores de verso libre*” (Weiner 1998), brindó una visión de la ‘nueva mujer moderna’ a través de su propio posicionamiento como tal, reflejando su propio dilema existencial mediante ese yo que se expande más allá de los versos. Una manera de enfrentar un contexto social y cultural donde la liberación sexual femenina y su expresión erótica no era habitual, y donde ella, a través de la palabra, abordó como materia creativa la autonomía de la mujer (Muiña en Loy 2019). Atendiendo, por otro lado, el orden formal de sus versos, o sería más recomendable aquí hablar de frases, agrupadas según un orden que sigue los principios del collage: fragmentos hilados, sueltos y ordenados Weiner (1998) apunta lo siguiente:

Bajo la presión imperiosa de liberarse de las frases poéticas estándar y los marcos convencionales de percepción, la escritura de Loy rompió con sus imitaciones preraphaelitas anteriores, retóricamente vacilantes y métricamente incompetentes a un verso libre con su propia música distintiva, dicción, pasión intelectual, y punto de vista feminista.

En *Love songs* (publicados en 1915 para la revista *Others*), o en *Songs to Jannes* (1917), la artista atenta contra las convenciones afectivo-amorosas, incitando a las mujeres a liberarse de las dependencias emocionales y físicas hacia los hombres y hacia la propia tradición. En el poema primero podemos rescatar los siguientes versos: “*Cerdo cupido de hocico rosado/ Hurgando en la basura erótica...*” (Loy [1918] 2020, 59), aquí lo erótico se vuelve explícito, inmoral, incómodo por esa descripción que hace de lo físico de una manera directa, no evocativa, relatando la experiencia sexual femenina desde un prisma desagradable y no complaciente; en el poema XII encontramos lo siguiente: “*Desprendiéndonos de nuestra insulsa prudencia/ Desde ojos rasgados/ Nos deslizamos/ Hacia la naturaleza/ esa furiosa pornógrafa*” (ibid. 72); y en el poema IV nos encontramos con: “*La evolución se enfrenta con/ La igualdad sexual/ Perfectamente mal calculada/ Similitud*” (ibid. 63). Versos en todo caso que parecen una sentencia y escritos a modo de manifiesto.

Del acto de destrucción al acto de creación

En un recorrido más avanzado de su carrera (1920-1930) trabajó con una plasticidad igual de directa, llena de urgencia y necesidad. El tono y la tendencia subversiva también se trasfiere a sus collages y ensamblajes adoptando lo precario y el despojo como forma de expansión y reconstrucción: “*los ensamblajes de Loy subrayan los aspectos materiales y textuales del lenguaje explorados en su poesía influenciada por el collage. (...) se muestra como un intento radical de empujar el medio del collage a una forma más compleja*” (Zelazo 2009, 47-8).

Encontramos un componente feísta que atenta contra la propia estética al adoptar la mecánica dadaísta de construir con objetos encontrados y basura, y con “*un trasfondo ligeramente apocalíptico de crítica social*” (Abbott 2019). Al vivir en el barrio entonces empobrecido de Bowery, y al establecer relaciones interpersonales con las clases más desfavorecidas, se apropió del entorno para la creación, adoptando cierta postura punk que como bien describe Greil Marcus ([1989] 1993, 215): “*La lógica dadaísta de absorber todo lo trivial, los desperdicios y los residuos del mundo y luego estampar un nuevo significado sobre el ensamblaje se encontraba tanto en la música Punk como en sus atuendos*”. Demuestra esa postura subversiva, también, al alejarse de la élite artística y trasladarse al Bowery, como apunta Muiña en una entrevista (Caravaca 2018):

Se fue apartando del ambiente intelectual por considerarlo elitista. Las penurias la llevaron a instalarse en el Bowery, entonces uno de los barrios más empobrecidos de Nueva York, habitado por personas sin techo, alcohólicas y heroinómanas. Con ellas convivió, y de esta época datan sus trabajos creativos de obras conceptuales con objets trouvés que encontraba por la calle.

En la exposición comisariada por Duchamp en 1959 en la Bodley Gallery de Nueva York este calificó los ensamblajes de Loy como poemas en dos dimensiones y media (Bozhkova 2016). Las conexiones y los desplazamientos de un lenguaje al otro se hacen evidentes tanto en su sentido formal como en el semántico. La fragmentación, el deterioro, la ruptura y la crudeza se vislumbran en ambas expresiones. Como destaca Bozhkova (2016) a un nivel semántico se da una referencia explícita entre algunos poemas y los ensamblajes, como en el caso de la obra *Communal Cot*, (pieza realizada con cartón, papel y trapos) y los siguientes versos: *Y siempre en la calle pisada /el catre comunal...* Las palabras de los poemas parecen emerger de entre los materiales encontrados, entre los restos de los deterioros de las calles. Como continua Bozhkova (2016, 27):

La materialidad del medio, sorprendentemente puesta en primer plano mediante el uso de desechos urbanos en sus ensamblajes tridimensionales, también ilumina su poética textual, creando un efecto de espejo en el que el lenguaje poético también emerge como detritus.

Para enfrentar ese cambio de siglo, esa nueva realidad social que se estaba consolidando, ella optó por abordar lo nuevo a través de lo nuevo. La experiencia personal plasmada a través de la explotación del lenguaje es en Loy un aviso para navegantes. Una mujer situada en la barrera que da paso a las vanguardias de comienzos del siglo XX en ese cambio hacia el modernismo. Un panorama dominado por los hombres no pudo devenir en otra lingüística que la de la experimentación combativa como su *Manifiesto*

feminista de 1914 que no ha sido publicado en castellano hasta el año 2019 de la mano de la historiadora Ana Muiña en la publicación *Mina Loy: Futurismo Dadá Surrealismo*. Este ensayo ha de recibirse como respuesta reivindicativa y combativa al *Manifiesto futurista* de Marinetti (1909) que Loy ejecuta desde la más absoluta claridad y la rabia. Como apunta Judith Butler en su publicación *Lenguaje poder e identidad* ([1997] 2004, 17): “*el daño lingüístico parece ser el efecto no sólo de las palabras que se refieren a uno sino, también del tipo de elocución, de un estilo...*”. Ya no se trata únicamente de una escritura artística, sino de un escrito contra el propio arte. Su postura feminista fue un punto de inflexión para alejarse del movimiento futurista, aunque bebiese de ese dinamismo característico propio del movimiento que transmitía toda la fluidez de una época en continuo flujo y energía. En el breve, pero, sin embargo, completo y rotundo manifiesto dice así: “*No puede haber medias tintas/ rascar la superficie de la basura de la tradición/ no lo logrará la reforma/ el único método es la Demolición Absoluta*” (Muiña en Loy 2019, 87). Palabras que conectan directamente con el malditismo revisado anteriormente, y que desde el punto de vista esencial parten del desencanto y la destrucción asociada a lo punk, puesto que “*el Punk implica una reivindicación de otras actitudes. Una actitud de confrontación*” (Torres et al. 2015, 34). Como explica Ana Muiña (en Caravaca 2018): “*¿Fue una punk avanzada en el tiempo? Desde luego, las dadaístas fueron las precursoras del punk. Mina fue una salvaje, una rebelde...*”.

Hoy igual que ayer

Aunque ha habido un resurgimiento del interés por Mina Loy su nombre es todavía relativamente desconocido. Hay necesidad entonces de mirar al pasado y rescatar de la tradición figuras femeninas que han quedado relegadas a determinado olvido, que no han obtenido ese lugar tan notable que, sin embargo, sin tendrían figuras masculinas como Duchamp, Tzara, Ball o Marinetti, entre muchos otros. Su papel dentro del modernismo de principios del siglo XX, gracias a su experimentación poética y plástica, ofrece una radiografía de su tono rupturista y combativo, estableciendo lazos con la categoría subversiva de lo punk en esa “*forma radical de mostrar oposición*” (Torres et al. 2015, 28).

El lugar de Mina Loy, al confrontarse con la estructura y la cultura patriarcal de su momento histórico, es hoy el lugar de todas. Alejada de los cánones imperantes de su tiempo forjó una nueva sensibilidad moderna, incluso contemporánea, tan necesaria hoy como lo fue entonces. Ese hoy se ve actualizado por la misma necesidad: otorgar el lugar que nos corresponde como mujeres y artistas. Con este artículo se ha buscado restablecer su legado en la historia, acentuando su aportación en una manera de expresión combativa y poco convencional, y frecuentemente atribuida a la

masculinidad. Y es que las mujeres también sabemos expresarnos desde la rabia y desde el inconformismo y ser unas malditas.

Ante la perplejidad de un mundo que se asombró de una mujer que se expresó libre y combativamente, nada mejor que terminar con unos versos de Loy que bien podrían haber sido escritos en pleno año 2022. Siguen conservando una validez recurrente y actual. Del poema *No existe la vida ni la muerte*:

No hay un Primero ni un Último

Sólo igualdad

Y aquel que domine

Se suma a los muertos

Referencias bibliográficas

- Abbott, Berenice, Mina Loy & Amy E. Elkins. 2019. "From the gutter to the gallery: Berenice Abbott photographs Mina Loy's assemblages". *PMLA* 134(5): 1094-1103. <https://doi.org/10.1632/pmla.2019.134.5.1094>
- Artaud, Antonin. (1948) 2012. *Cartas a André Breton: Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*. Trad., Jaume Pomar) Barcelona: José J. de Olañeta
- Artaud, Antonin. 2009. *Artaud*. Exposición, del 3 de abril al 7 de junio de 2009; comisaria, Marta González Orbeago; textos, Guillaume Fau et al. Madrid: La Casa Encendida
- Blanchot, Maurice. 1990. *Lautréamont y Sade*. Trad., Enrique Lombera Pallares. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Bozhkova Yasná. 2016. "Incognito on Third Avenue: The figure of the Vagrant in Mina Loy's Bowery work". *Revue Française d'Études Américaines* 149: 26-38. <https://doi.org/10.3917/rfea.149.0026>
- Butler, Judith. (1997) 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. Traducción y prólogo, Javier Sáez & Beatriz Preciado. Madrid: Síntesis
- Caravaca Fernández, Rubén. 2018. "Mina Loy, autora del primer 'Manifiesto feminista' y acusada de pornógrafa". *El Asombrario & Co*, 15 feb. <https://elasombrario.publico.es/mina-loy-manifiesto-feminista-pornografa>
- Céline, Louis-Ferdinand. (1932) 2011. *Viaje al fin de la noche*. Trad., Carlos Manzano. Barcelona: Edhasa
- Graffin III, Gregory Walter. 2006. "Manifiesto punk". *Bad-religion.net*. <https://web.archive.org/web/20071112194944/http://www.bad-religion.net/Espanol/manifiesto%20punk.htm>
- Jamieson, Lee. 2007. *Antonin Artaud: From theory to practice*. Greenwich UK: Greenwich Exchange
- Kristeva, Julia. (1980) 2004. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louise-Ferdinand Céline*. Traducción de Nicolás Rosa & Viviana Ackerman; revisión técnica de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI
- Lautréamont, Isidore Ducasse, Conde de. (1869) 2000. *Los cantos de Maldoror*. Traducción, prólogo, y notas de Ángel Pariente, Madrid: Pre-textos
- Loy, Mina [Mina Gertrude Löwy]. (1918) 2020. *Poemas escogidos & Manifiesto feminista*. Trad., Camila Evia. Buenos Aires: Poetry
- Loy, Mina. 2019. *Mina Loy: Futurismo, Dadá, Surrealismo; Textos, poemas y diseños*. Edición, selección de textos, introducción, Ana Muiña; *Mina*

- Loy, a la deriva* por Ana Cibeira; traducción, Ana Grandal. Madrid: La Linterna Sorda
- Marcus, Greil. (1989) 1993. *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Trad., Damián Alou. Barcelona: Anagrama
- Rimbaud, Arthur. (1873) 1972. *Una temporada en el infierno*. Trad., Gabriel Celaya. Madrid: Alberto Corazón
- Torres, David G., ed. 2015. *Punk: Sus rastros en el arte contemporáneo*. Catálogo de la exposición, 26 marzo–4 oct. Autores, David G. Torres, Eloy Fernández Porta, Glòria Guso, Greil Marcus, Iván López Munuera & Servando Rocha. Móstoles: CA2M
- Weiner, Joshua. 1998. "Rediscovering Mina Loy". *The American Scholar* 67: 151-158
- Zelazo, Suzanne. 2009. "'Altered observation of modern eyes': Mina Loy's collages, and multisensual aesthetics". *The Senses and Society* 4: 47-73

Notas

1. El término malditismo, según la definición de la RAE, es la condición de maldito. El concepto de poeta maldito fue rescatado por Paul Verlaine para su obra *Los Poetas Malditos* del poema *Bendición* de Charles Baudelaire de su obra *Las flores del mal* (1857). A partir de finales del siglo XIX se extendería su uso para hacer referencia a aquellos artistas transgresores, bohemios, marginales y radicalmente antiburgueses que a través de sus obras atentan contra la moral de su época tratando temáticas subversivas en una renovación del lenguaje, las costumbres y la cultura.
2. El Decadentismo es una tendencia estética que surge en las últimas décadas del siglo XIX en Francia. En literatura los escritores de la corriente decadentista arremeten contra la moral y las costumbres burguesas oponiéndose a los usos literarios del movimiento predominante de su época, el Naturalismo. De esta manera se propone pervertir la forma y el contenido expresando lo prohibido, lo desagradable y lo oscuro. Fue la crítica académica literaria quién utilizó el término decadente como apelativo despectivo hacia estos escritores que adoptaron la denominación de *Décadent* como asunción. El periodista y escritor Anatole Baju fundó en 1886 la revista literaria francesa *Le Décadent*.

(Artículo recibido: 07-03-22; aceptado: 12-05-22)

levé



22

Poussière / Saleté / Champ
magnétique



Rembobiner



Ne pas placer dans les zones de forte température

Ne pas placer dans les zones de forte humidité

ENTREVISTARTE: IR DE LA PALABRA HABLADA A LA PALABRA ESCRITA EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Sarahí Lay Trigo

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Occidente (Guadalajara, México)

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la entrevista como estrategia de acercamiento en la investigación artística y sobre los dilemas a los que se enfrenta el investigador cuando tiene que trasladar a un texto escrito lo dialogado –con el otro y/o los otros– para dar cuenta de la experiencia. En otras palabras, cuando se quiere escribir lo vivido sin romper con esa acción de diálogo que va más allá de la palabra. Hay que tener presente que en el diálogo interactivo entre entrevistado y entrevistador no sólo se intercambian palabras sino también miradas, movimientos, y un sinfín de emociones y ausencias (como silencios) que sólo pueden experimentarse cuando se está ahí. Más aún cuando se trabaja con artistas, quienes en sí mismos podrían ser leídos como textos, pues incluso la presencia misma del protagonista da cuenta de su vida, de sus procesos y de sus modos de ser y hacer en el arte. Por eso es importante reflexionar sobre la naturaleza de la entrevista y sobre el acto de trasladar lo hablado a lo escrito en la investigación artística.

Palabras clave: ENTREVISTA; INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA; PALABRA HABLADA; PALABRA ESCRITA

INTERVIEW-ART: FROM SPOKEN WORD TO WRITTEN WORD IN ARTISTIC RESEARCH

Abstract

This article focuses on the interview as a strategic approach in artistic research and, on the dilemmas that the researcher faces when he/she has to transfer what has been dialogued with the other/others to account for their experience. In other words, when the researcher wants to write what has been experienced without breaking with that action of dialogue that goes beyond the word. In the interactive dialogue between the interviewee and the interviewer, not only words are exchanged, but also looks, movements, and endless emotions and absences (such as silences) that can only be experienced when the researcher is working in the field. Even more so when working with artists, who in themselves could be read as texts, since even the very presence of the protagonist gives an account of his/her life, his/her processes and his/her ways of being and doing in art. That is why it is important to reflect on the nature of the interview and on the act of transferring what is spoken to what is written in artistic research..

Keywords: INTERVIEW; ARTISTIC RESEARCH; SPOKEN WORD; WRITTEN WORD

Lay Trigo, Sarahí. 2022. "Entrevistarte: Ir de la palabra hablada a la palabra escrita en la investigación artística". *AusArt* 10 (1): pp 169-177. DOI: 10.1387/AusArt.23567

Investigar es como vivir pero con mayor intensidad interior y en algunos casos mayor intensidad exterior (Galindo 1994, 24).

Este trabajo parte de la idea de que todo proceso de investigación artística que busque indagar más sobre la condición humana requiere de un encuentro con los otros, es decir, con sus sujetos y/o sus actores de interés. Este encuentro con los otros, a través de la entrevista, es lo que permite conocer más de la realidad a investigar desde un proceso esencialmente comunicativo que es, sin duda, interactivo y dialógico. Esto permite recuperar de sus propios protagonistas los modos en los que el arte los ha hecho ser y hacer historia a través de sus narrativas, de sus diálogos, de su memoria. Pues, como señala Galindo (1994, 13) el lenguaje se convierte en *"el gran mediador entre lo interno y lo externo, y entre nosotros y los otros, es la base misma de la comunicación"*, y una herramienta valiosísima para descubrir al otro. Por eso, con el diálogo se puede mirar al humano que hay detrás, o bien, en el caso de la investigación artística, se diría que con el diálogo se puede conocer con mayor profundidad al artista que está frente a nosotros.

1.- Reflexiones sobre la naturaleza de la entrevista

Se considera que un espacio que permite saber de qué estamos hechos y quiénes somos, es el encuentro con el otro en el trabajo de campo desde la investigación cualitativa¹, pues parafraseando a González Ávila (2002, 92) el proceso de producción de conocimiento es fundamentalmente interactivo, comunicativo y dialógico. Y en esa interacción dialógica la herramienta de la entrevista es una vía de entrada para conocer, con mayor detalle, a nuestros sujetos de interés. La entrevista, de manera general, puede entenderse como *"una narración conversacional que posibilita ese lugar comunicativo de la realidad, donde la palabra se convierte en el elemento que permite la simbolización y elaboración de una experiencia personalizada, biográfica e intransferible"* (Suárez de Garay 2003, 120). Con ella, en la investigación artística (que, en buena medida, a través de la historia, ha utilizado la entrevista como herramienta de acercamiento a su universo de interés) es posible dialogar cara a cara con distintos seres que se dedican o se han dedicado al arte. Lo que permite profundizar en los procesos individuales, sociales e históricos que conforman la vida de un artista en particular.

La entrevista es pues, aquel relato convocado por las preguntas del entrevistador en el que la persona habla de sí misma en primera persona². Para realizar el encuentro dialógico es necesario comprender que trabajar con la historia oral como testimonio es una acción única que crea sus propios documentos. Estos documentos *"son por definición*

diálogos explícitos sobre el pasado, con el 'sujeto' necesariamente triangulados por la experiencia pasada y el contexto de remembranza presente" (Frisch 1990, 188)³. En ese sentido, lo que el investigador tiene para realizar el trabajo hermenéutico es un acervo narrativo (de palabras y de imágenes, constituido por lo dialogado y por lo observado) que ha de poner en relación con las experiencias que, a través de la memoria de los entrevistados, han sido externadas para su diálogo y comprensión. Así, cada entrevista habla a la vez de un mundo personal y de un mundo social, en este caso, del mundo del arte, lo que abarca desde lo micro lo macro, o dicho de otra manera, desde lo *emic* (el nativo) lo *etic* (el extranjero) que forma parte del mundo individual, social e histórico del artista. Hay que tener presente que *"cada individuo es también una historia universal en miniatura"* (Ferrarotti 1990, 107)⁴, una historia que recupera el mundo que el artista ha interiorizado y hecho suyo. A continuación, se profundiza en la naturaleza de las palabras y la memoria que son la materia de trabajo a las que se enfrenta todo investigador cuando trabaja con entrevistas.

2.- La palabra y la memoria del artista en la entrevista importan

Sin duda, cuando se entabla diálogo con otra persona se trabaja con la palabra. De hecho, es posible afirmar que la palabra es la materia prima de todo trabajo de investigación, aparece en cualquier fase de la faena (búsqueda documental, reporte de avances, inmersión al campo). Todo investigador necesita encontrar, practicar, ejercitar, el modo más acertado para encerrar *el mundo en un texto*⁵ con el propósito de traducir la realidad empírica interiorizada, o bien, la realidad apropiada por el investigador. Así, en el acto de entrevistar sucede algo similar, es decir, para llevar a cabo el encuentro con los informantes es necesario practicar el diálogo, ejercitar la forma de convocar al otro y lograr que se profundice en los temas de interés, en los recuerdos, experiencias, vivencias que ayudaran, en este caso, a comprender la vida del ser y del hacer del artista. Pues como señala Sitton, Mehaffy y Davis Jr. (1993, 28) hacer *"entrevistas es un asunto complicado, lo que es otra forma de decir que hay mucho que aprender haciéndolo"*.

Trabajar con esta forma de comunicación implica darse cuenta de que cuando se dialoga con los entrevistados es importante sostener una conversación fluida y comprensiva, aprender a escuchar, a dejar que el artista se sienta con la libertad de contar su historia. También hay que encontrar puntos en común que faciliten la comprensión del significado de las palabras o las expresiones enunciadas por los entrevistados. Hay que recordar que *"la comprensión de 'lo dicho' requiere bastante más que un supuesto idioma utilizado; involucra no solamente el léxico local, ya en sí un reto para la comprensión, sino también los aspectos semánticos y pragmáticos de las expresiones lingüísticas"* (Rockwell 1987, 26). En ese

sentido las palabras no son 'transparentes', por eso son tan importantes los actos de observación y de interpretación.

Hay que estar conscientes de la necesidad de ir más allá de una traducción lineal sobre el intercambio signico para encontrar el significado profundo de las experiencias del individuo, o bien, de nuestro artista en cuestión. En el libro *De entrevistadores y relatos de vida: Introducción a la historia oral* se señala que cuando se trabaja con fuentes orales es necesario tener presente lo subjetivo de las narraciones "*tanto por su contenido no siempre transparente, como por los problemas derivados de la subjetividad de la memoria*" (Benadiba & Plotinsky 2005, 11). En la entrevista hay que estar atentos a la memoria individual y a la memoria social que forman parte de las narrativas, así, –si se tiene la suerte de encontrar el hilo conductor– el investigador contará con el potencial para fluir entre lo *micro* y lo *macro*, entre la experiencia de vida del artista como ser humano y la visión del arte que forma parte de la experiencia social e histórica del individuo, pues como afirma Alonso Benito (1998, 33): "*este mundo está constituido comunicativamente y sólo comunicativamente puede analizarse*". Esto es algo que se tiene que tener presente cuando el trabajo hermenéutico comienza a aparecer en la redacción.

Ahora bien, en el texto *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites* se considera la importancia de lo 'inolvidadizo'⁶, como "*aquello activo y punzante, performativo, capaz de conformar y subvertir el relato, de aparecer sin ser llamado en una simple conversación*" (Arfuch 2013, 14). Es así como el *corpus* de datos a analizar en el momento de la redacción se conforma por registros del pasado que oscilan entre olvidos⁷, silencios y recuerdos. Por eso hay que tener en cuenta, parafraseando a Ferraroti (1990, 109) que en las entrevistas autobiográficas lo que viene del pasado a la memoria es –por así decirlo– una selección decantada y reconstruida de lo que pasó. El pasado se evoca y es convocado a partir de sus propias sombras (entre los que están los olvidos). Lo que se hace presente de nuevo está re-presentado, presentificado. De modo que, el pasado ya no es como era, el pasado es como es en el momento en el que se rememora y se revive para su re-presentación.

Hay que pensar que las palabras, los actos y la realidad no son tan transparentes como parecen: "*vivir en este mundo múltiple significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento*" (Vattimo 2000, 22), entre una realidad cerrada y otra aparentemente abierta. Sin embargo, a pesar de su opacidad es posible confiar en la memoria hablada del entrevistado porque al utilizar autobiografías se tiene la ventaja de contar con el pacto autobiográfico (Lejeune 1975), así, al preguntarle a alguien sobre su vida se parte del pacto de que la persona dice la verdad si así lo afirma en su relato. Sin embargo, hay que tener presente que el ser humano puede engañarse, mentirse incluso cuando se mira al espejo, cuando dialoga consigo mismo o con otras personas (incluso cercanas como amigos, pareja, familia). Sería

ingenuo depositar total confianza en el pacto autobiográfico y pensar que los informantes en el momento del diálogo no exageran, mienten, olvidan u omiten algo. Para elaborar la idea de mentira se retoma parte de lo formulado en el libro *They lie we lie* en el que se afirma que las mentiras pueden ser “*mentiras blancas y otras negras como la noche, evasiones, exageraciones, engaños, verdades a medias y negaciones creíbles*” (Metcalf 2004, 12)⁸, en ese sentido, mentir, sin depositar en este acto una valoración moral o ética, es parte de la comunicación humana, parte de la naturaleza del ser humano, por lo que es importante que el investigador se detenga a reflexionarla.

Así, en el acto de investigar toda persona que investiga ha de enfrentarse a la verdad y a la mentira en el momento de interpretar y, por ende, en el acto de redactar. Incluso sin poder definir a ciencia cierta lo que puede ser formalmente verdadero o falso. Con esto no se quiere decir que sea imposible creer en las narraciones de los informantes, sólo tener presente que la realidad humana es compleja y poco transparente. Dicho de otra manera, la realidad humana tiene un ‘límite implícito’ (Gadamer 1998, 20) cuando se le quiere encontrar sentido. Es por eso que también hay que estar atentos a lo que la persona como texto mismo nos dice de la realidad.

3. La persona como texto

En el diálogo, es necesario abrir la mirada y mantener una observación constante que permita conocer al entrevistado desde y a través de lo que no nos dice con palabras, “*porque lo mentado por un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa. [...] Esa es la dimensión hermenéutica en la que el ser ‘se muestra’. La ‘hermenéutica de la facticidad’*” (Gadamer 1998, 20). Por eso es necesario profundizar en la manera en la que se nos presenta a la vista el personaje en cuestión. No hay que olvidar que el artista habla también desde su propia personalidad, su modo de caminar, de interactuar, de vestir, de enunciar, de callar. Hay que tener presente que además de la palabra existe un código corporal (señas, sonidos, gestos, movimientos), pues la persona en su totalidad es a la vez emisor de sonidos (comprensibles y no comprensibles) y escultor de movimientos significantes (comunicación corporal). El ser es en sí mismo un texto a leer.

En ese sentido, es necesario estar siempre atentos a los cambios en los tonos de voz de los artistas entrevistados, en los temas evadidos, en los silencios, en las palabras elegidas, en las pausas, en los gestos y/o movimientos corporales involuntarios. Pues si se parte del supuesto de que pueden existir en los relatos narraciones exageradas, engaños conscientes o inconscientes, entonces se tiene la posibilidad de buscar en las narraciones y en el lenguaje corporal lo genuino y movilizar todo el conocimiento disponible para lograr encontrar lo auténtico y cumplir con

el propósito deseado: comprender el ser y hacer del artista con el que se está en diálogo.

Ahora bien, en el momento de la redacción hay que estar siempre pendientes de que la interpretación sea una construcción de lo real lo más apegado a su naturaleza. Tratar de mantener un espíritu neutral –en la medida de lo posible– es uno de los mejores termómetros para el trabajo hermenéutico y para la redacción en sí misma. Para ello es necesario desarrollar una especie de *sexto sentido* que permita distinguir los datos que pueden ser útiles de los que sólo acumularán más datos, tal y como lo sugiere Harry F. Wolcott (2001), algo que puede obtenerse sólo a base de trabajo y del cruce fino del tripié compuesto por el trabajo de campo, lo dialogado y lo vivido. Esta conjunción le puede brindar confianza al investigador de que lo realizado ha sido contrastado a partir no sólo de la escucha y del diálogo, sino de la mirada (la observación) y la reflexión (vigilancia epistemológica).

Consideraciones finales

El acto de escribir en la investigación artística o, en la investigación en general, siempre ha de ser un trabajo artesanal de seria y fina envergadura que por ningún motivo debe tomarse a la ligera. Por el contrario, hay que reflexionar siempre sobre el proceso de traducción que va de lo que se investiga a lo que se escribe. En el caso de la entrevista, que fue el foco de atención de este texto, el acto de traducir lo dialogado a un texto a blanco y negro presenta distintas dificultades porque muchas veces se pierde la naturaleza espontánea de las conversaciones y no es posible dar cuenta de lo vivido con todo detalle. Incluso si se videograba la entrevista, ya se ha perdido la naturaleza espontánea del momento. Más aún cuando el entrevistado es en sí mismo un personaje –como suelen serlo los artistas– que han desarrollado –en muchos de los casos– un lenguaje corporal propio, una presencia y una forma de hablar característica. Por lo que atrapar la personalidad de los artistas cuando se les entrevista y relacionarla con lo dialogado en el momento de escribir los resultados de la investigación es un desafío que ha de vencerse a partir de algunas de las cosas que se discutieron en este texto, en particular, a través de un acto punzante de observación, escucha y reflexión. Y aunque aún hay mucho que trabajar y procesar al respecto. Por el momento es importante subrayar que cuando se utiliza la entrevista en la investigación artística es necesario estar dispuesto a recibir la realidad con el extrañamiento necesario para mantenerse atentos a todo lo que sucede en el diálogo. Lo que *a posteriori* se convertirá en fundamento sólido que servirá como medio para el acto del ejercicio hermenéutico y el arte de transformar lo hablado a un texto escrito.

Referencias bibliográficas

- Alonso Benito, Luis Enrique. 1998. *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos
- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Benadiba Laura & Daniel Plotinsky. 2005. *De entrevistadores y relatos de vida: Introducción a la historia oral*. Buenos Aires: Imago Mundi
- Ferrarotti, Franco. 1990. *Time, memory, and society*. New York: Greenwood
- Frisch, Michael. 1990. *A shared authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: State University of New York
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. "Texto e interpretación". Trad. Manuel Olsagasti. Monográfico "Diálogo y deconstrucción: Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida", *Cuaderno Gris* 3: 17-41. <http://hdl.handle.net/10486/283>
- Galindo Cáceres, Luis Jesús. 1994. *Entre la exterioridad y la interioridad: Apuntes para una metodología cualitativa*. San Pedro Tlaquepaque: Universidad Jesuita de Guadalajara. <http://hdl.handle.net/11117/140>
- Geertz, Clifford. 1989. *El antropólogo como autor*. Traducción de Alberto Cardín. Buenos Aires: Paidós
- González Ávila, Manuel. 2002. "Aspectos éticos de la investigación cualitativa". *Revista Iberoamericana de Educación* 29: 85-103
- La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas (Loreaux, 158)
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil
- Loroux, Nicole. (1997) 2008. *La ciudad dividida: El olvido en la memoria de Atenas*. Traducido por Sara Vassallo. Madrid: Katz
- Metcalf, Peter. 2004. *They lie, we lie: Getting on with anthropology*. New York: Routledge
- Rockwell, Elsie. 1987. "Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985)". En *La práctica docente y sus contextos institucional y social*, vol. 2: *Para observar la escuela, caminos y nociones*, Elsie Rockwell & Justa Expeleta, coords. Ciudad de México: DIE
- Sitton, Thad, George L. Mehaffy & O. L. Davis Jr. (1989) 1993. *Historia oral: Una guía para profesores y otras personas*. Traducción, Roberto Ramón Reyes Mazzonei. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

- Suárez de Garay, María Eugenia. 2003. "De estómago, de cabeza y de corazón: Un acercamiento antropológico a los mundos de vida de los policías en Guadalajara, México". Tesis Univ. Autónoma de Barcelona
- Vattimo, Gianni. 2000. "Posmoderno ¿Una sociedad transparente?" En *El reverso de la diferencia: Identidad y política*, Benjamin Arditi, ed.; Gianni Vattimo et al., 15–22. Caracas: Nueva Sociedad
- Wolcott, Harry F. 2001. *The art of fieldwork*. Walnut Creek CA: Altamira

Notas

1. "Aparte de las dificultades presentes en las investigaciones de otros tipos, la cualitativa tiene desafíos adicionales ante sí. La investigación cualitativa en las ciencias humanas indaga en la condición humana. Eso significa que construye conocimiento mientras acoge –al tiempo que evita caer en reduccionismos- la complejidad, la ambigüedad, la flexibilidad, la singularidad y la pluralidad, lo contingente, lo histórico, lo contradictorio y lo afectivo, entre otras condiciones propias de la subjetividad del ser humano y de su carácter social" (González Ávila 2002, 94).
2. "L'identité du *narrateur* et du *personnage principal* que suppose l'auto-biographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne" (Lejeune 1975, 15).
3. Traducción propia del original en inglés.
4. Traducción propia del original en inglés.
5. La metáfora *el mundo en un texto* se tomó del libro *El antropólogo como autor* de Clifford Geertz (1989).
6. Definición extraída del texto *La ciudad dividida: El olvido en la memoria de Atenas* (Lorau 2008, 158).
7. Para Freud (s.f.) el olvido (de nombres, de palabras extranjeras, de una serie de palabras), los recuerdos infantiles y encubridores, las equivocaciones (orales, de lectura y escritura), los actos sintomáticos, causales y fallidos son datos de suma importancia para el psicoanálisis. En este caso no serán tomados en cuenta para tal fin (análisis psicológico), para este trabajo los olvidos serán omisiones de las narrativas dignas de ser tomadas en cuenta para una posible interpretación.
8. Traducción propia del original en inglés.

(Artículo recibido: 31-03-22; aceptado: 12-05-22)



NOLA IRUDIKAPENA HALA ERREPRESENTAZIOA: Arteari buruzko testuetan zer eta nola idazteak artearen ezagutzan dituen ondorioei buruz, EAEko oinarritzko eta derrigorrezko bigarren hezkuntza-sistema aztergai

Olatz Oalora Landa eta Natalia Vegas Moreno

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila

Laburpena

Euskal Autonomia Erkidegoaren Hezkuntza Sailak laster aurkeztuko duen curriculumaren birformulazio eta eguneratzeak artearen hezkuntzari buruz zer esateko duen ikustearen zain, eta artearen jakintzaren inguruan idatzi eta esateak berezkoa duen zailtasunetik abiatuta, egun indarrean dagoen Heziberri 2020 berriztapen planak (2016) proposatzen duen Arterako konpetentzia definitzen duen testua aztertuko dugu. Helburua artearen praktikan eta komunikazio-sistema batean esanahia eraikitzeko prozesuen bereizketa egitea izango da, arteari buruz zer esateak eta nola idazteak artearen ezagutzan dituen ondorioetan sakonduz. Horretarako, Aitor Izagirre artista eta filosofia irakaslearen *Artea eta Hizkuntza: analogia desegokia* artikulua (2008) proposatzen duen esana eta esanahiaren arteko dikotomia arestian egindako bi ikerketen ondorioekin osatuko dugu, artearen jakintzaren eta hizkuntza-sistemen erabateko bereizketa aldarrikatuz. Finean, artea praktika komunikatiboaren esparrutik ateratzen saiatuko den hezkuntza-proiektu berri baten beharra azalduko dugu, komunitate akademikoari eta artearen esparruko ekoizleei EAEko Hezkuntza Sailak orain arte proposatu duen ikuspegiaren berrikusketa sustatzeko asmoz, idazkerarako lexiko berriak imajinatuz.

Hitz gakoak: IRUDIKAPENA; ERREPRESENTAZIOA; KOMUNIKAZIO-SISTEMAK; ARTEAREN HEZKUNTZA; ESANA ETA ESANAHIA

IMAGE AND REPRESENTATION: The effects on the learning of art by how and what to write- a study on the academic syllabus for primary and secondary education in the Basque Autonomous Community

Abstract

Pending a reformulation of the syllabus in the Autonomous Community of the Basque Country, and starting from the difficulties around speaking and writing about art, we will study the so-called Artistic Competence in the current educational plan and the text where it's written, *Heziberri 2020* (2016). The main objective will be to establish a distinction between the ways of generating meaning in art and in communication-systems, deepening in the consequences that saying and writing one thing or the other have on the learning of art. For this purpose, and based on the inadequate analogy between communication-systems and art addressed by artist and professor of philosophy Aitor Izagirre (2008) we will merge the conclusions of two recent studies, declaring a complete distinction between art and the systems of language. Ultimately, we will address the need for a new educational project that will try to draw art out of the context of communicative practices, with the aim of encouraging the academic community and the producers of the field of art to revise the view proposed by the Department of Education, imagining new lexicons for writing.

Keywords: IMAGE; REPRESENTATION; COMMUNICATION-SYSTEMS; ART EDUCATION; SIGN AND MEANING

Oalora Landa, Olatz & Vegas Moreno, Natalia. 2022. "Nola irudikapena hala errepresentazioa: Arteari buruzko testuetan zer eta nola idazteak artearen ezagutzan dituen ondorioei buruz, EAEko oinarritzko eta derrigorrezko bigarren hezkuntza-sistema aztergai". *AusArt* 10 (1): pp 179-193. DOI: 10.1387/AusArt.23565

1. Hitzaurrea

Euskal Autonomia Erkidegoaren Hezkuntza Sailak laster aurkeztuko duen curriculumaren birformulazio eta eguneratzeak artearen hezkuntzari buruz esateko daukana ikustearen zain, eta artearen jakintzaren inguruan idatzi eta esateak berezkoa duen zailtasunetik abiatuta, egun indarrean dagoen Heziberri 2020 berriztapen planak (2016) proposatzen duen Arterako konpetentzia definitzen duen testua aztertuko dugu.

Horretarako, Aitor Izagirre artista eta filosofia irakaslearen *Artea eta Hizkuntza: analogia desegokia* artikuluak (2008) azaltzen duen esana eta esanahiaren arteko bereizketa abiapuntutzat hartu eta arestian egindako bi ikerketen ondorioekin osatuko dugu, artearen jakintza eta hizkuntza-sistemen erabateko bereizketa aldarrikatuz: batetik, *Estudio comparado del uso de la palabra representación en el corpus curricular, en las propuestas de innovación educativa y en la práctica artística*-izeneko master amaierako lana¹ (Otalora 2020), non, hezkuntza-corpusak aztertu eta konparatuz, irudian eta bere interpretazioan oinarritzen den arterako hezkuntza-sistema bat definitu genuen, artearen praktika komunikazio-sistema gisa ulertzeak dakartzan problematiken ondorioak aztertuz; eta, bestetik *Sinboloak aldarrikatutako bat-egite sozial-artistikotik egien ezintasunera forma txarrekin gure gaurkotasun artistikoan* artikulua (Vegas 2017), zeinaren bitartez artearen jakintza errepresentazioaren esparruan tokikotu genuen, irudikapenaren ariketatik bereiziz, Baudrillardek definitutako simulakroan gertatzearen arriskuak aztertuz. Horrela, curriculumaren testu idatziak darabilen irudikapen eta errepresentazio forma linguistikoen arteko aldea ikertuko dugu, artearen ezagutza dituen ondorio plastikoetan eta gatazka formalean sakonduz. Ikerketa honetan artearen praktika hizkuntza-sistema baten formulaziotik ateratzen saiatuko gara, esanahiak hizkuntza bidez eta arte bidez eraikitzearen aldearen garrantzia aldarrikatzeko. Izan ere, ba al du zerikusirik arteak komunikazio-sistema batekin? Aldentzen ari ote da artearen hezkuntzarako jakintza berezkoa duen prozedura eta ezagutzatik?

2. Artearen hezkuntza konpetentzietan oinarritutako hezkuntza-sistema batean

Lehenik eta behin, azalduko dugu non eta nola kokatzen diren *Arterako konpetentzia* deritzonaren ezaugarriak Euskal Autonomia Erkidegoko hezkuntza-sistema barruan:

Egun indarrean dagoen curriculumak Hezkuntza Sailak diseinatutako ildo estrategikoan du kausa, alegia, Heziberri 2020 deritzon hezkuntza-sistema hobetzeko planean (2015)². EAEko Hezkuntza Sailaren web orriak³ hainbat dokumentu eta baliabide eskaintzen ditu bere baitan planaren nondik norakoak kontsultatu eta dekretuaren oinarrietan, helburuetan eta besteetan sakontzeko. Horien artean, eta artikulua honetan ikergai dugun gaian sakontzen

hasteko, *Hezkuntza eredu pedagogikoaren markoa* dugu eskuragarri⁴. Markoak konpetentzietan oinarritutako hezkuntza prozesuaren metodologiaren hastapenak ezartzea du xede. Konpetentzia “*irakaskuntza- eta hezkuntza-etapa bakoitzeko eduki propioak modu integratuan aplikatzeko gaitasun*” bezala definituz (EHAA 2016/141,10), eta ikasleriak helduaroari ekiteko tresneria garatzea helburu, bost zehar-konpetentzia nagusi biltzen dira (Irudia 1)⁵:

- a) Hitzez, hitzik gabe eta modu digitalean komunikatzeko konpetentzia.
- b) Ikasten eta pentsatzen ikasteko konpetentzia.
- c) Elkarbizitzarako konpetentzia.
- d) Ekimenerako eta ekiteko espiriturako konpetentzia.
- e) Izaten ikasteko konpetentzia.

Markoaren arabera bost zehar-konpetentzia hauen bidez ikasleak “*ganoraz konpon daitezke bizitzaren eremu eta egoera guztietako problemak (pertsonalak, sozialak, akademikoak eta laboralak)*” ebazterako momentuan (Hezkuntza eredu pedagogikoaren markoa, 10). Den-denak, hortaz, gizartean integrazio osoa lortzearen alde eskuratu beharreko tresneria bezala ulertu behar ditugu.

Gaitasun hauek eskuratze aldera, Heziberri 2020k adierazpenezko, prozedurazko eta jarrerazko edukien hautaketa egiteko tipologia espezifikoak proposatzen du, zeinaren arabera testuinguru izango diren diziplinarteko beste zazpi konpetentzia definitzen dituen. Hemen aurkituko dugu ikerketa honetarako aztergai dugun Arterako konpetentzia (Irudia 2)⁶:

- a) Hizkuntza- eta literatura-komunikaziorako konpetentzia.
- b) Matematikarako konpetentzia.
- c) Zientziarako konpetentzia.
- d) Teknologiarako konpetentzia.
- e) Gizarterako eta herriartasunerako konpetentzia.
- f) Arterako konpetentzia.
- g) Konpetentzia motorra.

Arterako konpetentziaren definizio eta banakapenean sartu baino lehen, azpimarratu beharra daukagu berrikuntza plan honen hezkuntza-sistemak “ikasgaitik abiatu ordez, funtsezko konpetentziak lortzeko behar diren edukiak hautatzen” dituela (Hezkuntza eredu pedagogikoaren markoa, 16) eta, horrela, Arterako konpetentzia eskuratzeko txertatuko diren gaiak (gainontzeko sei konpetentzietan bezain beste) ez direla arestiko paradigma akademiko-logozentrikoaren berdinak izango. Izan ere, Markoaren arabera “adierazpen-jakintza akademikoak eskuratzeak beharrezkoa eta ezinbestekoa

izaten jarraitzen du, baina ez da nahikoa” (Hezkuntza eredu pedagogikoaren markoa, 16). Testuinguru honetan, eta hitzaurrean aurreratu bezala, Arterako konpetentzia delako hezkuntza markoa definituko dugu:

Euskal Herriko Agintaritza Aldizkarian argitaratutako 2016/141 dekretuan horrela definitzen da Arterako Konpetentzia Oinarrizko Hezkuntzan (Irudia 3)⁷:

1.3.6.– ARTERAKO KONPETENTZIA.

1.3.6.1.– Definizioa eta osagaiak.

Hainbat kultura- eta arte-adierazpen ulertzea eta modu kritikoan balioestea, denbora- eta erabilera-testuingurutan, faktore estetikoek pertsonen eta gizartearen bizitzan duten garrantziaz jabetzeko. Era berean, arte-hizkuntzak ezagutzea, eta haien kodeak erabiltzea arte-mezuak ekoizti eta nork bere burua ekimenez, irudimenez eta sormenez adierazi eta komunikatzeko.

Konpetentzia honen baitan, lau irizpide edo osagai nagusi xedatzen dira, zeintzuek hezkuntza prozesuan landu beharreko edukiak bideratuko dituzten (Irudia 4)⁸:

1) Hizkuntza artistikoak adierazteko eta komunikatzeko baliabideak direla ulertzea, haiek norberen arte-ekoizpenetan erabiltzea, eta hizkuntza horiek obra artistiko eta kulturaletan identifikatzea.

2) Arte-produktuak era pertsonal eta arrazoituan sortzea hainbat egoera eta bizi-esparrutan, emozioak, bizipenak eta ideiak adierazteko, irudikatzeko eta komunikatzeko.

3) Dagozkien denboran eta kulturaren interpretatzea arte-adierazpenak eta -ekoizpenak, eta horietan dauden funtzioak eta erabilerak aztertzea eta bereiztea, pertsonen bizitzan duten esanahia eta eragina ulertzeko.

4) Gogoetaren eta kritikaren bidez balioestea ondare artistiko eta kulturaleko elementuak, herrien nortasunaren eta kulturen oinarri diren aldetik, herrien arteko hartu-emanaren, kulturen arteko elkarriketaren eta esperientzia partekatuen harian.

Esan bezala, konpetentzietan oinarritutako hezkuntza prozesu bat proposatzen duen dekretu bat ari gara argitzen eta, hartara, edukiok zeharkako konpetentziak garatu eta lortzeko testuinguru bezala ulertu behar ditugu. Hau da, curriculumak proposatzen dituen adierazpenezko, prozedurazko eta jarrerazko edukiak ez direla helburu osoa, bidea baizik.

Horretan, eta marko guzti hau oinarri hartuta, Arterako konpetentzia definitzen dituen lehenengo hiru puntuetan jarri nahi genuke arreta, agerikoa baita Arterako konpetentziari erantsten zaion komunikazio- eta adierazpen-kutsua, seguruenerik, aurretiaz definitutako *hitzez, hitzik gabe eta modu digitalean komunikatzeko* zehar-konpetentzia garatze aldera proposatutakoa.

Jakinda behin eta berriro azpimarratzen ari garela Heziberri 2020 planak ez duela adierazpenezko edukien eskuratzea helburu baizik eta diziplina-arlo guztiekin lotutako egoera eta problema ezberdinak ebazteko tresneriak eskuratzea (Hezkuntza eredu pedagogikoaren markoa, 10), edukiok aztertu eta, hitzaurrean aurreratu dugun bezala ondoriozta genezake Heziberri

2020ren arabera, hezkuntza artistikoari dagokionez, artea espresiorako eta komunikaziorako medio eta bidea dela; alegia, artea hizkuntza dela. Ikerketa honetan azaltzen saiatuko garen bezala, ordea, —eta haurtzaro eta nerabezaro garaian (helduaroan bezain beste) hain funtsezkoak diren espresiorako eta komunikaziorako beharrak ukatu gabe—, uste dugu artearen hezkuntza (bai plastika, ikusizko zein ikus-entzunezko hezkuntzari dagokionez) hizkuntza-sistema batek berezkoa duen egitura berberean txertatzeak eta, hartara, artearen jakintza funtzio komunikatiboan agortzeak, problema bat dakarrela berarekin, alegia, interpretazioarena. Ze, ba al du artearen praktikak zerikusirik hizkuntza-sistema baten edo komunikazio prozesu baten formulazio adierazlearekin? Posible al da adierazpen eta komunikazio osoa arte bidez lortzea? Arterako hezkuntza-prozesu bat proposatu behar duen testu batek zer eta nola idazteak nolako eragina du artearen ezagutzan?

3. Testu bidez artearen jakintza komunikatzea: Hiztegi- eta hizkuntza-baliabide mugatuak, ala imajinario bateraezinak?

Hizkuntza, artea bezain beste, kontzeptu zabal bezain konplexua dugu. Hizkuntzari berezkoa dugun komunikabidea esan ohi zaio, era naturalean eskuratzen dena (ama hizkuntzak, gorputz-hizkuntzak, eta beste). Funtsean eta laburbilduz, hizkuntza ikurrez osaturiko sistema sinboliko bat da. Ikurrak seinalatzaileak dira hemen ez dagoena adierazten duten heinean eta izakiok izaki sinbolikoak gara hemen ez dagoena baina seinalatua izaten ari dena ikusi edo irudikatzeko ahalmena daukagulako.

Eskema honi jarraiki eta aurreko kapituluan ikusitakoaren arabera ondoriozta genezake Heziberri 2020k artearen jakintza hizkuntza-sistema batean oinarritzen duela. Horrela, eta artea hizkuntza forma bat izanda esan beharko genuke artea zeinuz eta seinalatzailez osatuta dagoen komunikazio-sistema konplexu bat dela, eta artelana ulertzeko formula bakarra zeinu edo kode horien definizio eta konbinazio posibleen ulermenean datzala. Hartara, [artista = igorlea / artelana = mezua / ikuslegoa = hartzailea] delako eskema betetzen duen sistema izango genuke arte garaikidea deritzon jakintza esparru hau.

Hori dela eta daude eskola, museo eta galeriak bitartekaritza eta hezkuntza proiektuez horniturik, zeinetan deskodifikatu behar diren mezu horiek guztiak azaltzen eta desestaltzen diren, ikuslegoak eta ikasleriak izan dezan, behingoan, artearekiko esperientzia bat; dela atsegina, dela gozakaitza, ez dadila izan aiherga, behintzat.

Eskema guzti honetan (dagoeneko publizitateak eta enpresa baliabideek eurentzako probetxuzko puska aurkitu duten honetan), alta, lekuri topatzen ez duten zenbait praktika aurkitzen hasiko gara gehiegizko esfortzurik egin gabe: ze, zer da, adibidez, eta esanahiaren formula hori jarraituz, Miguel A. García (*aka Xedh*) artista eta musikariaren *Evhiblig* soinu piezak⁹ esan nahi duena?

Aitor Izagirre artista eta filosofia irakasleak *Artea eta Hizkuntza: analogia desegokia* artikuluan (2008) artearen eta hizkuntzaren arteko berdintasuna aldarrikatzen duten topiko ezagunen zilegitasunei duda egin zien. Esana eta esanahiaren arteko bereizketa egitea aldarrikatuz, artearen filosofiarako —eta, analogiaz, artearen komunikagarritasunaren praktikarako— artean eta hizkuntzan zentzua eraikitzeke prozesuen bereizketa egitea aldarrikatu zuen; teoriok ez baitira igualak.

Batetik, hizkuntza-sistema batean —esan dezagun, euskaran—, zeinua errepikatzen den zerbait da (hitza, irudia, keinua), eta errepikapenaren bidez bilakatzen da antzemangarri edo ulergarri. Esaldi batean, hartara, zeinu edo hitz horien konbinazioan eraikitzen dugu esaten edo entzuten ari garena-ren esanahia eta zentzua. Artearen praktikan, ordea —esan dezagun, eskulturan—, eta forma plastiko baten zentzua eta esanahia helburu (hau da, artelan osoa), hizkuntza batek duen bestelako orden batean oinarritzen du berezkoa duen praktika eta jakintza: errepikapenaren bidez ulergarri bihurtu diren zeinuen esanahi horiek abiapuntu hartu beharrean —hizkuntzak edo lengoaiak legez—, orden horretatik ihes egiten duen bestelako unitate batean topatzen du esana (Barthes 1982, Imaz & Mitxelena 2000). Gertae-ra estetikoak, gehien bat, arte-objektuaren agerpena bezain beste, esanahi bako baina zentzuz beterik dagoen zer edo zer batean du sorkuntza (Imaz & Mitxelena 2000), mendez mende eta kobazuloetan lehen pinturak egin zirenetik eta gaur arte mantendu dena.

Sinboloak aldarrikatutako bat-egite sozial-artistikotik egien ezintasunera forma txarrekin gure gaurkotasun artistikoan artikuluan (Vegas 2017), historiaurrean hasi eta gaur arte mantendu den horri sinbolo esan genion, zundaezina baina antzemangarria; eta sinboloan ikertu, landu eta ukitu dezakegun atal bakarra haren kanpoko forma dela esan genuen, alegia, errepresentazioa.

Guk darabilgun sinboloaren definizioa eta haren agerpenak dakarren errepresentazioaren definizioa, ordea, ez da curriculumean ageri denaren berdina, ezta orokorrean arte iruzkinetan aurkitu ohi den artearen definizioaren berdina ere.

Batetik, orain aztertzen gauden curriculumaren kasuan, bai edukien azalpenetan bai eta ebaluazio irizpideen hurrenkeretan ere, hainbatetan aurkituko dugu mimesian oinarritutako errealitatearen edo subjektibitatearen irudikapena dela artelan baten helburu osoa, edo behintzat, hezkuntza artistiko baten helburu nagusia, halaxe definitzen baitira Arterako konpetentziaren osagaiak hasiera-hasieratik, kasu, lehen aipatutako “hizkuntza artistikoak adierazteko eta komunikatzeko baliabideak direla” baieztatzen duen osagaia (EHAA 2016/141, 131), edota Bigarren Hezkuntzara zuzendutako testua, non Hizkuntza plastiko eta bisuala delako eduki multzoak elementu formalen ezaguera irudikapenak sor ditzakeen zeinuen interpretazio edo esanahietan oinarritzen duen, arteak berezkoa duen jakintza norbanakoa-ren ideien eta emozioen komunikaziorako eta adierazpenerako medio eta

baliabide gisa aurkeztuz, eta horien gainean arterako konpetentzia esku-ratzeko praktika eta eduki oro eraiki (EHAA 2016/141, 254).

Bestetik, eta idazkeran bertan objektiboki zentratuz, erabilitako termi-nologiaren azterketa azkarra egin eta hizkuntza-baliabide mugatuen pro-blematikarekin aurrez aurre egingo dugu: Aipatu berri dugun *Sinboloak aldarrikatutako bat-egite sozial-artistikotik egien ezintasunera forma txar-rekin gure gaurkotasun artistikoan* artikuluan (Vegas 2017) eztabaidara ate-ra genuen errepresentazio hitzaren falta sumatzen genuela euskal hiztegi batean. Euskaltzaindiaren Hiztegian bilaketa eginez gero errepresentazio hitzaren sarrerak forma ez erabiltzearen gomendioa bultzatzen du, haren ordeztu irudikatu, antzestu, ordezkatu eta adierazi bezalako formen lehenes-tea gomendatzen duelarik. Hau da, seinalatzaile edo bigarren errealtate bat adierazten duten forma linguistikoak erabiltzea gomendatzen du, gure ustetan, arte iruzkin batean arteak berezkoa duen izaera autonomoa ukatuz. Eta, batez ere, esatearen nahiak objektuaren forma plastikoa baldintzatzen behartuz.

Irudikapen forma linguistikoak irudi forma linguistikoarekiko duen lotura zuzenak, eta horiek gomendatzea errepresentazio forma linguistikoaren gainetik, Debord eta Baudrillardek aurkeztutako ezberdintasun nagusia ekartzera behartzen gaitu, beti ere forma bat edo bestea idazteak arteare-kiko jarrera ezberdinak nola azaleratzen dituen aztertzen ari garelako (eta ez estilo arazoei buruz ari garelako): Debordek dio mundua ez dela, dagoeneko, irudien multzo bat, irudiek mediatizatutako pertsonen arteko gizarte-har-remanen sare bat baizik (Debord 1967). Debord XIX. mendeko gizarteaz ari bada ere, egun mantendu eta are gehiago den ideia dela deritzogu, irudia objektuaren gainetik miresten duen garaia gurea ere dela argi esan baikenezake. Baudrillardek dio, Deborden ideiei jarraipena emanaz, gauzen irudien gorespenak gauzen aurrean egotearen ilusioa eragin duela, irudi baten aurrean egonda haren baliokidea omen den objektuaren aurrean dagoela pentsatzera daramalako gizateria (Baudrillard 1981). Eta, horrela, errepresentazioaren eta irudiaren arteko berebiziko bereizketa suntsituz. Egunerokotasunean eta arte iruzkinetan, nola irudikapena hala errepresen-tazioa berdintsu erabil daitezkeen forma linguistikoak ditugu, biak ala biak norbanakoaren ideien eta emozioen komunikaziorako eta adierazpenerako medio eta baliabide direlako.

Ados egon ala ez, arteak berezkoa duen jakintza komunikatzeko ditu-gun hizkuntza-baliabideak eta lexikoa mugatuak diren heinean, —alegia, adierazi edota antzestu bezalako formek errepresentazioaren tokia hartu behar duten heinean eta eduki idatzia irudikatu bezalako forma linguisti-koak erabiltzera mugatu behar dugun heinean—, narrazio eta forma plas-tiko guztiak beste zera handiago baten itzulgaiak balira bezala aztertzen behartzen ditugu irakasleak, museoetako bitartekariak, ikuslegoa eta, nos-ki, biharamunean ekoizle izango diren ikasleak ere bai, ordeztu plastikoa egitera behartuz.

Horrela, leku komun edo amankomununeko espazio bat eraiki nahi dugun bakoitzean —eta aspaldi gainditutako mimesiaren teoriaren alde egon ala ez— *honek hura esan nahi du bezalakoak* esatea beste erremediorik ez dugu izango, *hau horren irudikapena dela*, eta abar, eta abar, ustez, artearen komunikagarritasunaren alde. Hau dena, eta Susan Sontag idazlearen hitzak lagun hartuta (Sontag 1984), artelana bakean ezin uztearen behar gisa ulertzen dugu: “Oro har, interpretazio mota hauek artelanak sorrarazitako asegabetasun (kontziente hala inkontziente) baten sintoma” direla esan genezake, “obraren orde z beste zerbait jartzearen nahia islatzen dutenak” (Otalora 2020). Curriculumaren kasuan, momentuz, ez dakigu hiztegiaren arauak jarraitzen ari direlako den, edota, oster, artea interpretazioa dela barneratu duen imajinario kolektibo bati erantzuten ari direlako den.

Prozesu plastikoak hizkuntzaren logikara itzuli beharrak ez du eragiketan batere laguntzen, eta jakina da artearen komunikagarritasunaren lana ez dela egiteko erraza. Baina jakina da ere artearen komunikagarritasunean zer eta nola esateak berezkoa duen zailtasunaren limiteak hausteko praktikarik ohikoena dela “fenomenoa bera sinplifikatzea” (Izagirre 2008, 232) eta, bide batez, “artearen hizkuntza ereduarekin azaltzerakoan, fenomeno artistikoaren murrizketa bikoitza egiten ari garela: artearena eta hizkuntzarena” (ibid.). Horregatik gaude euskal hiztegiaren errepresentazio forma linguistiko baten alde edo, behintzat, EAEko curriculumean ageri diren adierazpenen berrikusketa baten alde, sakondu dezagun erabaki baten eta bestearen benetako arrazoi eta ondorioetan.

Argi dago interpretazioaren praktika dela, pentsamendu kritikoaren garapena helburu, curriculumean zehar biltzen den proposamen metodologiko nagusia. Hala ere, eta ikerketa honetan argitzen saiatzen ari garen bezala, interpretazioa eta irudia ordezkotako gisa ez dira, komunitate artistikoak aspaldi adierazi zuen bezala, artearen ekoizpenaren bidea ezta medioa ere. Izan ere, posible al da esana eta esanahia bateratzea? Posible al da, benetan, seinlatu nahi den horretara irudi bidez heltzea?

4. Esana eta esanahia errepresentazioaren porrotaren ostean: Simulakroa

Esan bezala, maiz ikusten ditugu (bai hezkuntzan eta baita museo eta galerietan ere) artelanaren balio edo interesa objektuen irudiek proiektatitzaketan interpretazio anitzetan oinarritzen dela, artelane zein pelikulek munduan egotearen arrazoiak geure zentzumenak entretenitzea helburu izango balute bezala (Marker & Resnais 1953). Hala ere, gaur eguneko nor-tasun plastikoak aspaldi onartua dauka errepresentazioa, bere horretan eta adierazle bezala, porrotera bideratutako ahalegina dela, behintzat, hiztegiak errepresentazio formari erantsten dion adierazi eta irudikatu bezalako adierazpen bidez ulertu beharra badaukagu prozesu artistikoaren fundamentua.

Hala, XX. mende erdialderako hasiak ziren agertzen errepresentazioak errealtatea benetan irudikatzeko duen ustezko ahalmenaz duda egingo zutenak; hau da, zeinu baten eta haren ustezko baliokidearen arteko batasunaren ideia hegemonikoari aurre egingo ziotenak. Kasu, William Yeats poetak bota zuen honako galdera: *how can we know the dance from the dancer?* (Yeats 1933). José Luis Brea historialari eta estetika irakasleak teoria poetiko dibergenteen sekuentzia bat eskaini zigun *Artea kulturaren hil osteko aroan* liburuan (1996) Yeats poetaren lerroari interpretazio modu ezberdinetan erantzungo liokeena, hau da: *nola bereizi dantzaria eta dantza?* Interpretazio metodo eta formula bakoitzak Yeatsen asmo plastiko, estetiko eta espresiboak era egokian edo desegokian deskodifikatu baino, interpretatzailearen beraren asmoak besterik ez islatzen dituela ondorioztatu zuen Break. Adibidez, *nola bereizi dantzaria eta dantza* lerroa galdera erretorikotzat hartuko bagenu ulertuko genuke dantzaria eta dantza ezin direla bereizi, hotsa eta ahotsa oihu betean bereiztezinak diren bezala. Hortaz, dantzaria eta dantza ezin direla bereizi esaten duen esaldiak errepresentazioa ulertzeko metodo zehatz baten adierazle izango litzateke, alegia, esana eta esanahia gauza bera direla, eta beraz, lengoaiak mundua adierazten duela, mundua den bezala irudikatzen duela. Ostera, lerroaren galdera erantzuna ezagutzeko benetako erregutzat hartuko bagenu, nola bereizi dantzaria eta dantza, hau da, nola bereizi zeinuaren eta bere esanahiaren arteko batasun misteriotso hori, zalantzan jarriko genuke adierazpen komun baten bermea, eta errepresentazioaren ezintasunaren porrota azaleratuko genuke.

Gauzak horrela, oraindik ere ziurtzat jotzen da —curriculumean ere bai— zer edo zer errepresentatzearen edo irudikatzearen nahiarekin hasitako prozesu batek bueltan ekarriko digula islan ikusi nahi dugun hori, eta interpretazioa dela artearen jakintzaren esparruan iruzkinak garatzeko metodologiarik egokiena. Izatez eta berez, hiztegiaren eta komunikagarritasunaren arau konbentzionalak jarraituz esleitu da ustezko leku komun bat arterako hezkuntza-sisteman, azken batean, dialektikoa izan nahi duena baina finean esatearen nahia eta esanahiaren arteko aldea ukatzen duena. Errepresentazioak badaki errealtatea errerepresentaezina dela; irudiak, ordea, errepresentazioaren izenean baina aukera bakar baten alde, amankomuneko posibilitatea ukatzen du. Baudrillarderen testura bueltatuz eta *Sinboloak aldarrikatutako bat-egite sozial-artistikotik egien ezintasunera forma txarrekin gure gaurkotasun artistikoan* artikuluan (Vegas 2017) adierazi genuen bezala, uste dugu hezkuntzan eta bitartekaritzan artearen jakintza komunikazioaren eremura murriztean Baudrillardek definitutako simulakroa delako irudi hartara bideratzeko arriskuan ari garela jartzen ezagutza artistikoa, hezkuntza-maila oinarrizkoenetatik hasi eta museo eta kultura instituzioetako bitartekaritza programak arte. Izan ere, artea iruditzat bakarrik hartzen badugu, funtzio komunikatiboan agortzen badugu bere potentzia zeinuak ei duen esanahi bakar batera mugatuz (interpretazioa eta ordezkoen irudiak medio), gure emaitzak funtzio sinboliko gabeko erreplikak izango dira, artearen antza hartzen diegun irudiak, besterik ez.

Hortaz, artistok eta irakasleok ez badugu sinboloaren eta errepresentazioaren ardura hartzen propioa dugun jakintzari buruz idazten eta komunikatzen ari garenean, "errepikapenaren bidean simulakroa" (ibid.) besterik ez dugu topatuko.

5. Artearen jakintza komunikatzeko testuen egokitasunari buruz, ondorio gisa

Egin izan dira euskal testuinguruan terminologia eta adierazpen zehatz ezberdinek eraikitzen dituzten diskurtsoen azpiko arte- eta interpretazio-ideiak aztertzeko ikerketak, kasu, *Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen los discursos y prácticas educativas de museos de arte* (Agirre & Arriaga 2010), non hezkuntza-proposamen bakoitzaren arabera esleitu daitekeen artea ulertzeko bide bat edo bestea. Hala ere, uste dugu, eta nahiz eta metodologia ezberdinak sakonki aztertzen diren, den-denetan premisa berberaren inguruan darabiltela artearen jakintza, alegia, deskodifikatu beharreko mezu bat dagoela piezaren baitan eta metodologia bakoitzak (prozedura ezberdinak medio), helburu berbera daukala, hots, artearen funtzio komunikatiboa lehenestea.

Gauza bera ikusten dugu lan-proiektu edo proiektu bidezko berrikuntzarako zenbait ikaskuntza-proposamenetan (Marcellán & Gómez Pintado 2014, Marin Viadel 2011, Hernández 2007, Duncum 2016, eta beste), zeinetan arteak berezkoa duen jakintza artearen esperientzia estetikoaren esparrua ez den bestelako eremuetara bideratzeko joera nagusi den.

Zentzu honetan, saiatzen ari gara plazaratzen honako inkognita hau: Nola ekin behar genioke konpetentzietan edo proiektuetan oinarritutako hezkuntza-sistema batean artearen jakintza definituko duen testuari, arteak berezkoa duen jakintza beste diziplinetako jakintzarekin ordezkatu gabe?

Hezkuntza Sailaren testuak Arterako konpetentzia deritzon jakintza esparrua non eta nola kokatzen duen azertu ondoren eta, artearen ezagutza bizi eta komunikatzeko erabiltzen duen metodologia behin ikertuta, ondoriozta genezake ez datorrela egungo praktika artistikoaren ekoizpen esparruak garatu duen jakintza plastikoarekin bat, egiturazko gatazka formalak eraginez: izan ere, arteak ez du zeinu baten baliokide trinko jakin batekin lan egiten; oster, forma plastiko baten zentzua eta esanahia helburu (hau da, arte-lan osoa helburu) zeinuak signifikatzeko duen potentzia bera da erabiltzen duena, eta ez haren ustezko baliokide esanahitsu bat edo bestea (Mendizabal 2016). Hau da, komunikazio-sistema batean ez-bezala, artean esatearen nahia eta esanahiaren arteko distantzia ezin uka dezakegun muga eta baliabidea dugu. Are gehiago, hizkuntza- eta komunikazio-sistema batean ere esana eta esanahiaren arteko batasun erreala ematen denaren ideia jar genezake zalantzan, zeinu edo forma linguistiko batek ez baitu gauza bera adierazten testuinguru batean edo bestean.

Aztergai dugun curriculuma konpetentzien garapenean oinarritutako hezkuntza-metodoa izanik, agerikoa da Arterako konpetentziari dagozkion edukiak *hitzez, hitzik gabe eta modu digitalean komunikatzeko* zehar-konpetentzia lantze aldera bideratuta daudela, praktika plastikoak nerabeen adierazpenerako gaitasunetan lagun dezan eta gainontzeko oinarritzko konpetentziak (matematikoa, motora, eta beste) hobeto asimilatzen lagungarria izan dadin. Hala ere, nori egiten dio mesede adierazpenerako formula guzti honek? Nork zuzentzen ditu diskurtso eta esateke nagusiak? Zer esan behar diogu Arte gradua egitera matrikulatu berri den gazte bati *“nire lanak hura errepresentatzen du”* esaten digunean? Oker dabilela? Uste dugu artearen hezkuntza interpretazioan oinarritzeak ez duela kultura kritikoa sustatzen, gizarte maneia garria baizik.

Ikusteko dago, hortaz, datorren hezkuntza-plan berriak artearen hezkuntzari buruz esateko daukana. Bitartean, eta artikulua honetarako egindako ikerketan adierazi dugun bezala, artea (bai plastika, ikusizko zein ikus-entzunezko hezkuntzan) praktika komunikatiboaren esparrutik ateratzen saiatuko den proposamen berri baten esperoan izango gara, arteak erakusten duena eta ez soilik esan dezakeen horretan murgiltzea proposatuko duena, artea ez dadin, beste behin ere, funtzio komunikatiboan agortu. Eta sustatu dadin, behingoan bada ere, artiston eremuaren baitan, eta ez diskurtso gailenen baitan. Izan bedi, hortaz, artikulua hau komunitate akademikoari eta artearen ekoizleei luzatutako galdera: Nola ekin behar genioke konpetentzietan edo proiektuetan oinarritutako hezkuntza-sistema batean artearen jakintza definituko duen testuari, arteak berezkoa duen jakintza beste diziplinetako jakintzarekin ordezkatu gabe?

Erreferentzia bibliografikoak

- Agirre Arriaga, Imanol & Amaia Arriaga Azcárate. 2010. "Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen los discursos y prácticas educativas de museos de arte". *Revista Iberoamericana de Educación* 53: 203-223. <https://doi.org/10.35362/rie530567>
- Barthes, Roland. (1982) 1986. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Itzulpena, C. Fernández Medrano.artzelona: Paidós
- Baudrillard, Jean. (1981) 2007. *Cultura y simulacro*. Itzulpena, Antoni Vicens & Pedro Rovira.artzelona: Kairós
- Brea Cobo, José Luis. 1996. *Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura*. Murtzia: Mestizo
- Debord, Guy. (1967) 2002. *La sociedad del espectáculo*. José Luis Pardoren hitzaurrea, itzulpena eta oharra. Valentzia: Pre-Textos
- Duncum, Paul. 2016. "¿Por qué la educación artística necesita cambiar y qué podemos hacer?". In *Educación de la cultura visual: Conceptos y contextos*, antolatzaileak, Raimundo Martins et al., 7-21. Montevideo: Universidad de la República
- Hernández Hernández, Fernando. 2007. *Espigador@s de la cultura visual: Otra narrativa para la educación de las artes visuales*.artzelona: Octaedro
- Imaz Urrutikoetxea, Iñaki & Pello Mitxelena Echeverría. 2000. "Construir la intermediación". *Zehar* 42: 22-27
- Izagirre Madariaga, Aitor. 2008. "Artea eta hizkuntza: Analogia desegokia". *Gogoa* 8(2): 229-238. <https://ojs.ehu.eus/index.php/Gogoa/article/view/3526/3156>
- Marcellán Baraze, Idoia & Ainhoa Gómez Pintado. 2014. "Plastikaren eta ikusizkoen hezkuntza EAEn: Zernolako arte-hezkuntza ahalbidetzen dute testuliburuoen irudiek?". *Uztaro* 89: 5-18. <https://doi.org/10.26876/uztaro.89.2014.1>
- Marín Viadel, Ricardo. 2011. "Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: Temas, tendencias y miradas". *Educação* 34(3): 271-285. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84820027003>
- Marker, Chris & Alain Resnais. (1953) 2019. "Las estatuas también mueren". Dokumentala, frantsesez, gaztelaniazko azpitituluekin. Youtubeko bideoa, 30:03. <https://www.youtube.com/watch?v=IXIkzGWIAfo>
- Mendizabal, Asier. 2016. *Fire and/or smoke*. London: Koenig

- Otalora Landa, Olatz. 2020. "Estudio comparado del uso de la palabra representación en el corpus curricular, en las propuestas de innovación educativa y en la práctica artística". Euskal Herriko Unibertsitateko master amaierako lana
- Sontag, Susan. (1966) 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Horacio Vázquez Rialen itzulpena. Bartzelona: Seix Barral
- Vegas Moreno, Natalia. 2017. "Sinboloak aldarrikatutako bat-egite sozial-artistikotik egien ezintasunera forma txarrekin gure gaurkotasun artistikoan". *Kobie Antropología Cultural* 20: 133-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6998826&orden=0&info=link>
- Yeats, William Butler. (1933) 1984. *The poems: A new edition*. Edited by Richard J. Finneran. London: Macmillan

Arau juridikoak

Dekretua 236/2015, abenduaren 22koa, Oinarrizko Hezkuntzaren curriculum-a zehaztu eta Euskal Autonomia Erkidegoan ezartzen dueña (EHAA 9. zk., 2016ko urtarrilak 15) <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/eu/bopv2/datos/2016/01/1600141e.pdf>

“Heziberri 2020: Berriztapen-planaren hezkuntza-eredu pedagogikoaren markoa”. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/inn_heziberri_marco/eu_def/adjuntos/Heziberri_marco_modelo_educativo_pedagogico_e.pdf

“Heziberri: Hezkuntza eredu pedagogikoaren markoa”. <https://www.euskadi.eus/heziberri/aurkezpena/web01-a3hbhezi/eu/>

“Oinarrizko Hezkuntzako Curriculum (236/2015eko Dekretuaren II. Eranskina osatzen duen

curriculum orientatzailea)”. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/inn_heziberri_dec_curriculares/eu_def/adjuntos/OH_curriculumsoa.pdf

Oharrak

1. Derrigorrezko Bigarren Hezkuntzako eta Batxilergoko, Lanbide Heziketa-ko eta Hizkuntzen Irakaskuntzako Irakasleen Prestakuntza Unibertsitate Masterra: Hezkuntza Artistikoa (EHU, 2020)
2. Eusko Jaurlaritza, Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, 236/2015 Dekretua, abenduaren 22koa, Oinarrizko Hezkuntzaren curriculum zehaztu eta Euskal Autonomia Erkidegoan ezartzen duena, 2016ko urtarilaren 15ean onartua, <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/eu/bopv2/datos/2016/01/1600141e.pdf>
3. Eusko Jaurlaritza Hezkuntza Sailaren web orria: <https://www.euskadi.eus/heziberri/aurkezpena/web01-a3hbhezi/eu/>
4. Eusko Jaurlaritza, Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, Heziberri berriztapen-planaren Hezkuntza-eredu pedagogikoaren markoa: https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/inn_heziberri_marco/eu_def/adjuntos/Heziberri_marco_modelo_educativo_pedagogico_e.pdf
5. Irudia 1: Eusko Jaurlaritza, Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, EHAA 2016/141, 8.2. art., 10-11.
6. Irudia 2: Eusko Jaurlaritza, Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, EHAA 2016/141, 8.2. art., 11-12.
7. Irudia 3: Eusko Jaurlaritza, Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, EHAA 2016/141, 1.3.6. art., 131.
8. Irudia 4: Eusko Jaurlaritza, Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, EHAA 2016/141, 1.3.6. art., 131.
9. "Evhiblig", Miguel A. García (14 Abendua. 2021) <http://www.cronicaelectronica.org/releases/178>

(Jasota: 22-03-31; onartua: 22-05-15)

ORIGINAL

91
72
300

COCINANDO LETRAS: ESTRATEGIAS DE INCLUSIÓN SOCIAL DESDE LA ESTÉTICA RELACIONAL

Mónica Oliva Lozano

Universidad Complutense Madrid, Dpto. Dibujo y Grabado

Resumen

El taller *Cocinando letras* dentro del proyecto *Sin perfil*. *El libro como experiencia diversa* realizado con la Fundación San Martín de Porres, recoge la experiencia artística de una propuesta inclusiva entre el alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y un grupo de personas sin hogar en riesgo de exclusión social. La propuesta, inscrita en el proyecto Aprendizaje-Servicio UCM, contempla un programa de actividades basado en la realización de tipos móviles y en la composición tipográfica posterior; punto de partida para el análisis de la estética relacional surgida en torno a la 'mesa' como marco referencial en el que poder debatir las barreras sociales que giran alrededor del acto alimenticio. Fruto de esta experiencia artística es el libro arte textil, *Sin perfil*, y la performance *Sopa de letras* realizada durante el *Banquete* final del evento.

Palabras clave: ESTÉTICA RELACIONAL; ACCIONES ARTÍSTICAS EN TORNO A LA MESA; APRENDIZAJE COLABORATIVO; GRÁFICA ACTIVA; LIBRO DE ARTISTA; LECTURAS PERFORMATIVAS

COOKING LETTERS: STRATEGIES OF SOCIAL INCLUSION FROM RELATIONAL AESTHETICS

Abstract

The workshop *Cooking letters* within the project *No profile*. *The book as a diverse experience*, carried out with the San Martín de Porres Foundation, collects the artistic experience of an inclusive proposal between the students of the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid, and a group of homeless people at risk of social exclusion. The proposal, part of the UCM Service-Learning project, includes a program of activities based on the creation of movable type and the subsequent typographic composition, as a starting point for the analysis of the relational aesthetics arising around the 'table'; a referential framework in which to discuss the social barriers that revolve around the act of eating. The result of this artistic experience is the textile art book, *No profile*, and the performance *Alphabet soup*, carried out during the final banquet of the event.

Keywords: RELATIONAL AESTHETICS; ARTISTIC ACTIONS AROUND THE TABLE; COLLABORATIVE LEARNING; ACTIVE GRAPHICS; ARTIST BOOK; PERFORMATIVE READINGS

Oliva Lozano, Mónica. 2022. "Cocinando letras: Estrategias de inclusión social desde la estética relacional". *AusArt* 10 (1): pp 195-206. DOI: 10.1387/AusArt.23549

Introducción

La Universidad Complutense de Madrid, desde la Delegación del Rector para la Diversidad e Inclusión Social, incluye en sus convocatorias anuales la institucionalización del Aprendizaje-Servicio (ApS) como estrategia docente en el contexto de la responsabilidad colectiva. Para la convocatoria 2020/2021, el grupo de investigación LAMP, *El libro de artista como materialización del pensamiento*, de la UCM, coordinado por Marta Aguilar Moreno, presentó el proyecto *Sin perfil. El libro como experiencia diversa*, con el objetivo de vincular al estudiantado de la Facultad de Bellas Artes con la realidad social que viven las personas en acogida dentro de la Fundación San Martín de Porres. La obra social de la Fundación, dirigida por la congregación de los Dominicos, desarrolla desde 1962 un programa destinado a mejorar la calidad de vida y el futuro de las personas que viven una situación de desamparo y rechazo social, denunciando, además, las causas que lo originan.

En este contexto se plantea como metodología docente el aprendizaje colaborativo, para acercar a los alumnos a los servicios de prestación comunitaria, siguiendo también las pautas que marca La Agenda 2030 cuyos 17 objetivos de Desarrollo Sostenible son prioridad en la presente convocatoria de los proyectos ApS, UCM. De esta forma, la comunidad universitaria manifiesta su compromiso docente ampliando la formación educativa a sectores sociales desfavorecidos, donde los estudiantes adquieren conciencia ciudadana de la sociedad civil de la que también forman parte de una manera activa, propiciando conductas de inclusión, no discriminatorias, hacia las personas más vulnerables. Se trata de proponer metodologías de aprendizaje-servicio que formen una ciudadanía participativa y capaz de contribuir al bien común (Puig Rovira, Casares Gijón, Martín García & Rubio Serrano 2011).

Actividades de formación: Taller Cocinando letras

Bajo estas premisas y desde la gráfica como recurso didáctico y artístico, se realizaron en el Monasterio de La Inmaculada Concepción de Loeches (Madrid), varios talleres bajo el título *Cocinando letras*, el 10 y 17 abril de 2020, ampliando la convocatoria los días 13 de junio y 23 de octubre de 2021. Para ello contábamos con la participación de Julio Jara, trabajador social y miembro de la congregación, además de artista comprometido con el servicio a la comunidad. En su currículum cuenta con el Premio de la Fundación Daniel y Nina Carasso otorgado por su clara vocación social. En la entrevista concedida a El País (2021), Jara cuenta como su nueva 'obra' es el espacio histórico del Monasterio, edificio fundado por el III Conde Duque de Olivares, donde pretende: *"aprovechar el convento [...] para poner en marcha un espacio en el que confluyan residencias artísticas, exposiciones [...] o talleres variados. Todo ello construido y mantenido por personas sin*



Figura 1, 2, 3 y 4: Taller cocinando letras con los usuarios de la Fundación San Martín de Porres y los alumnos de la Facultad de Bellas Artes, UCM. Fotografías de Mónica Oliva Lozano. 2020

hogar [...]. No sería un albergue, sino un espacio donde convivir y trabajar; no queremos que haya perfiles sino personas". De ahí surge el título del proyecto Sin perfil, donde las personas en acogida no van a asociarse con un currículum de su 'trayectoria vital', sino con la idea misma del 'ser humano' sin una etiqueta añadida. La importancia de su identidad como persona trasciende la realidad social de la que han sido excluidos.

Para vincular a los estudiantes y docentes con los miembros de acogida, se propuso como primera toma de contacto la escritura introspectiva, el género epistolar a través cartas anónimas, postales e incluso felicitaciones navideñas. La propuesta guarda relación con la obra de Jara, *Las mil y un cartón*, donde les dio a los denominados 'sin techo' un cartón donde dibujar, escribir o contar su primera noche en la calle. De las cartas enviadas salieron palabras, frases de esperanza y angustia que fuimos seleccionando y que darían sentido a una programación docente colectiva centrada en un taller de tipos con técnicas gráficas. El programa se dividió en dos jornadas: en la primera sesión, dirigida por Mónica Oliva Lozano, se contemplaron técnicas de grabado en relieve con la talla de un abecedario, haciendo uso de matrices *Block Blue Carvin* de fácil manipulación y estampado manual. Posteriormente se fueron entintando los tipos para componer los textos seleccionados: *uñas negras, querido tú, la vida vale la pena, nostalgia de lo*

cotidiano, océano negro... que fueron estampados sobre servilletas y manteles de papel, en las que la ubicación de los tipos dotaba a la tipografía de un enfoque más visual que lingüístico, que le otorgaba un valor plástico innegable. Los resultados servirían de prototipo para realizar el segundo taller: *Serigrafía portátil*, ambos documentados en un vídeo editado por el grupo de investigación LAMP (Jaume 2021). En ésta sesión, Juan Doggenweiler y Mónica Oliva enseñaron procedimientos directos de técnicas permeográficas con material comestible: agua y azúcar a punto de caramelo ligeramente teñido con tinta china como medio de dibujo directo sobre las pantallas. Las letras del primer taller sirvieron de base para aplicar el médium sobre ellas y luego sobre las pantallas. Con sencillas técnicas de serigrafía se logró enseñar, de manera colaborativa con la formación ya adquirida por los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, procedimientos de estampación textil, cuyos resultados darían lugar a varios manteles y 22 servilletas.



Sin Perfil. 2021. Autores: Marta Aguilar, Ángela Cabrera, Mónica Oliva, Juan Doggenweiler, Lucía Gómez, Ana Fuertes, Jaison Torres, Julio Jara, Participantes “Sin Perfil”.

Figura 6 y 7. Algunas páginas del libro Fotografías de Mónica Oliva Lozano. 2021



La confección final de las servilletas se realizó en las instalaciones de la Facultad, para ser terminadas por los alumnos con la intervención de bordados y dibujos, dando lugar al libro de artista colaborativo: *Sin perfil*. A través de la gráfica participativa como metodología docente, los retos de inclusión y cohesión social han sido logrados, concluyendo con un libro de artista representativo de un modelo de democratización del arte y compromiso social (Aguilar 2017). El libro como expresión de un pensamiento escrito, palabras convertidas en imágenes, donde la impresión tipográfica juega un papel esencial en la composición intuitiva que realizaron los participantes sin formación artística, combinada con la formación, ahora sí, consciente de profesores y estudiantes, que trasladan el aprendizaje adquirido en la universidad a las personas sin hogar.

Estética relacional: La mesa como punto referencial de sociabilidad integradora

Alrededor de la mesa, el arte encuentra un medio de expresión social a través de las acciones desarrolladas por generaciones posteriores al movimiento Eat art, dentro de la corriente conocida como arte relacional. El término aparece por primera vez en 1996 en el catálogo de la exposición *Traffic* (Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos). En 1998, el crítico de arte Nicolás Bourriaud publicó su libro *Estética relacional*, en el cual recopila



Figura 8. Cartel para el Banquete Sin Perfil, diseñado por Mónica Oliva.



Figura 9. Preparación de la mesa para el banquete. Fotografías de Mónica Oliva Lozano. 2021

una serie de artículos propios que delimitan los parámetros y características de dicha corriente. La estética relacional parte de una crítica al deterioro de las relaciones sociales en la sociedad contemporánea, donde las exigencias de producción y la demanda del consumo conllevan que todos los estratos, incluidos los canales relacionales, estén supeditados a la ley de la rentabilidad. De esta forma, el arte de acción se presenta como “*un terreno rico en experimentaciones sociales*” (Bourriaud [1998] 2008).

Con este fin se propuso el *Banquete sin perfil*, el 23 de octubre de 14:00 a 16:00 h en el comedor del Monasterio como colofón de la programación docente planteada a los usuarios de la Fundación San Martín de Porres, junto con los alumnos y los profesores de la Facultad de Bellas Artes implicados en los talleres.

El hilo conductor de la acción desde sus inicios giraba en torno a la preparación de la mesa, con los manteles estampados en el taller de *Serigrafía portátil* y las 22 servilletas, que constituyen además las ‘paginas’ del libro de artista colaborativo, para celebrar éste ‘banquete’ final, donde la comunicación entre iguales a través de la mesa como vehículo socializador fue el objetivo principal del evento. Sin embargo, antes de exponer sus resultados se hará un breve recorrido por algunas de las acciones alimenticias más significativas de la estética relacional, que constituyen la base argumentativa de la acción artística llevada a cabo en la Fundación.

El arte ha evolucionado en función de ese nuevo estado de las relaciones en el que una exposición, a diferencia de otras manifestaciones culturales como la literatura, el teatro o el cine, se convierte en un espacio en el que la posibilidad de encuentro, de socialización en el mismo momento del consumo de la obra —a través del comentario o la discusión—, forma parte de la experiencia estética en sí misma (Oliva Lozano 2013). Las iniciativas adoptadas al respecto han sido de lo más variadas, comenzando por las acciones y banquetes de Daniel Spoerri hace cincuenta años, hasta llegar a una gran número de artistas contemporáneos que han seguido utilizando la comida como medio de expresión, aunque no estén inscritos propiamente dentro de la corriente relacional como: Matthew Ngui, quien tomaba los pedidos de la comida en una instalación planteada para la Documenta X, *You can order and eat delicious poh-piah*, (puedes pedir y comer deliciosos poh-piah.1997); Yutaka Sone, con su *Birthday party*; Victoria Staton con su performance, Essen (2005), Arpad Dobriban o Christine Bernhard entre otros.

En lo que concierne al término estética relacional, Bourriaud, a partir de las obras de un conjunto de artistas jóvenes de la década de los 90, desarrolla en su libro su propia teoría desde el análisis de sus trabajos encaminados a la creación consciente de espacios de relación y de interacción personal. Destaca especialmente para este artículo el artista Rirkrit Tiravanija, por hacer uso de la comida y el acto de comer como elementos catalizadores de la experiencia estética, articulada a partir de la participación del espectador en un punto de encuentro. Tiravanija, de origen tailandés, aunque nacido en Argentina, utiliza la comida para crear espacios y entornos que

se convierten en un escenario para el desarrollo de la comunicación social y personal. Un arte que exige la participación del público. En estas instalaciones, en las que Tiravanija ejerce de amable anfitrión en un intento de desmitificar la imagen del artista y de presentarse como un individuo más, considera fundamental el disfrute de la comida servida –generalmente comida tailandesa– destacando como aspecto esencial las conversaciones surgidas en torno al acto de comer y las relaciones establecidas durante el desarrollo de un acto más cotidiano que espectacular (Hartung 2002). Así lo expresa Bourriaud: *“La joven generación de artistas de la que Tiravanija es representante responde verdaderamente a un prototipo de creador que salva la frontera entre el arte y la vida desde un planteamiento desprovisto de pretensiones, y que busca, desde una postura de humildad, iniciar la comunicación entre las gentes más diversas y romper la estrechez de los círculos artísticos”* (ditado en Hartung 2002).

En la obra *Untitled (Tommorrow is another day)*, 1996. Tiravanija instaló en la galería Kölnischer Kunstverein de Colonia una réplica de su estudio en Nueva York. Su intención no era trasladar de manera fidedigna una reproducción de su taller, sino más bien recrear un espacio donde los invitados fueran los espectadores-visitantes de la exposición, que podrán cocinar y comer, ducharse o echarse la siesta, a la vez que hablan, interactúan y se relacionan con el resto de los participantes (Tiravanija 2002). En otros casos, como en el *Aperto 93* de la Bienal de Venecia, Tiravanija presenta todos los elementos necesarios para que el espectador se haga él mismo un bol de fideos o sopas chinas. Se trata en consecuencia, de un arte sin objeto que busca compartir experiencias vitales en las que la comida representa un doble papel fundamental, como transmisor de valores culturales y como motor de relaciones sociales que se establecen en el momento en que el artista ejerce de anfitrión de encuentros culinarios y posteriores banquetes (Oliva Lozano 2013).

Así es como surgió el *Banquete sin perfil* donde Julio Jara participó como cocinero-artista de la acción, preparando una paella con coliflor y pimientos como ingredientes alternativos a la paella tradicional, mientras el resto de los comensales colaboraban con la preparación de una ensalada y la puesta de la mesa con el ajuar –los manteles y salvamanteles (páginas del libro de artista)– creados para el evento. La ceremonia de la puesta en escena de la mesa como espacio en el que recrear y visualizar todo el trabajo artístico, incentivó el diálogo y la comunicación entre los asistentes, quienes disfrutaban del placer estético de decorar un lienzo-mesa que invitaba a ser leído y contemplado. La mesa como espacio metafórico es el lugar alrededor del cual se reúnen todos los miembros de un grupo; y así fue como en esta ocasión los participantes del proyecto *Sin perfil* se congregaron en el comedor del Monasterio. Comer no es tan solo vital para el desarrollo físico del individuo; el desarrollo social de este requiere comer en compañía como factor esencial en el mantenimiento y la formación de una comunidad. El acto íntimo y personal de comer se transforma, al comer acompañado, en



Figura 10. Mesa preparada con el ajuar (mantelería) creado para el evento.

Figura 11. Julio Jara sirviendo la paella a los comensales del acto. Fotografías de Mónica Oliva Lozano. 2021

un suceso compartido y, en consecuencia, en una experiencia colectiva. La propia etimología de la palabra convite, como afirma Massimo Montanari (2006), “*identifica el vivir juntos (cum vivere) con el comer juntos*”. En la mesa se desarrolla otra de las funciones básicas de la boca: el habla; tras la mesa se traza la amistad en grupo.

Algunos de los asistentes al banquete eran nuevos actores de la propuesta, desconocían el origen del proyecto por lo que se aprovechó la circunstancia para plantear, como postre final del evento, la Performance *Sopa de letras*, metáfora de un encuentro, medio de expresión artística y al mismo tiempo un nuevo canal añadido a la comunicación surgida entre los nuevos comensales. A través del sencillo juego de descubrir palabras o frases ocultas en el mar de letras de éste pasatiempo, los miembros del grupo tenían que descifrar los textos, palabras y frases extraídas de las cartas anónimas enviadas al inicio de la convocatoria. Las tarjetas fueron serigrafiadas previamente en el aula de Técnicas Permeográficas de la Facultad de Bellas Artes por lo alumnos y profesores participantes, y completadas durante la sobremesa del café. Cada comensal iba rodeando o interviniendo su sopa de letras, sin la necesidad impuesta de dar con todas las palabras del juego y la libertad de convertir la tarjeta en un medio de expresión más sin el fin lúdico que la caracteriza. Algunos comensales inventaron palabras nuevas haciendo de las letras un abecedario laberíntico, donde el azar les permitía buscar palabras no previstas en la composición, rompiendo con la búsqueda tradicional de letras dispuestas en columnas y filas que deben

ser encontradas horizontal, vertical o diagonalmente. En esta invitación a la escritura y lectura performativa se utilizó también el collage de revistas, que se depositaron junto a otros materiales plásticos, para completar la sopa con fotografías de vasos, tazas, platos, cubiertos, etc. Las técnicas también nutrieron las composiciones finales empleando material comestible como manchas de café y azúcar, recortes de textos o telas e incluso collage de flores recogidas del huerto del convento. Fue así cómo se dio sentido a la sobremesa, palabra que a su vez implica que terminada la comida, el acto social continúa, siendo ésta el lugar predilecto para el encuentro.

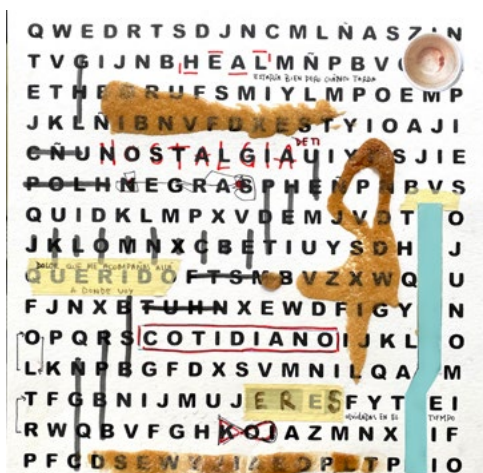


Figura 12. Cartel diseñado por Mónica Oliva para la Performance Sopa de letras.

Figura 13. Sopa de letras intervenida por el profesor Juan Doggenweiler.

Figura 14. Participantes de la performance interviniendo la sopa de letras.

Figura 15. Sopa de letras de la alumna Pía Bonilla. Fotografías de Mónica Oliva Lozano. 2021

Conclusiones

En el arte relacional el espectador no solo comparte con el artista la comida, también sus propias experiencias a través de las conversaciones que surgen durante el acto de cocinar y comer, convirtiéndose así en colaborador y coautor de la obra de arte. El papel del artista se reduce a la creación de un espacio transitable, que albergará los eventos sociales transitorios y efímeros que cuestionan el modelo relacional y los sistemas de comunicación de la sociedad, constituyendo la razón de ser de la obra misma. Este fue el resultado logrado con el *Banquete sin perfil*, donde todos los participantes se convirtieron, desde su formación en los talleres hasta la acción del banquete en artistas, coautores de un libro, de un ajuar y de un mismo evento en un escenario que ya de por sí constituye un espacio artístico, donde las barreras sociales que nos separan se desvanecen para situarnos a todos en un mismo nivel de creación y entendimiento, renovando los valores colectivos que nos unifican. En definitiva, comer juntos presupone igualdad, y al añadirle el acto creativo, una apropiación colectiva de los resultados. Las religiones, conscientes de este hecho, han incluido preceptos y normas en torno al acto alimenticio que quedan reflejadas en la mesa. El valor esencial que estructura el acto de comer como fenómeno cultural y de comunicación es la idea de pertenencia a un grupo determinado. Siendo el lugar de la acción artística un convento, el acto de comer trasciende, además, con los valores espirituales e históricos que definen el espacio, donde las últimas habitantes del lugar, monjas de clausura, vivían en comunidad y alimentaban su espíritu bordando e incluso realizando pequeñas instalaciones artísticas con restos de materiales de consumo (botellas de leche, de detergentes, etc.) halladas en las bodegas del Monasterio.

El espacio también resultó propicio para la escritura introspectiva, las cartas anónimas nos acercaron a unos y a otros en la soledad del pensamiento, en el deshago de las emociones donde la ausencia de un destinatario con nombre eliminó las barreras autoimpuestas de la vergüenza. Así surgió la posibilidad de una expresión más libre, conectando verdaderamente con la situación de las personas en acogida sin necesidad de desvelar su biografía. La palabra como única fuente de inspiración sirvió de base para confeccionar el taller de tipos, llevando el poder de la tipografía al ámbito del libro de artista. El libro arte se presentaba como una alternativa plástica donde la página (servilleta) se convertía en escenario artístico dando rienda suelta al ideario emocional de la creatividad. Todo ello orquestado en diferentes talleres pero bajo una misma premisa: el arte basado en lo procomún como acción colectiva colaborativa. La integración social en el proceso artístico es el hilo conductor del taller genérico Cocinando letras que engloba todas las actividades hacia un mismo fin: el compromiso social a través del arte.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, V. 2009. Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Aguilar Moreno, Marta. 2017. "Libros comunitarios: El discurso gráfico como expresión de la comunidad". *EME Experimental Illustration, Art & Design* 5: 34-45. <http://dx.doi.org/10.4995/eme.2017.7611>
- Blackwell, Lewis. 1993. Tipografía del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, Nicolás. (1998) 2008. *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro & Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fick, Bill; Grabowski, Beth. 2015. El grabado y la Impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos. Barcelona: Blume.
- Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernard. *Typography. When, Who, How*. 1998. Köln: Könemann.
- Hartung, Elisabeth. 2002. "Comida, arte y comunicación: La comida como nuevo modelo de recepción artística". En *Comer o no comer o Las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*, comisarios, Darío Corbeira, Carlos Jiménez & Eugeni Bonet, 75-84. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Jara Julio. 2021. "Los pobres que pintaban Murillos han saltado de los lienzos y encarnan ellos mismos el arte". *El País*, 2 feb. Entrevistado por Nicholas Dale. <https://elpais.com/espana/madrid/2021-02-01/los-pobres-que-pintaba-murillo-han-saltado-de-los-lienzos-y-encarnan-ellos-mismos-el-arte.html>
- Jaume Pérez, Borja. 2021. "Sin perfil: El libro como experiencia diversa". Cocinando letras. Talleres sobre poéticas liminales para la creación de un Libro-Arte colaborativo. Proyecto Aprendizaje Servicio UCM. Vídeo de Youtube, 2:45, 17 jun., www.youtube.com/watch?v=GD--GLO7_DQ
- Montanari, Massimo. 2006. *La comida como cultura*. Trad., Alfredo Álvarez Álvarez. Gijón: Trea.
- Oliva Lozano, Mónica. 2013. "El acto de comer en el arte: Del *Eat art* a Ferrán Adrià en la Documenta 12". Tesis Univ. Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22877/>
- Puig Rovira, Josep María, Mónica Gijón Casares, María Jesús Martín García & Laura Rubio Serrano. 2011. Aprendizaje-servicio y Educación para la ciudadanía. *Revista de Educación* 1: 45-67. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/aprendizaje-servicio-y-educacion-para-la-ciudadania/investigacion-educativa/22942>
- Satué, Enric, 2007. Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Madrid: Siruela.

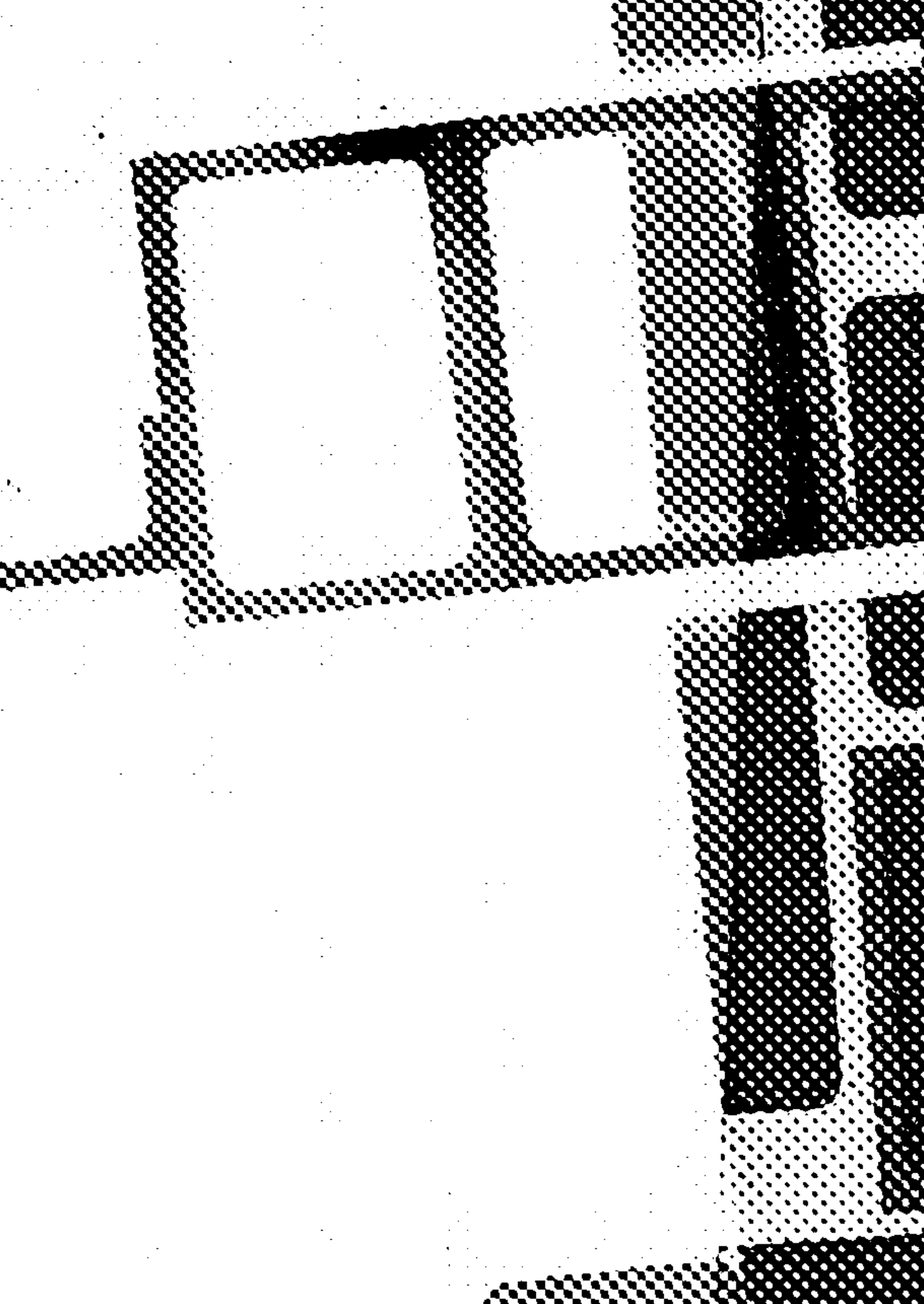
Tiravanija, Rirkrit. 2002. *Untitled 2002 (The raw and the cooked)*. Exhibition at the Tokyo Opera City Art Gallery, 25 May-15 August, curator, Mami Kataoka. Tokyo: Opera City Cultural Foundation.

UCM (Universidad Complutense de Madrid). 2020. "Convocatoria proyectos aprendizaje y servicios Complutense: Curso académico 2020-21". Delegación del Rector para la Diversidad e Inclusión. https://www.ucm.es/data/cont/docs/1376-2020-08-02-Vf2julio%20Convocatoria_APS%202020-21.pdf

Notas

1. Marco de referencia de la convocatoria de Proyectos Aprendizaje-Servicio Complutense 2020-21. La Comisión Sectorial que tuvo lugar en León (2015) afirma que: “La institucionalización del Aprendizaje Servicio (ApS) en la universidad como estrategia docente dentro del marco de la responsabilidad social y la promoción de la sostenibilidad universitaria se promueve desde la CRUE-Comisión de Sostenibilidad” (p. 2).

(Artículo recibido: 29-03-22; aceptado: 12-05-22)



‘CEL’, CONVERSACIONES EN CURSIVA

Eugènia Agustí Camí

Universitat de Barcelona. Dpt. Arts Visuals i Disseny

Lali Barrière Figueroa

Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Matemàtiques

Cristina Pastó Aguilà

Universitat de Barcelona. Dpt. Arts Visuals i Disseny

Resumen

CEL (2022) es una conversación a tres bandas que se plasma en el trazado de tres curvas que transcurren entrelazándose. Transita entre la escritura del código en lenguaje de programación que genera la imagen y la escritura manual. Cuestiona, con la ayuda de Vera Molnar y Mirtha Dermisache, el soporte página, el contenedor tipográfico y la legibilidad de la escritura.

Palabras clave: CURVA; ESCRITURA; PROGRAMACIÓN; ABSTRACCIÓN; PÁGINA; MOLNAR, VERA (1924-); DERMISACHE, MIRTHA (1940-2012)

CEL, CONVERSATION IN ITALICS

Abstract

CEL (2022) is a three part conversation which is reflected in the layout of three curves that intertwine. It meanders between the writing of the code, which generates the image, and manual writing. With the help of Vera Molnar and Mirtha Dermisache, it calls into question the page as a support, the typographic container and the legibility of writing.

Keywords: CURVE; WRITING; PROGRAMMING; ABSTRACTION; PAGE; MOLNAR, VERA (1924-); DERMISACHE, MIRTHA (1940-2012)

Agustí Camí, Eugènia; Barrière Figueroa, Lali & Pastó Aguilà, Cristina 2022. “CEL’, conversaciones en cursiva”. *AusArt* 10 (1): pp 209-217. DOI: 10.1387/AusArt.23582

Introducción

¿Qué tienen en común una curva y una conversación? En el léxico común denominamos curva a aquello que cambia de dirección de una manera continua, sin formar ángulos, que no es recto. Todos tenemos en mente a qué denominaríamos curvo o curva, y coincidiríamos probablemente en cuando usar dicha palabra. En el léxico matemático una curva se define como un conjunto de puntos, que puede ser expresado como una función continua de un solo parámetro. Entre ambas formas de definir ya se observan diferencias que generan expectativas. Digamos que sobre dichas expectativas se inaugura una conversación a tres bandas que se prorroga en el tiempo, entorno a la abstracción, los algoritmos y la escritura; los traslados y las traducciones con los que los propios lenguajes operan; y los modos en cómo estos se ejecutan o desarrollan.

En el transcurso se ponen de relieve los espacios que comprende la escritura o que se generan desde ella, no únicamente desde la página como soporte tipo, sino desde otros espacios que puedan darse como extensión de ella. Contemplamos como escenarios conectados entre sí el soporte digital en su acepción 'pantalla' y el soporte impreso, como promotores de interlocuciones entre creadores de diferentes disciplinas, con diferentes cadencias y ritmos, con distintos acentos y con rasgos propios, conectados desde el interés por el lenguaje como motor.

Así, en la página, como espacio conector de las conversaciones reflejadas, se inicia una deriva hacia otro contenedor de apariencia manuscrita y gestual, que dota de sentido a una escritura ilegible, que deviene imagen, y que por tanto se independiza del sentido modulable tipográfico. ¿Cómo vamos a situar dicha ilegibilidad en un contexto que habla de comunicación, conversación, escritura y página? ¿Cuál será la lectura cuando podemos emprenderla tanto de izquierda a derecha como de atrás hacia adelante? ¿Cómo no cuestionarnos sobre la verdadera lectura de la obra? En el hilo conductor de nuestra curva-conversación están presentes la sistematización de la escritura manual de Vera Molnar, y la intuición de una escritura en las obras de Mirtha Dermisache.

Conversaciones I: CEL. Código para una una escritura en cursiva

El proyecto CEL (2022) inicia una conversación sobre el trazado o la trayectoria de una curva generada algorítmicamente, mediante el lenguaje de programación Processing. La conversación emprende derivas acerca de la descripción desde la escritura y acerca de la imagen que toma dicha escritura cuando es ilegible. Introduce la tesis de lo que es textual y lo que es imagen. Lo escrito y su imagen. La conversación y su imagen. La escritura surgida de la conversación y la imagen que se produce de esta. Esa imagen no toma forma ni en la tipografía ni en su comprensión lectora,

sino que en apariencia se presenta como ilegible, diríamos que asémica, desprovista de sentido porque no podremos leerla. La lectura no se realiza desde el contenido si no desde el continente.

El código de CEL parte de la idea de un punto que revoluciona alrededor de un centro. Descripción que *per se* ya crea un lirismo sugestivo como imagen mental. A este punto, que no es visible, se le añade un punto satélite. Este sí es visible y genera una trayectoria. Por lo tanto, con la suma de dos revoluciones construimos una curva. Cada una de las dos revoluciones tiene tres parámetros: dos para los ángulos (la velocidad angular) y uno para el radio. La fórmula matemática de la curva no tiene más indeterminación que la definición aleatoria, al inicio de la ejecución, de estos seis parámetros. Las distintas formas que potencialmente adquiere esta curva provienen de los diferentes valores que pueden tomar los parámetros. Cuando la curva no revoluciona alrededor de un punto, sino que avanza en el lienzo (la pantalla), lo que hacemos es mover el punto central siguiendo una recta.

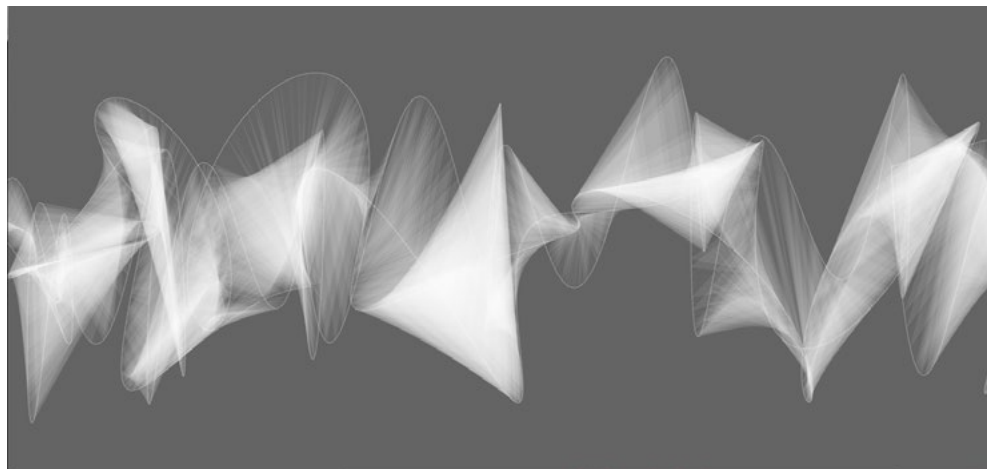
Exactamente de la misma forma en la que hemos definido una curva, podemos definir tres, cada una con parámetros distintos. Estas curvas se mueven, avanzando, en el mismo territorio, por el mismo marco, con recorridos diferentes que en momentos se enredan, se unen, se cruzan, y se separan. Comunicándose. Como elementos conceptuales podemos añadir las conexiones entre dos de las curvas (líneas) o entre las tres (triángulos). Por razones de legibilidad, no dibujaremos todos los posibles triángulos, sólo una pequeña parte.

El dibujo que se crea es una lectura de los parámetros, pero nuestra interpretación no pasa por la comprensión del código: compartimos sin entender, pero ‘sabemos’ que se trata de una conversación. ¿Qué sucede cuando dos o más hablan de algo? Durante la conversación se dan puntos a debatir, flexiones, excitaciones o incomodidades, silencios, modos del habla... La conversación se escapa de la captura estructural y desafía discretamente a la ciencia porque no es sistemática y porque su valor procede de su forma flexible (Barthes [1973] 2022, 179-82).

No podemos separar los que hablan de lo que dicen, dado que, en directo, la conversación es intranscriptible, es algo único que sucede en cada ocasión. Por tanto, es imprescindible un agente mediador para fijarla, en nuestro caso la escritura de CEL, que de algún modo la aprehende bajo una forma. En la animación dicha forma no será el cuerpo tipográfico, ni la unidad letra que conforma la palabra, sino que se generará mediante la programación numéricoalfabética del lenguaje matemático. Nuestro proceso es el proceso de vaciar de sentido al código, de interpretar del código solamente lo que se ve en la imagen.

Pero a la vez, al entender las líneas entrelazadas como una conversación, vamos más allá de la sintaxis (del código). Estamos dándole un nuevo significado, que es colectivo, colaborativo, comunicativo, siempre cambiante y orgánico como en la misma fluidez de la conversación.

CEL se desarrolla en la pantalla como animación y también presenta fragmentos de las conversaciones en páginas sueltas reunidas en una caja (12x3) en edición *glicée* 2022 sobre papel Photo Rag de Hanhemuele 250 gr/m².



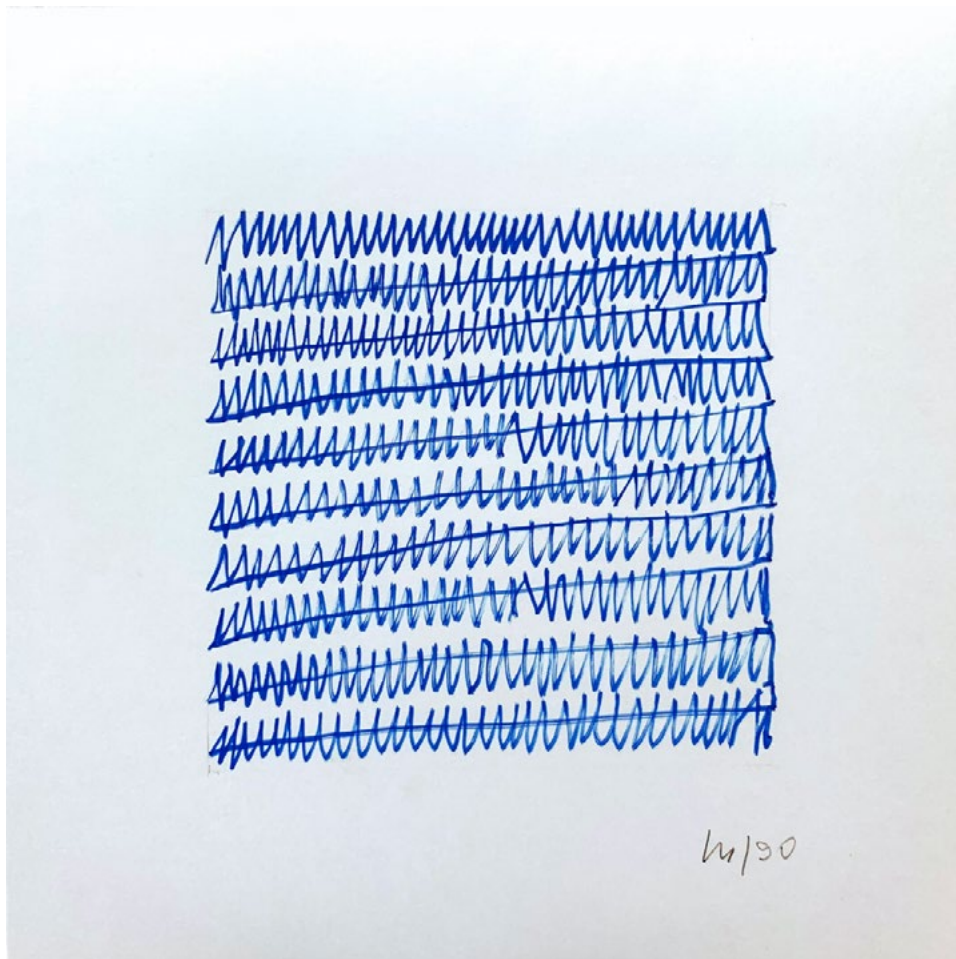
Una imagen de CEL, 2022.

Conversaciones II: La escritura generativa de Vera Molnar

Con el arte generado por ordenador la escritura toma una nueva dimensión. Por un lado, escribimos para dar instrucciones a la máquina, que luego se traducirán en una nueva escritura que nos presentará el resultado de la computación. Esta nueva escritura, que no es más que la escritura de 'números' en los distintos elementos electrónicos que conforman los periféricos del ordenador, es lo que interpretamos como obra de arte. Un gráfico, un dibujo, una imagen, no son más que una colección de números que indican de qué color es cada píxel en la pantalla. Cualquier otra característica de la imagen es fuente de nuestra interpretación. Por otro lado, la posibilidad de realizar cálculos que serían imposibles sin el ordenador, nos abre un abanico de infinitas posibilidades, algunas de ellas relacionadas con la escritura: el trabajo con tipografías, la invención de 'alfabetos', de glifos, el estudio de los trazos más o menos orgánicos, o la composición de dibujos que asemejan una escritura manuscrita.

La escritura forma parte del universo del arte generativo ya que se trata de arte 'escrito': la programación es texto. Escribimos para dar instrucciones a la máquina. Además, en el trazo y la escritura manual, encontramos un desafío técnico y estético. ¿Cómo programar algo tan orgánico, tan lleno de significado como el propio gesto de la escritura con un lenguaje formal, matemático? Encontramos respuesta a este paradigma a través

de la serie *Lettres à ma mère* (1981-1990) de Vera Molnar¹, que recupera las conversaciones mantenidas con su madre, reescribiendo sucesivamente páginas de cartas durante una década, bajo las variables de *Lettres*, *Lettres a ma mère* y *Lettres de ma mère*.



Lettre de ma mère, 1990. Vera Molnar. Imagen cedida por Anne and Michael Spalter Digital Art Collection, con permiso de la autora.

En Molnar la atracción por la línea se manifiesta desde sus primeros tanteos con la abstracción. Sus líneas voluntariamente simples y radicales, obedecen a un sentimiento diferente al de inscribir una forma sobre un soporte, gesto mil veces descrito y estudiado. Para emprender dicho gesto repetido afirma que las formas mínimas, geométricas, organizadas en serie y en la austeridad bicromática del blanco y negro hacen la obra de arte (Nemours 1996, 13-26, 126-127). En su caso, gran parte de su obra está

ejecutada a través del ordenador, dada su inmensa capacidad combinatoria que abre un infinito campo de posibilidades (Place 1984, 117).

Molnar sostiene que las relaciones que se dan entre sus líneas responde a una 'geometría del placer', su acción introduce una dosis de azar, un discreto desorden en un bello orden. Bajo esta idea de orden perturbado traslada los comportamientos inherentes a la máquina para emprender una serie de actuaciones que protagoniza la línea. El buen orden, la distribución regular y rigurosa, la combinación apropiada se expresan en la estructura de la imagen y se extienden a la estructura serial asociada a la escritura. Como en el lenguaje de la programación, Molnar utiliza el comportamiento de la línea para ritmar y también para regular. ¿En qué momento sus líneas rectas pasan a ser renglones de una conversación transcrita como una carta? ¿Cuándo sustituye la estilográfica por el plóter? ¿Cómo el dibujo y la técnica reorientan el sentido del contenido?

El continuum de *Lettres à ma mère* responde a estas preguntas, al ocuparse de la estructura de la escritura manuscrita como un sistema equilibrado con fluctuaciones. Al rememorar las cartas de su madre recibidas hasta la fecha de su fallecimiento y describir la transformación de su escritura al cabo de los años, recupera los mecanismos de azar y aleatoriedad como disruptores de una regularidad en la transcripción. Posteriormente en un siguiente estadio, evoca la caligrafía de su madre, que convierte en dibujos de ordenador. Algunos de dichos dibujos impresos en plóter se reescribirán con las propias líneas de Molnar dibujadas a mano:

Mi madre tenía una letra preciosa. Esta escritura tenía alguna cosa de gótica, pero también de histérica. El principio de cada línea, a la izquierda, era siempre muy regular, rigurosamente gótica, y al final de la línea, a la derecha, se volvía más agitada, nerviosa, casi histérica. Poco a poco, al ir pasando los años, las cartas devinieron claramente atormentadas, perturbadas. Lentamente desaparecía lo gótico y quedaba solamente lo histérico. El color de la escritura se transformó también. Al inicio de nuestra correspondencia, ella utilizaba una tinta azul claro, el color de sus ojos. Al cabo de los años, ese azul mudó gradualmente a negro. Ella me escribía cada semana, y fueron una serie de acontecimientos importantes en mi mundo visual; sus cartas fueron cada vez menos legibles pero igualmente bellas de ver. En fin, ya no recibo nada más... Después me escribo, me simulo a mí misma –en el ordenador– sus letras gótico-histéricas (*Lettres à ma mère* 1981-1990).

En escritura (generativa) se da una dualidad: entre la imagen y la escritura real. A mano alzada o a través del ordenador, ambos medios son válidos para cuestionar el sentido de la escritura como imagen, desprovista del significado que proporciona la legibilidad. El trazado de ida y vuelta emprende *in crescendo* por la superficie de la hoja tal y como lo hace la letra

manual ligada. Finalmente Molnar describe como en la reescritura se da una uniformidad que la confirma como verdadera escritura: *"El último intento es insertar mi propia letra entre las líneas simuladas por computadora de mi madre. Es un equilibrio curioso el que se produce. La letra ilegible de mi madre, ilegible por su gran irregularidad, forma un contrapunto a la mía, igualmente ilegible, por su gran regularidad"*. Nos preguntamos como ella misma: ¿Es esta escritura un pretexto para encontrar modalidades de composición no convencional?

Conversaciones III: La escritura intuita de Mirtha Dermisache

Según Roland Barthes (1973), una escritura no necesita ser legible para ser una escritura de pleno derecho. Cuando un texto se nos presenta ilegible, automáticamente vemos en primer plano su aspecto visual, observamos sus formas, seguimos su trazo. Leroi-Gourhan argumenta que el rasgo definitorio de la escritura tal y como la conocemos hoy, por contraposición al dibujo, es que es lineal y que todo grafo es el rastro de un movimiento hábil de la mano y, como tal, encarna el acompasamiento afín a todo movimiento de esta clase (Ingold [2007] 2015, 207). La escritura es en sí misma una modalidad de dibujo, que ha ido adaptándose a los formatos en que la conocemos a lo largo de la historia. Tenemos la idea que el lenguaje ha evolucionado linealmente desde el pictograma al ideograma, para concluir su progresión hacia el alfabeto. Desde la frase, pasando por la palabra se llega a la letra, entidad primera y común denominador del lenguaje, en la acción de transmitir una información.

Por dicho grafismo lineal es por lo que la reconocemos como escritura, cuanto más linealizada está, más llega a diferenciarse del dibujo. Cuando la escritura no se diferencia y la captamos como imagen, el significado se omite o pasa a un segundo plano. La escritura asémica se encuentra en la difusa frontera entre la escritura y el dibujo, tiene una cierta apariencia de escritura para que podamos identificarla como tal, aunque no podamos leerla, y se distancia de la escritura corriente para sugerir otra, para proponer otros sentidos posibles.

Entre estas posibilidades de exploración, entre una escritura intuita y una 'escritura otra' porque no lo es como tal, Mirtha Dermisache publicó su primer libro en 1996 titulado *Libro 1*, que contenía quinientas páginas pensadas estrictamente como un ejercicio visual, sin ningún contenido semántico. Fue la primera obra considerada como escritura asémica. Desde entonces, su obra fue construyéndose a partir de grafismos aleatorios y escrituras indescifrables que, con el transcurso del tiempo, Dermisache fue organizando en textos, cartas, páginas y libros dirigidos a hipotéticos lectores.

Barthes fue el primero que llamó escritura al trabajo de Dermisache. No se conocían, cuando en 1971 recibió una carta suya donde le decía:

"[...] quedé impresionado, no solamente por la gran calidad plástica de sus trazados (y esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, por la extrema comprensión de problemas teóricos en relación con la escritura que supone su trabajo. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de 'escrituras ilegibles' –lo que significa proponer a sus lectores, no mensajes y ni siquiera formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura" (Barthes 2004). La misma Dermisache declarará la importancia que tuvo tal revelación para considerarla ya siempre como tal.

Algunas de sus páginas responden a la estructura formal de la escritura, incluyendo renglones, párrafos, saltos de líneas y espaciados. Otras carecen por completo de esas marcas y se acercan más explícitamente al dibujo libre, configurando estructuras circulares, de orientación vertical o diagonal, o totalmente abstractas e irregulares. A veces ocupan un espacio muy reducido y otras invaden la página por completo, asimismo los colores de las grafías varían sin seguir patrones reconocibles. Estos signos se alejan voluntariamente de la escritura y sin embargo permiten una lectura intuitiva. En ese espacio intermedio e indefinido, es el espectador quién debe completar la obra, intentando producir sentido entre la multiplicidad de posibilidades.

La legibilidad explica que Dermisache haya concebido sistemáticamente su obra desde una perspectiva editorial y con medios de reproducción masivos, aunque sin excluir por ello un extenso catálogo de procedimientos. Su trabajo original realizado en pluma, rotring o rotulador, sin más útil que la mano, no tiene otra finalidad que la de existir en el formato final de la publicación. Dermisache se inserta de este modo en el contexto de la poesía experimental y el arte conceptual preocupado por las problemáticas de la escritura y el lenguaje.

Conclusiones

Escribir la imagen, es ¿describir la imagen?, ¿es explicar la imagen? O, ¿es verla? Supuestamente las primeras lecturas fueron lecturas de imágenes, o en imágenes, por tanto entendemos que la visualidad precede a la interpretación que se desarrollará según el contexto. Siguiendo las reflexiones de Barthes, todas las prácticas artísticas pueden generar texto, pero lo hacen de formas distintas. ¿Qué ocurre cuando estamos ante un texto que reconocemos como escritura pero que es ilegible, que es, por tanto, asémico? En esta tesitura entenderíamos que esa textura gráfica sea una imagen y, por tanto, diremos también que las imágenes son legibles, pero ¿qué es exactamente lo que dicen? Las respuestas ponen el foco del debate nuevamente en el contexto, en nuestro caso entre lo que se genera desde una curva, una conversación y en cursiva como alusión al '*estar en curso*'.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1973) 2022. *Variaciones sobre la escritura*. Trad., Enrique Folch Fernández. Barcelona: Paidós
- Barthes, Roland. 2004. "Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971". *Cahier du Refuge* 130. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi75.1024>
- Ingold, Tim. (2007) 2015. *Líneas: Una breve historia*. Traducción, Carlos García Simón. Barcelona: Gedisa
- Nemours, Aurélie. 1996. "Histoires de blanc et noir: Hommage à Aurelie Nemours". Exposition, 23 mai-19 août 1996, Musée de Grenoble; Serge Lemoine et al. Paris: Seuil
- Place, Jean-Michel. 1984. "Regards sur mes images". *Revue d'Esthétique* 7

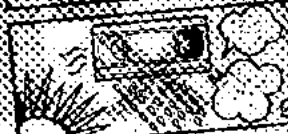
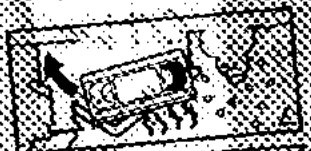
Notas

1. "Lettres à ma mère 1981-1990", de Véra Molnar. Le Hôme-sur-Mer, été 91. http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1991_lettres.pdf

(Artículo recibido: 01-04-22; aceptado: 12-05-22)

7

○ 一



SOPORTES Y TEXTOS PERFORMATIVOS DE LA CREACIÓN EMERGENTE CONTEMPORÁNEA: MARÍA ALCAIDE

Manuel Zapata Vázquez

Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte

Resumen

A lo largo de su joven trayectoria, la artista visual María Alcaide ha recurrido a la palabra escrita en un considerable número de producciones. Desde la publicación encuadrada al fanzine pasando por soportes como el cartel, en este artículo se analizan algunas de estas propuestas que serán abordadas desde su potencialidad como herramientas para la extensión del carácter performativo de su trabajo. Bien como evidencias de acciones previas, como material complementario a sus proyectos instalativos o como piezas autónomas, estos materiales suponen un testimonio original que conectan a la artista con los modos de hacer y las preocupaciones de los artistas de su generación, en línea con la más absoluta contemporaneidad, donde el texto y su oralidad juegan un papel significativo.

Palabras clave: ALCAIDE; MARÍA (1992-); PALABRA ESCRITA; PERFORMANCE; INSTALACIÓN; ARTE CONTEMPORÁNEO

PERFORMATIVE POSTERS AND TEXTS OF CONTEMPORARY EMERGING CREATION: MARÍA ALCAIDE

Abstract

Throughout her young career, the visual artist María Alcaide has used the written word in a considerable number of productions. Since the bound publication to the fanzine and passing through supports such as the poster. This article analyzes some of these proposals that will be approached from their potential as tools for the extension of the performative nature of their work. Whether as evidence of previous actions, as complementary material to her installation projects or as independent pieces, these materials represent an original testimony that connects the artist with the ways of doing things and the concerns of the artists of her generation. At the same time, these are linked to the most absolute contemporaneity in which not only the text but also its orality plays a meaningful role.

Keywords: ALCAIDE; MARÍA (1992-); WRITTEN WORD; PERFORMANCE; INSTALLATION; CONTEMPORARY ART

Zapata Vázquez, Manuel. 2022. "Soportes y textos performativos de la creación emergente contemporánea: María Alcaide". *AusArt* 10 (1): pp 219-233. DOI: 10.1387/AusArt.23454

María Alcaide trabaja desde los límites de su cuerpo y los trasciende para dar respuesta a todas aquellas cuestiones que de manera directa le afectan y la atraviesan como ente social y político. Es un ejemplo de ese 'cuerpo generacional' construido por una serie de problemáticas que abarcan y trascienden los límites del arte a nivel identitario. Nacida en 1992 en Aracena (Huelva), sus primeros años de formación dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla se debatieron entre el conflicto lógico que establece la academia —en cuanto a la adquisición de destrezas técnicas— frente al desarrollo de otro tipo de herramientas de conocimiento vinculadas a la reflexión teórica. En el proceso de educar la mirada, la artista prescindirá pronto de la ortodoxia impuesta por el rigor académico para centrarse en ciertos modos de hacer-pensar. En su afán por trascender los límites de lo conocido, completará sus estudios de licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de París VIII. Este traslado supondrá para la creadora un punto de inflexión a la hora de entender y comprender su posición dentro de la sociedad contemporánea. Su paso por la capital francesa será determinante a la hora de establecer contacto con dos de los principales lenguajes que a partir de entonces serán claves dentro de su práctica: la performance y el videoarte. En paralelo a la puesta en práctica de manera decisiva de ambos medios, María Alcaide radicalizará progresivamente su discurso. Como un acto de contestación a su periplo universitario, esta optará por poner el cuerpo frente al hecho de objetualizarlo según los parámetros de contemplación tradicionales, una posición crítica y consciente de su papel como creadora.

Tras volver a la hispalense para finalizar su Grado en Bellas Artes, esta se trasladará a Barcelona donde desarrollará el Máster de Investigación en Arte y Diseño del Centro Universitario de Diseño y Arte (EINA). En el proceso de búsqueda y emancipación de su propia voz, Barcelona supondrá una nueva etapa y oportunidad para el desarrollo de su práctica. En la ciudad condal entrará en contacto con otros perfiles artísticos vinculados de manera directa con sus propios intereses personales. Imbuida por el ambiente de este nuevo contexto y en suma al bagaje acumulado en los años formativos anteriores, la artista comenzará a desarrollar algunas de sus primeras propuestas que, de manera incuestionable, la conectan con los modos de hacer propios de la contemporaneidad. Si se analiza la vigencia de su discurso desde una perspectiva generacional, el trabajo de María Alcaide recoge el desencanto de varias promociones de jóvenes que han vivido el deterioro de las condiciones laborales y la escasez de opciones de trabajo correspondientes a su nivel de formación. De este modo, y como nota de fondo en toda su producción, su discurso en estos años se ha centrado especialmente en la cuestión de la precariedad juvenil así como en el cambio económico de un modelo industrial a un modelo de servicios. Ambas cuestiones nutren su obra como dos planos de realidad que convergen en torno a la figura del artista, espacio prolífico que la creadora aborda desde la frágil posición de este. Así pues y para la consecución de dicho discurso crítico, Alcaide va a

recurrir a una serie de soportes y formas de estetización del lenguaje en el que la palabra escrita y su oralidad jugarán un papel determinante.

Aquellos trabajos que se valen de la palabra escrita aproximan su figura a perfiles históricos interesados en la capacidad trasgresora y expresiva del texto, como es el caso de Herman de Vries que, desde principios de 1960, “*trabaja para desestructurar el texto para suspender el orden del discurso y sus imperativos, para salir del condicionamiento de la representación y la lógica*” (Toussaint 2014, 187)². Con una cierta proximidad a este modo de hacer, puede mencionarse una amplia lista de ediciones que van desde publicaciones encuadernadas a fanzines pasando por soportes de información como carteles y periódicos, entre otros. Aquellas que en sí mismas poseen un cierto carácter *low cost* –aquellas series de tiradas cortas autopublicadas que utilizan herramientas y técnicas de reproducción e impresión digital– se presentan, en primer lugar, como algunos de los posibles ejemplos gráficos de los cuales esta se sirve a la hora de construir sus recorridos semánticos y críticos más novedosos. Es el caso de *Bureau désespoir*, periódico editado con motivo de la muestra que Alcaide desarrolló en la Sala Iniciarte de Córdoba, como resultado de la ayuda concedida por el Programa Iniciarte de la Junta de Andalucía en 2017. En esta publicación colaborativa³ de carácter gratuito, la autora recurre al lenguaje propio de los diarios económicos para establecer un itinerario poético en el que imagen y texto convergen en una estetización del componente visual y tipográfico. Un juego en el que la importancia no solo es otorgada al propio texto, sino a las posibilidades compositivas de este a la hora de multiplicar y establecer nuevos significados [Fig. 1].



[1] María Alcaide, *Bureau désespoir*, periódico, papel y tinta, 32 páginas, 25,5 x 35,5 cm, 2017. Imagen: colección particular.

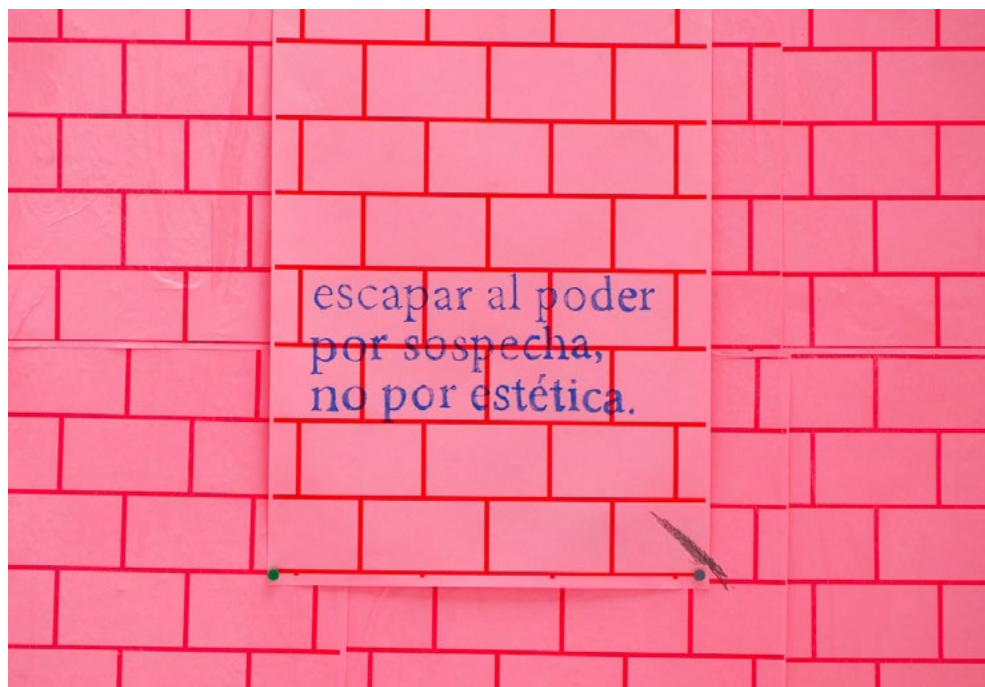
[2] María Alcaide, *Guanli de shou: The managed hand*, publicación, textos de Denise Araouzou, Mar Reykjavik y María Alcaide, traducido por Julia Rodríguez, impresión digital a color, encuadernación cosida a mano, 132 páginas, 12 x 18 cm, 2019. Imagen: colección particular.

Lo mismo ocurre en algunas de sus publicaciones encuadernadas. Estas se aproximan a lo que tradicionalmente ha sido entendido como libro de

artista, ediciones no necesariamente pobres, y que se adscriben al concepto común de múltiple democrático. Ejemplo de ello es la publicación producida con motivo de la exposición llevada a cabo por la creadora en la galería Àngels Barcelona en 2019 y que llevó por título *Guanli de shou: The managed hand* [Fig. 2]. Para esta tirada, Alcaide curó y cuidó todo lo concerniente a la producción dotando al trabajo de un carácter artesanal y personalizado, único para cada uno de los ejemplares. Cabe decir que esta edición resulta especialmente relevante a la hora de establecer una visión general de los postulados discursivos que de manera constante han acompañado y acompañan su hacer artístico. En el cuerpo principal del texto, la autora recurre a la voz en primera persona de una peligrosa trabajadora 'ociosa' que, a través de cinco actos en lo que se divide el tomo, va desgranando diferentes aspectos vinculados a la precarización laboral. La tirada sigue estrategias similares a las ya mencionadas a la hora de construir significados por medio de la conjunción de palabra y figura. Es decir, las imágenes no funcionan de un modo ilustrativo sino que condicionan y significan el propio texto. Con relación a la mencionada muestra y sin poder presuponerle un carácter de catálogo, la publicación debe ser entendida como una pieza autónoma en sí misma pese a que esta se adscriba a un formato más comedido y convencional en cuanto a su estructura. Del mismo modo que para el caso de los modelos ya expuestos, el cartel, como forma más directa a la hora de transmitir conceptos, se presenta dentro de la producción de Alcaide como otra tipología de soporte recurrente.

Siguiendo las impresiones de Mikel Bilbao Salsidua (2015, 8): "El cartel es un medio de comunicación visual que, por lo general, aúna dos elementos: la imagen y el mensaje escrito" en la que la combinación de ambos "juega un papel esencial en la relación mensaje-público". En multitud de ocasiones la artista se ha servido de este tipo de formatos utilizándolos de dos maneras: como objeto que puede funcionar de manera independiente o como módulo constructor desde un punto de vista instalativo y performativo. Focalizando la atención en aquel aspecto que por su novedad resulta más relevante, la segunda forma de uso de este se aprecia de manera directa en *Poner el cuerpo: pensamiento coreográfico y dinamita*, proyecto desarrollado en colaboración con Juliana Guerrero en 2018. A través del pegado de carteles serigráficos producidos dentro de los talleres de La Escocesa en Barcelona, las artistas se sirvieron del cartel como herramienta para descolonizar el pensamiento y las instituciones que lo enmarcan⁴. Con esta intención reflexiva, ambas se enfrentaron al muro como soporte en el que volcar aquellas impresiones que desarrollaron durante la residencia. Así pues y como elementos desprendidos del cuerpo, los carteles fueron construyendo un mural en el que podían leerse diferentes frases y textos fragmentados que conformaban una suerte de gran mapa conceptual. El mismo año, otras copias de estas hojas fueron expuestas dentro de la 68^a Edición del Festival Jeune Création celebrada en el École Des Beaux-Arts de París. Para dicho evento, la artista erigió un 'precario' y efímero muro

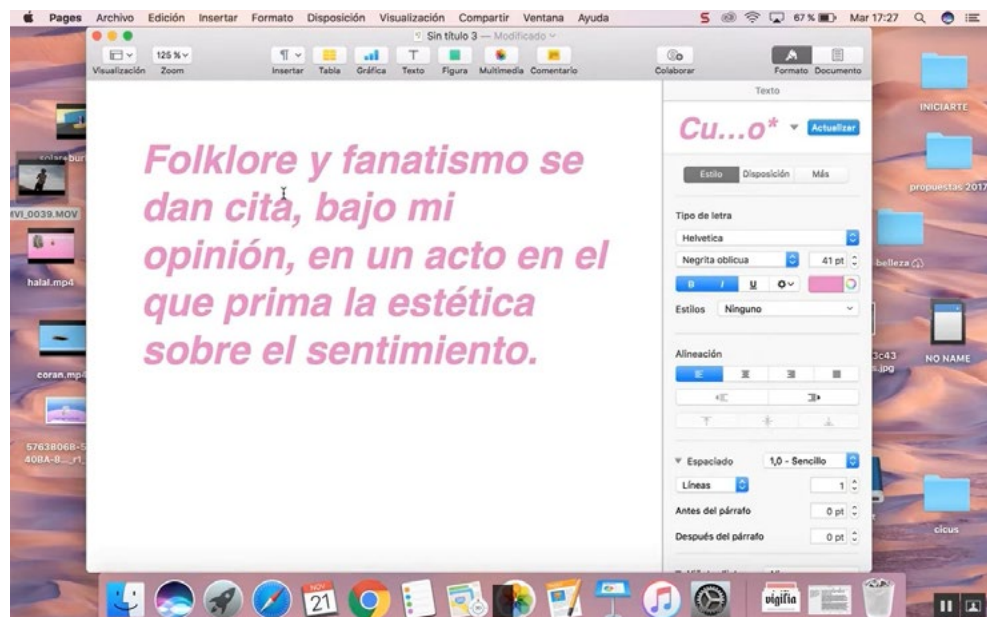
de papel en el que el patrón reticular de los pósteres generaba un fondo continuo que potenciaba un único enunciado **[Fig. 3]**.



[3] María Alcaide, *Escapar del poder por sospecha no por estética* (fragmento), instalación, carteles serigrafiados y objetos, 150 x 160 x 200 cm, 68ª Edición Jeune Création, École Des Beaux-Arts, París, 2018. Imagen: cortesía de la artista.

Pasando ya a la aparición del texto dentro de las que son sus piezas de video, dicho recurso es utilizado de diferentes formas en función del carácter específico de cada una de las producciones. A este respecto puede establecerse un primer grupo de piezas en las que, como en el caso de las ya vistas, el texto es utilizado en su forma escrita. En la obra *My terrorist lover* de 2017, la artista recurre al procesador de texto de su ordenador para reconstruir una historia romántica que mantuvo tiempo atrás con un joven argelino. En este trabajo puede apreciarse uno de los principales aspectos dentro de la práctica de Alcaide, la ficcionalización de sí misma a partir de los personajes que construye desde un punto de vista autobiográfico. Como en el caso de Laurie Penny, que Remedios Zafra analiza a partir de su obra *De esto no se habla* (2017), “su biografía forma parte imprescindible de su discurso” porque “enfatisa especialmente ‘lo que la hace igual a otras mujeres’, ‘a otros jóvenes’” (Zafra 2017, 2). Esto mismo es lo que realmente hace efectivo el trabajo de Alcaide que, como apunta Zafra para el caso de la escritora, es lo que le “*otorga un increíble poder a su narración*” (ibid.). Al inicio del relato y desde una voz ajena, su amante es posicionado bajo la posible sospecha

del terrorismo: “Nunca se sabe si es una vía para el terrorismo, ‘Seguro que es un terrorista’”. Partiendo de esta sentencia, se inicia una investigación frenética a través de un motor de búsqueda en la que se establecen conexiones entre su propia disidencia de pensamiento y el terrorismo: “Y empecé a investigar. Parecía que yo también podía ser terrorista”⁶.



[4] María Alcaide, *My Terrorist lover* (frame), video, color y sonido, 25' 15", 2017. Imagen: cortesía de la artista.

En esta intersección de referencias, la autora va deslizándose por diferentes pestañas de las que emergen noticias sobre andaluces radicalizados en favor del terrorismo yihadista, estableciendo en una lectura oblicua similitudes entre este fanatismo religioso y el propio del folclore andaluz [Fig. 4]. Recurriendo al lenguaje propio del mundo digital y de los *youtubers*, Alcaide explora de manera satírica e irónica a través del texto y la imagen fija y en movimiento diferentes tensiones políticas y culturales. A la vez que el texto adquiere importancia como unidad de comunicación, este construye visual y temporalmente una parte considerable de la pieza que es confrontada a un metraje en el que aparece la propia imagen de la artista. Otra de las propuestas de Alcaide que caminan en una dirección similar —no solo en el uso del texto sino en su atención a los formatos y lenguajes propios del mundo mediáticos— es *Blogger affair* de 2019. En concepto, esta propuesta mira como otras tantas de su autoría a las condiciones económicas de la clase precarizada a la que la artista pertenece. Bajo esta idea inicial, la propuesta reflexiona sobre la capitalización de la

estética y la seducción de lo visual como herramienta imperante dentro de la sociedad actual:

Todo se resume en hablar a una cámara y embaucar al espectador, vestir con estilo, ser una referencia en viajes, arte o gastronomía, etc. Por eso, este proyecto investiga las posibilidades estéticas y políticas que implican estas nuevas ocupaciones, tomando como referencia los métodos de difusión utilizados por los *bloggers* e intentando subvertir el medio para ofrecer una perspectiva más crítica⁷.

Como afirman Maurizio Lazzarato (1996) y Bifo Berardi (2001), la propuesta redundante en la noción de cognitariado entendiendo dicho término como “la explotación cognitiva del proletariado” (Treré & Cargnelutti 2014, 7). Focalizándose en la situación de los trabajadores culturales que “para desarrollar proyectos artísticos deben aprender a sobrevivir a la hostilidad de las llamadas industrias culturales”⁸, el proyecto recurre a las prácticas propias del mundo virtual para establecer una lectura de las estrategias artísticas entendidas como una “competición hacia el progreso donde nos convertimos en inversores de nosotros mismos”⁹. En este juego de irónicas referencias María Alcaide se convierte en una suerte de figura mediática llamada *La materialista* donde, a través de una videoperformance, la artista “Despliega estrategias y consejos propios de la sociedad del espectáculo y del mundo de la hipervisibilidad, tips para sobrevivir en un mundo de *followers*, *branding* y éxito”¹⁰. Así pues, y siguiendo unos planteamientos comunes a la pieza anteriormente citada, la artista se centra en la importancia del uso del lenguaje y las armas comunicativas de aquellos agentes protagonistas del mundo virtual mediatizado, otorgándole una importancia principal a la oralidad del discurso. De este modo, utilizando los lenguajes estéticos gráficos y visuales propios del medio, en la construcción del metaverso de *La materialista* convergen textos e imágenes que, en algunos de los casos, aparecen superpuestos y adheridos a prendas y bisuterías que ella misma confecciona [Figs. 5-6]. Funcionando algunas de ellas como vestuario para las acciones que componen el video, estas piezas textiles fueron mostradas a su vez a nivel instalativo como parte de los resultados de la Beca BilbaoArte, dentro de la cual se fragó la propuesta.



[5] María Alcaide, *Becoming poor is not an event, It's a process*, piezas textiles, serigrafía y metal, 220 x 150 x 30 cm, Fundación BilbaoArte Fundazioa, 2018. Imagen: cortesía de la artista.

[6] María Alcaide, *Underpaid*, collar, letras de metacrilato y metal plateado, medidas variables, Fundación BilbaoArte Fundazioa, 2018. Imagen: cortesía de la artista.

Como ya se apunta en *Blogger affair*, el hecho de conceder importancia a la cuestión verbal aparece de manera rotunda en un segundo grupo de performances y videoperformances entre las que cabe destacar *The happiest people in the world*, proyecto que formó parte de la exposición *Endless Process*, comisariada por Xavier Acarín en el Muu Kaapeli de Helsinki en 2018 [Fig. 7]. Partiendo del *Informe Mundial de la Felicidad* en el que Finlandia fue nombrado el país más feliz del mundo de 2018, la creadora recurre en esta ocasión al *Spoken word* para ejecutar una declamación en tono efusivo y jovial. Encarnando el papel de una joven estudiante finlandesa y al ritmo de la base de la canción *Everybody's free* de Baz Luhrmann, la artista pronuncia un *Speech* dirigido a dos receptores muy diferentes, pero igualmente relacionados, al opresor y al oprimido [Fig. 8]. En una remezcla de conceptos que a priori parecen no guardar ningún tipo de relación como la felicidad y el suicidio, la crema solar y el karaoke, la primera parte de la disertación se dirige al finlandés blanco. En esta, se desestima el derecho a la queja de dicho sector poblacional como parte integrante de la voz hegemónica: "Mi pequeño llorón blanco, trata de quejarte escribiendo en la pared, [...] perteneces a una clase social de la que no puedes escapar"¹¹. En la separación entre opresores y oprimidos, la locución cantada ironiza sobre la libertad, "Estírate. Usa tu cuerpo. Úsalo de una manera que puedas si tu país te lo permite"¹²; la economía y la esperanza de vida. Por oposición a la primera figura interpelada por la oralidad del texto, en la segunda parte, la artista se dirige al conjunto de migrantes de este contexto a los cuales se invita a seguir una serie de estrategias para eludir "la explotación, la exclusión social, la nostalgia y la asimilación socioeconómica fallida" (Hendriks, Burger, Ray & Esipova 2018, 45).



[7] María Alcaide, *Speech (The happiest people in the world)*, video instalación y performance, bandera, peluca, protectores solares e impresiones, proyección de video, 6' 15", Muu Kaapeli, Helsinki, 2018. Imagen: cortesía de la artista.

[8] María Alcaide, *The happiest people in the world*, impresiones sobre papel, 21 x 19,7 cm, Muu Kaapeli, Helsinki, 2018. Imagen: cortesía de la artista.

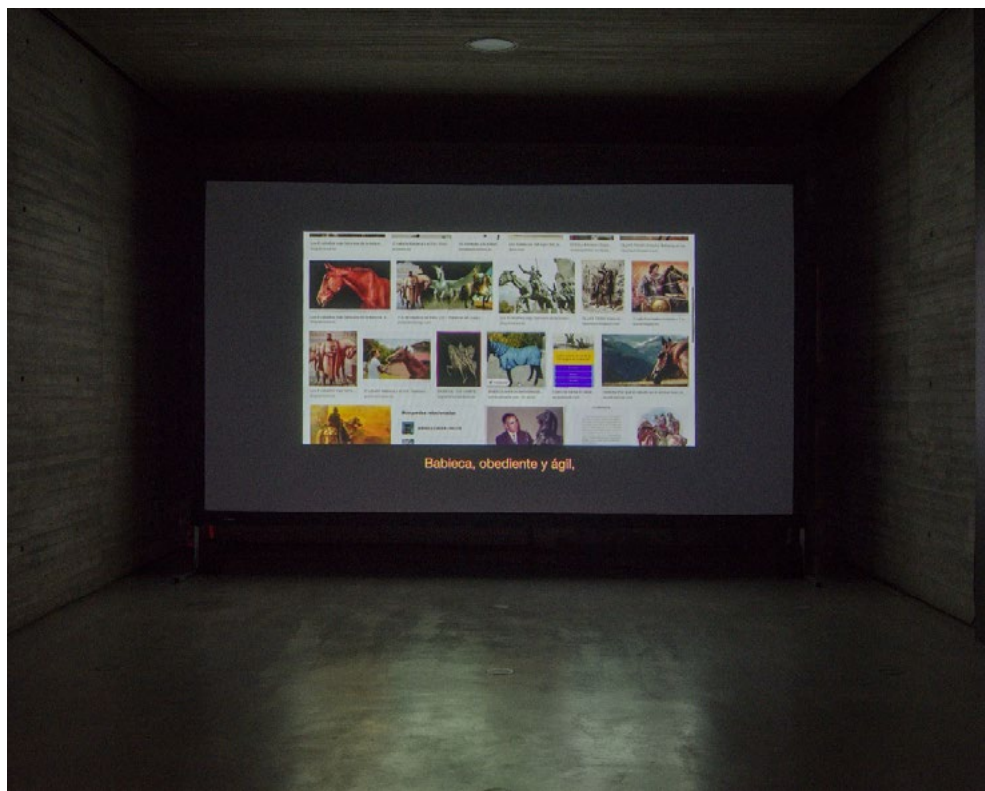
Como complemento a la acción en vivo, esta estuvo acompañada de un video que hizo las veces de fondo del 'karaoke' en el que extractos de películas como *Night on Earth* de J. Jarmush convivían con fragmentos de anuncios publicitarios, videos caseros y noticias relacionadas con Finlandia. Entre el material aparecen imágenes de los Soldados de Odín, un grupo de extrema derecha finlandés antinmigrante fundado en 2015. La videocreación muda –en la que podían leerse algunos fragmentos del texto a modo de subtítulos– quedó, junto a las copias impresas del *Speech* y otros objetos, como residuo de la acción dentro del espacio. Asumiendo de nuevo la declamación de un texto leído como estrategia performativa aparece uno de los más recientes proyectos llevados a cabo por la artista, *Dark Kitchen* [9]. Esta videoperformance de 2019 centra su atención en las 'cocinas fantasma', un modelo de restauración en boga donde el espacio de trabajo prescinde de la atención al público para focalizarse en la comercialización de los productos a través de plataformas virtuales de entrega de comida a domicilio: "*Dark kitchen* (cocina ciega) es una película sobre cocinas fantasma rodada en una cocina fantasma. Es un boceto performativo sobre espacios opacos que no dejan ver ni el sudor ni el trabajo"¹³. Dividida en dos actos, en la primera parte de la grabación la rapsoda habla de los 'sures' y de su explotación. La opresión de las identidades 'sures' –cuyo interés por visibilizar dichas problemáticas aparece compartido con piezas ya comentadas como *My terrorist lover*– aquí es concretada en la ciudad de Madrid que se polariza como centro que excluye a su periferia tanto urbana como territorial: "No hay nadie que odie Madrid, como odia el centro de Madrid su periferia. No hay nadie que odie a esta tierra, como el centro odia su periferia, su sur"¹⁴.



[9] María Alcaide, *Dark Kitchen*, videoperformance, color y sonido, 16' 37", Espacio de creación e investigación artística Eystudio, Madrid, 2021. Imagen: cortesía de la artista.

Recurriendo a la alocución por medio de la lectura del texto, el discurso alude al sur como un “otro” que es representado desde la diferencia cultural y racial, “porque en el sur solo vive quien vive”¹⁵; también de género, “Una que sirve solo para servir al centro, desde esa distancia que no incluye, su sur”¹⁶. Con relación a la ciudad, estos ‘sures’ ocupan un espacio simbólico pero también físico concretizado en el barrio como periferia que alimenta al centro: “desde esa lejanía que fragmenta los brazos que sirven, las piernas que sirven, las bocas que sirven, las voces que sirven, que atomiza el cuerpo de la que sirve”¹⁷. Siguiendo a Nancy Calomarde (2017) en la definición de sus *Ficciones territoriales postreras*, los proyectos y diseños territoriales ubican a los cuerpos dentro de unas “narrativas oficiales que demarcan el espacio común, lo segmentan, lo ficcionalizan”, estableciendo a su vez “zonas de confort, de modernidad, de urbanidad, tanto como zonas de naturaleza o de barbarie, zonas de vida y de muerte, zonas dignas de ser vividas o abandonadas, zonas de fronteras” (Calomarde 2017), zonas servidoras y servidas. Estas reflexiones resumen en gran medida las intenciones discursivas que de manera directa se ven reflejadas en la forma en la que la creadora utiliza y se sirve de la comunicación tanto escrita como oral

dentro de sus propuestas. A modo de cierre, todas las cuestiones anteriormente desarrolladas aparecen recogidas en esencia dentro de su proyecto audiovisual *Caballeros castellanos* (2020) [Fig. 10]. Entendida como una formalización plenamente madura en cuanto al uso del texto y la oralidad a la hora de construir el discurso visual de la propuesta, la pieza investiga las implicaciones políticas que ha tenido el caballo andaluz en los procesos de colonización y en la construcción de la heteronormatividad desde la era Omeya en Al-Ándalus hasta la actualidad.



[10] María Alcaide, *Caballeros castellanos*, video, color y sonido, 16' 37", Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba, 2020. Imagen: cortesía de la artista.

Conclusiones

A través de este breve repaso por algunos de los trabajos de María Alcaide, se ha podido ver cómo por medio de un amplio abanico de registros plásticos, sus procesos devienen en una serie de formalizaciones que apuestan por la espectacularización de la cotidianidad, entendida como un proceso útil a la hora de trasladar el pensamiento abstracto al plano tangible de la obra. En este sentido y como herramienta más directa de comunicación, la palabra escrita y su oralidad ocupan un papel fundamental dentro de sus producciones en las que –desde las ficciones que construye y los personajes que encarna, se evidencian una serie de problemáticas desprendidas de la diferencia de clase y la segregación identitaria como hechos que la atraviesan como ente y agente creadora.

Referencias bibliográficas

- Alcaide, María. 2017. *Bureau desespoir: Septiembre-noviembre 2017, Espacio Iniciarte* Córdoba. Textos, José Iglesias G García -Arenal. Sevilla: Junta de Andalucía
- Bilbao Salsidua, Mikel. 2015. *El cartel: Del sentido práctico al objeto artístico*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao
- Calomarde, Nancy. 2017. "Ficciones territoriales". Dossier "Territorialidad y escritura en la literatura y el arte contemporáneos de América Latina", *Recital* 8(12): 154-181. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v8.n12.18605>
- Hendriks, Martijn, Martijn J. Burger, Julie Ray & Neli Esipova. 2018. "Do international migrants increase their happiness and that of their families by migrating?". In *World Happiness Report 2018*, a publication of the Sustainable Development Solutions Network; powered by the Gallup World Poll data. <https://s3.amazonaws.com/happiness-report/2018/CH3-WHR-lr.pdf>
- Toussaint, Evelyne. 2014. "Radicalité conceptuelle et chroniques de l'intime dans les livres d'artiste d'herman de vries". En *Variations autour du for privé: Arts et correspondances*, sous la direction de Maurice Daumas, 186-199. Pau: Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01884428/document>
- Treré, Emiliano & Daniele Cargnelutti. 2014. "Enfoques críticos sobre las redes digitales y la Web 2.0: Desinformación, amateurismo, explotación y vigilancia". En *La comunicación como objeto de estudio: Sociedad y cultura contemporáneas*, M. Herrera-Aguilar, ed., 1-18. Santiago de Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro. https://www.academia.edu/8020790/Enfoques_cr%C3%ADticos_sobre_las_redes_digitales_y_la_Web_2.0_desinformaci%C3%B3n_amateurismo_explotaci%C3%B3n_y_vigilancia
- Zafra Alcaraz, Remedios. 2017. "Carne, píxeles y revolución". Prólogo a *De esto no se habla: Sexo, mentiras y revolución* de Laurie Penny; traducción de Eugenia Cruz; revisado por Matilde Pérez, 1-15. Madrid: Continta Me Tienes. https://www.remedioszafra.net/Prologo_RZafra_De-esto-no-se-habla-2017.pdf

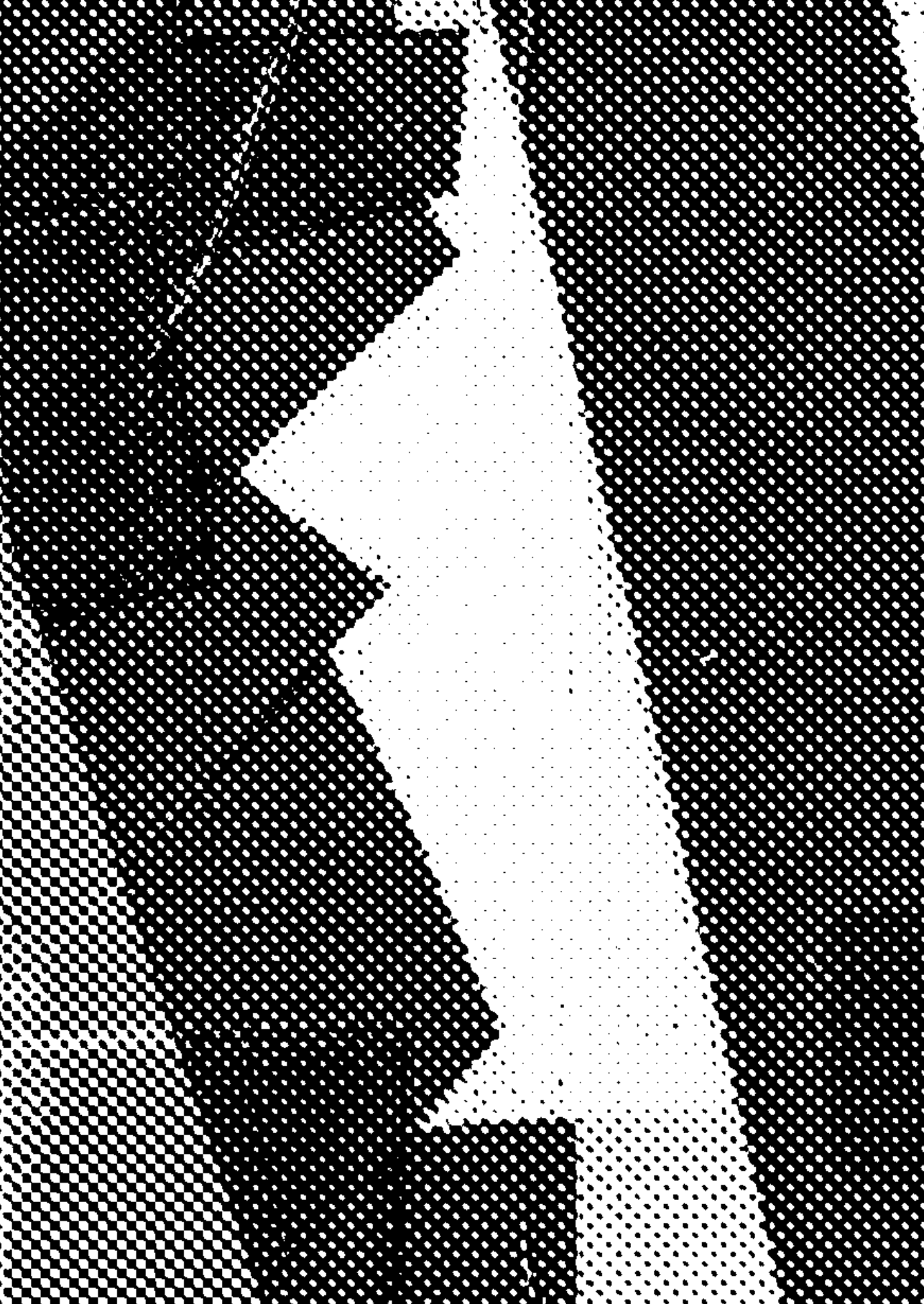
María Alcaide: obra citada

- “Dark kitchen” [videocreación] 2021, 16:37.
- “Mamá yo quiero ser blogger”. Bilbao: BilbaoArte Fundazioa, 2018
- “My terrorist lover” [videocreación] (2017), 25:15
- “Poner el cuerpo: Pensamiento coreográfico y dinamita”, proyecto de María Alcaide y Julia Guerrero seleccionado en la convocatoria de Becas La Escocesa 2017 Barcelona
- “Sin la red, la sopa química no tiene vida”. Comisariado por Caterina Almirall y con la colaboración de las Fábricas de Creación de Barcelona: Hangar, La Escocesa y Fabra y Coats. Ephemeral 2020, Barcelona Art Fair. <https://swab.es/es/ephemeral-2020/>
- “The happiest people in the world”. Muu Kaapeli, Helsinki, 2018
- “Blogger affair”. Bilbao, 2020. <https://mariaalcaide.com/work/blogger-affair>

Notas

1. Personal Investigador en Formación dentro del Proyecto de I+D: Identidad y Construcción Cultural de Andalucía: Arte y Turismo (1839-1939) (HAR2016-79758-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Grupo de Investigación HUM948: Imagenan. Arts & Media. Imagen Artística de Andalucía.
2. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01884428/document>
3. En dicha publicación participaron diferentes creadores y agentes del tejido artístico nacional: Claudia Elies, Andy García Vidal, David Macho, Manuel Minch, Coco Moya, Blanca del Río, Fernando Romero, Christina Schulz, SM Solutions, Raquel Soto, Alberto Varela y Manuel Zapata. Véase: Alcaide, María. 2017. Bureau désespoir: Economía, cultura y otras cosas. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, Programa Iniciararte.
4. "Poner el cuerpo: Pensamiento coreográfico y dinamita", proyecto de María Alcaide y Julia Guerrero seleccionado en la convocatoria de Becas La Escocesa 2017 Barcelona
5. "My terrorist lover" [videocreación]. María Alcaide, 2017, 25:15
6. Ibídem.
7. "Mamá yo quiero ser blogger". María Alcaide, BilbaoArte Fundazioa, Bilbao, 2018.
8. "Blogger affair". Bilbao, 2020. <https://mariaalcaide.com/work/blogger-affair>
9. Ibídem.
10. "Sin la red, la sopa química no tiene vida". Comisariado por Caterina Almirall y con la colaboración de las Fábricas de Creación de Barcelona: Hangar, La Escocesa y Fabra y Coats. Ephemeral 2020, Barcelona Art Fair. <https://swab.es/es/ephemeral-2020/>
11. "The happiest people in the world". María Alcaide, Muu Kaapeli, Helsinki, 2018
12. Ibídem.
13. "Dark kitchen" [videocreación]. María Alcaide, 2021, 16:37.
14. Ibídem.
15. Ibídem.
16. Ibídem.
17. Ibídem.

(Artículo recibido: 21-02-22; aceptado: 12-05-22)



DOCUMENTAR LA EXPERIENCIA CULTURAL: AUTOETNOGRAFÍA COMO NARRACIÓN PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

Félix Gómez-Urda González

Universidad Complutense de Madrid (UCM). Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès Laboratoire LLA-CREATIS

Resumen

Comprender la experiencia cultural de la comunidad que se estudia es uno de los objetivos fundacionales de la investigación social. La descripción de tal experiencia puede tomar diferentes formas narrativas dentro de la etnografía. Es el caso de la autoetnografía, narrativa para la investigación cualitativa donde el investigador, como participante activo, documenta y analiza su propia experiencia personal en relación con el sujeto o la comunidad estudiados. Este enfoque refleja la subjetividad y la sensibilidad del investigador en su respuesta al tema y ofrece una explicación clara del compromiso político que adquiere. El artículo sitúa teóricamente a la autoetnografía y problematiza su uso como técnica de escritura para cuestionar la posición del investigador en dos proyectos de investigación-creación en artes escénicas: *Todas las santas* (2021) y *TransMigrARTS* (2022). Ambos se realizaron de manera presencial, en plena pandemia, en las ciudades españolas de Madrid y Granada, respectivamente. En el texto el autor explora las tensiones encarnadas y existenciales que surgieron en ambas experiencias, desde su posición ambivalente como investigador-dramaturgo, a la hora de crear e incitar al juego, pero también al observar y analizar lo que allí sucedió.

Palabras clave: AUTOETNOGRAFÍA; INVESTIGACIÓN-CREACIÓN; AUTOCONOCIMIENTO

DOCUMENTING THE CULTURAL EXPERIENCE: AUTOETHNOGRAPHY AS STORY TELLING FOR RESEARCH- CREATION PROJECTS IN PERFORMING ARTS

Abstract

Understanding the cultural experience of the community that one studies is one of the foundational objectives of social research. The description of such an experience can take various narrative forms within ethnography. This is the case of autoethnography, narrative for qualitative inquiry, where the researcher, as an active participant, documents and analyzes their own personal experience in response and relation to the studied subject or community. This approach reflects the subjectivity and sensibility of the researcher in their response to their subject and provides a clear account of the politics of engagement. This article frames theoretically and problematizes its use as a writing technique to question the position of researcher in both research-creation projects of performing arts: *Todas las santas* (2021) and *TransMigrARTS* (2022). Both were held in person, in the middle of the pandemic, in the Spanish cities of Madrid and Granada, respectively. In this paper, the author explores the embodied and existential tensions that arose in both experiences from his ambivalent position as a researcher-playwright when it comes to creating, prompting and inciting the game, but also when observing and analyzing what happened there.

Keywords: AUTOETHNOGRAPHY; RESEARCH-CREATION; SELF-KNOWLEDGE

Gómez-Urda González, Félix. 2022. "Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas". *AusArt* 10 (1): pp 235-247. DOI: 10.1387/AusArt.23577

Objetivos

El retorno al trabajo de campo antropológico ha sido uno de los objetivos fundamentales de la investigación social en los inciertos meses posteriores a la pandemia. Las circunstancias (lockdown, distanciamiento social) forzaron un giro teórico y metodológico; como es sabido, la investigación sobre el terreno se detuvo, o se redujo al mínimo. En este orden de cosas las decisiones personales y profesionales adquirieron un carácter político; se hizo mas necesario que nunca generar nuevas sinergias con grupos y proyectos de investigación y establecer un posicionamiento activo de acuerdo a las nuevas contingencias impuestas. En este proceso de adaptación aparece la autoetnografía como propuesta metodológica y técnica de escritura para la investigación. Este texto tiene como objetivos situar teóricamente a la autoetnografía y problematizar su uso como técnica de escritura para cuestionar mi propia posición como observador participante en dos proyectos de investigación-creación en artes escénicas. El objetivo principal del artículo es ofrecer apuntes de narrativas autoetnográficas y explorar las tensiones encarnadas y existenciales que surgen en el propio investigador, desde su posición ambivalente como investigador-dramaturgo que incita al juego desde materiales artísticos, al observar y analizar lo que sucede en procesos colectivos de investigación interdisciplinar e intercambio científico.

El texto ofrece sketches de dos procesos de investigación-creación en artes con una narrativa, la autoetnografía, propia de las ciencias sociales y las humanidades. En los dos proyectos actúo desde la posición de observador e investigador-creador, lo que en la práctica me otorga el rol del observador participante que se integra plenamente en el grupo que observa y debe elegir el lugar desde el que produce su observación. Por lo tanto, mi posicionamiento en ambos proyectos me permite realizar aproximaciones a procesos de investigación-creación, académicos y artísticos y continuar el trabajo de indagación en la autoetnografía (Gómez-Urda 2021) comenzado con ocasión de mi primera etapa posdoctoral en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

El acceso a los dos proyectos se dieron durante el segundo semestre de 2021. Por una parte, mediante mi incorporación como investigador y artista al proyecto *Todas las santas*, laboratorio de creación escénica dirigido por la coreógrafa e investigadora Luz Arcas, dentro de la programación de 21 Distritos, programa financiado por el Ayuntamiento de Madrid. El objetivo era crear un dispositivo interdisciplinar a partir de materiales factuales, un proceso investigativo inscrito en el marco biográfico. La segunda acción se produce gracias en diciembre de 2021 con mi incorporación al proyecto europeo *TransMigrARTS*; junto a medio centenar de investigadores y artistas internacionales, soy convocado para trabajar de forma colaborativa en el desarrollo de una 'herramienta de observación', un protocolo de intervención que servirá para evaluar –y comprender– lo que suceda en los talleres artísticos del proyecto, que cuenta con la financiación de la Unión Europea

a través de las acciones RISE-Marie Skłodowska-Curie del Programa Horizon. El objetivo declarado por las catorce estructuras que lo componen es encontrar estrategias que reduzcan la vulnerabilidad de las personas migrantes a través de las artes escénicas.

Genealogía

Una definición canónica describe la etnografía como un proceso de investigación en el cual el antropólogo *“observa de cerca la vida cotidiana de otra cultura, la registra y participa en ella, y escribe luego informes densos acerca de esa cultura, atendiendo al detalle descriptivo”* (Marcus & Fisher 1986). Esos informes constituyen la forma primera en que se ponen al alcance de la comunidad científica los procedimientos del trabajo de campo, y las reflexiones e impresiones personales y teóricas del etnógrafo sobre la cultura estudiada. Las técnicas básicas usadas para la recolección de datos son la observación y la entrevista. Al soporte clásico, el cuaderno o diario de campo, lo complementan las herramientas de registro sonoro y audiovisual. Aunque la etnografía digital ha desarrollado herramientas de observación on-line (Bárceñas & Preza 2019) que le son propias –de forma acelerada como consecuencia de la pandemia– la observación etnográfica se lleva a cabo generalmente sobre el terreno, participando o no, sin aspirar a la representatividad del grupo estudiado. Las narrativas etnográficas pueden necesitar procesos de observación, participación y escritura largos, intrincados y profundos. Sostiene Geertz (1973) que escribir etnografía es enfrentarse a un texto complejo plagado de elipsis e incoherencias, sujeto a enmiendas y comentarios tendenciosos, en el que se han de describir una multiplicidad de estructuras conceptuales, superpuestas o enlazadas entre sí y compuestas por símbolos extraños. Para observar estos palimpsestos culturales es conveniente utilizar una metodología flexible, pues el objetivo del estudio es comprender un fenómeno social y cultural complejo en su entorno real. El marco permite variaciones, pero la flexibilidad no debe suponer una licencia para abandonar el debido rigor de la investigación.

La autoetnografía es una de las vertientes producidas en las últimas décadas dentro de las narrativas etnográficas; aquí el investigador es un observador participante que analiza y describe su propia experiencia personal en relación con el sujeto o la comunidad estudiados. El enfoque refleja la subjetividad y la sensibilidad del investigador en su aproximación al tema de estudio y ofrece una explicación clara del compromiso político que adquiere. Epistemológicamente la autoetnografía se enmarca en los paradigmas de la teoría crítica y del constructivismo; la premisa es comprender la realidad social como una construcción humana y, en consecuencia, su condición cambiante, situada y múltiple, como lo es la propia acción humana (Ruiz Olabuénaga 2009). El objetivo es señalar el sentido –o su ausencia– que emerge de la interacción social. La interacción humana constituye por

lo tanto la fuente principal de datos para la investigación autoetnográfica. Como otros métodos de investigación cualitativa, la autoetnografía sigue una metodología interpretativa, una hermenéutica basada en formas de comunicación, verbales y no verbales, que describe e interpreta en primera persona lo que la experiencia directa informa.

Las primeras referencias a la autoetnografía datan de la década de los setenta. El antropólogo visual Karl Heider usó el término en 1975 para describir una interacción que tuvo con escolares del Valle de Dani, en Indonesia (Heider 1975). Cuatro años después David Hayano describió estudios de colegas antropólogos que estudiaban a su propia gente y definió la autoetnografía como un *"cúmulo de métodos y técnicas utilizadas para la investigación de campo en entornos familiares y cotidianos"* (1979). Aunque el término 'autoetnografía' ya se hubiera introducido en el vocabulario de las ciencias sociales, su potencial como modo de investigación, escritura e interpretación eclosionó con el desarrollo de los *performance studies* mediante la publicación de varias colecciones de artículos especializados y ensayos críticos aparecidos en el ámbito anglosajón, escritos por expertos en comunicación (Holman, Adams & Ellis 1966) desde finales de los años noventa. Sus vulgarizadores coinciden en señalar que la autoetnografía es tanto un proceso como el resultado de ese proceso: el producto de un relato interno; las interpretaciones atienden a la experiencia de la persona que escribe el material. El autoetnógrafo está comprometido vitalmente con el fenómeno que estudia, aparecen en la escritura las emociones y reacciones que permiten comprender su experiencia cultural. Por tanto, la persona que asume la escritura autoetnográfica se sitúa en una posición de autoría, ha de manejar recursos literarios para ofrecer una representación de la experiencia encarnada, mostrar los significados que afloran de las prácticas culturales y tratar de indagar en su sentido.

Self operation

En 1960, Leonid Rógozov, médico soviético atrapado en una base de la Antártida, se operó a sí mismo de apendicitis. Pidió a sus compañeros de misión que le ayudaran a improvisar un quirófano y mediante un sistema de espejos procedió a extirpar su apéndice inflamado. Dos semanas más tarde Rógozov se recuperó y pudo narrar aquella experiencia épica que lo convirtió en un héroe. En *Testo yonki* (2008) la filósofa Beatriz Preciado daba cuenta de la auto intervención a la que se había sometido; no tenía como objetivo extirpar una víscera enferma de su cuerpo, lo que Preciado muestra en ese libro es una historia de amor y muerte y su proceso de transformación en Paul.

La cuestión que plantean estos materiales autoetnográficos, más o menos radicales, es si la observación analítica de lo personal es una herramienta útil para la interpretación y comprensión del contexto político, social y

cultural en el que tienen lugar. ¿Qué zona intervenir –con el bisturí de la memoria y el escalpelo de la escritura– para comprender, asimilar y describir la experiencia vivida?

Madrid, mayo-junio de 2021. Se ha formado un grupo de veinte personas, entre las participantes y los cuatro miembros que componen el equipo de Luz Arcas, la artista e investigadora que conduce el proyecto *Todas las santas*. Desde los primeros compases me siento inseguro ante la exigencia física y creativa de la propuesta, pero es más poderoso el impulso de mi cuerpo convocado a la ceremonia del reencuentro. En una de las primeras acciones Luz nos pide que nos pongamos en grupos de cuatro. Yo me uno a dos chicos y a una chica.

–Pensad cada una en un deseo, el mayor deseo que tengáis en este momento –nos ha dicho Luz. Después de unos minutos pensando entre cajas hemos comenzado a compartir nuestros deseos. Uno de los chicos ha dicho:

–Yo deseo que comience una gira teatral en la que yo participe y que dure hasta el día de mi muerte. Otro chico ha continuado:

–Yo deseo ser capaz de escribir una obra de teatro hasta el final y no dejar a medias las que comienzo. Elisa, la única chica del grupo ha dicho:

–Yo lo que más deseo es que mi madre no se muera nunca.

Yo he manifestado mi deseo de no sentir deseos, ‘deseo no desear’, he dicho, sabiendo que estaba lanzando una expresión contraria a mis propios sentimientos.

Luego Luz nos ha pedido que eligiéramos un único deseo, de los ya expresados, significativo para todo el grupo. Después de un breve silencio, yo le he preguntado a Elisa si su madre tenía algún problema:

–No, no hay ningún riesgo o peligro aparente, además mi padre está con ella, sin embargo, este deseo atañe exclusivamente a mi madre.

Pienso en la maternidad y en esos gestos que se suelen hacer con las mujeres embarazadas con las que tenemos confianza, esa caricia al ser que viene. Elisa ha reaccionado inmediatamente cuando yo he puesto mi mano instintivamente en su vientre, un contacto suave y dulce con la mano abierta. Ella se ha abrazado a mí y yo he sentido su cuerpo pegado a mi pecho y sus manos y brazos en mi espalda, húmeda todavía por el sudor de los ejercicios anteriores. Cuerpos cálidos y activos, cuerpo sin ataduras salvo la máscara en la boca, tan teatral y performativa. Cuerpos sin miedo al contagio. Cuerpos vacunados contra el temor. Cuerpos que comparte su materialidad intersensible con esos otros cuerpos que piensan un deseo común.

Elegimos el deseo de Elisa de forma natural porque en el mismo instante de formularlo ya había generado acciones, nos habíamos sentido interpelados por la idea del amor materno, por el deseo de inmortalidad, por

la sensualidad. Planteamos realizar una composición con los cuerpos de los tres chicos: será una figura materna, un espacio cálido en donde Elisa ingresará después de confesar al público observador el enunciado de la escena, la única frase. Hacemos pruebas, gestos con el cuerpo que acojan con la hospitalidad debida el deseo de Elisa y le mostramos a Luz un primer boceto. Ella observa y acepta, da indicaciones, volvemos a retirarnos entre cajas y seguimos probando, incluyendo las notas que nos ha dado. Todo es intenso y no hay presión. En el final de la experiencia una idea surgida de un deseo espontáneo verá la luz y encontrará quizás la complicidad de una audiencia.

Hoy se trata de jugar con un objeto desechable para elaborar una escena grupal. Nos situamos en línea en una de las paredes de la amplia sala de ensayo. Hacia la mitad de la sala hay un trazado imaginario a partir del cual –vamos a pensar– se abre un precipicio. De forma individual cada integrante del grupo saldrá de la formación en línea, atento a la escucha de las otras personas, y avanzará hacia ese punto; allí se detiene, piensa y mira el horizonte que se abre frente a sus ojos. Con cierta cadencia, pero sin pausa, cada participante se despegue de la pared y alcanza el borde del precipicio; en cuestión de segundos la fila se recompone ahí. Nos miramos, tratamos de conectar, de oír nuestro silencio, y entonces lanzamos el objeto desechable *al otro lado*. La situación genera una cierta tristeza, una clase de melancolía que puede aminorar o transformarse mediante la interacción con otras personas del grupo. Los cuerpos evolucionan, podemos tocarnos, rodear hombros ajenos con nuestros brazos o apoyar la cabeza en los de nuestras compañeras más cercanas. Luego saldremos de la línea y la composición se desvanecerá. A ver qué pasa. Cuando la totalidad del grupo alcanza el punto medio de la sala de ensayo; justo un momento después de lanzar el objeto he mirado a mi izquierda y he visto una lágrima salir como una recién nacida del ojo derecho de María, una compañera, luego otra ha seguido el mismo surco y entonces he sentido que esa emoción era real y me he acercado a ella y he extendido mi brazo y he tocado su hombro y luego le he ofrecido mi mano y hemos entrelazado los dedos y hemos salido juntas de la línea. Después nos hemos abrazado y ese abrazo ha sido emocionante. Nos ha pasado *algo*. Eso es lo importante.

Vamos a presentar el deseo de Elisa; ella está sentada en proscenio, los tres chicos salimos a escena por el lateral izquierdo caminando tranquilamente, a metro y medio de distancia cada uno del siguiente, yo cierro la formación. Recorremos el escenario hasta su centro y nos detenemos ahí, frontales al público, manteniendo la distancia de separación entre nosotros. Nos miramos, lentamente; los dos que ocupamos los extremos avanzamos en un ángulo de cuarenta y cinco grados y nos aproximamos; el chico que ocupa la posición central avanza dos pasos y forma el vértice de un triángulo. Abrimos nuestros brazos y creamos en el aire un tejido de ramas que esperan para abrazar. Un cañón de luz ilumina a Elisa, dice:

–Mi mayor deseo es que mi madre no se muera nunca.

Luego gira su cuerpo y se acerca caminando despacio, buscando la manera de acceder a ese nido de abrazos que la espera, cuerpos madre que la acogen y acarician y se agarran a ella fuertemente. Yo pongo mi mano derecha en su vientre, igual que lo hice el primer día que ensayamos esta situación, y la izquierda en su espalda, y hago presión para que ella sienta mi latido y ella se aferra a mi mano derecha y la aprieta contra su cuerpo y yo, junto a mis dos compañeros, comenzamos a caer hacia el suelo con todo el peso de nuestro cuerpo, muy muy lentamente, mientras Elisa hace todo lo que está en sus manos para evitar nuestra caída. Finalmente, la gravedad nos vence y nuestros cuerpos impactan contra la tarima. **Oscuro.**

Granada, enero de 2022. Centro cultural El Gallo, un amplio espacio municipal con diferentes despachos y salas situado en el histórico barrio del Albaicín, donde se va a desarrollar el primer encuentro de las catorce estructuras académicas, científicas y culturales que forman la red internacional del proyecto *TransMigrARTS*. El camino hasta El Gallo es un paseo ascendente de quince minutos, una subida por calles empedradas y casas de paredes blancas que alcanza pendientes del veinte por ciento. Aunque es obligatorio llevarla, también es preciso bajarse la mascarilla para respirar de vez en cuando. Desde los miradores que jalonan la subida se puede contemplar toda la ciudad, Granada se extiende ahí abajo como una maqueta. El cielo es azul, a pesar del sol la temperatura es baja, esta es una de las quejas matinales de algunos investigadores, el frío nocturno. En las salas habilitadas como espacios de investigación también hace frío; hay que abrir periódicamente puertas y ventanas, Ómicron acecha, estamos en medio de la sexta ola de la pandemia. Trabajamos con el abrigo puesto, con botas, gorros y mascarillas. No, no estamos en una base de la Antártida como Rógozov, pero hay que abrigarse y protegerse. Cada día arrancamos la jornada laboral con un taller lúdico para entrar en calor y predisponer nuestros cuerpos investigadores a la entrega.

Los primeros debates intensos llegan, cómo no, del lado del lenguaje. Se ha creado un mapa de metodologías para facilitar el diálogo interdisciplinar; sin embargo la complejidad de los conceptos –y sus definiciones– genera tensiones; también surgen dificultades alrededor de la(s) metodología(s) a seguir para la creación de la herramienta de observación que nos convoca. Se trata de poner en práctica un diálogo inclusivo que tenga en cuenta todas las sensibilidades; hay fuertes diferencias en el diálogo interdisciplinar entre los enfoques más positivistas y aquellos que reivindican el arte como método de investigación. Se utiliza de forma recurrente la expresión ‘transformación de las personas migrantes vulnerables’ y el concepto ‘herramienta’, que anoto repetidamente en mi cuaderno de campo. Aunque hablemos el mismo idioma, hay que tener cuidado en la traducción que hacemos de

las culturas para no violar su sentido (Spivak 1986). Imagino migrantes que entran por una puerta y salen por otra completamente integrados y felices. En un momento de la sesión expreso en voz alta la complejidad de mi posición participante: *“creo que es muy difícil observar y conseguir cualquier clase de transformación en personas migrantes sin la predisposición de las artistas e investigadoras que estamos aquí a experimentar la auto-observación y con ella la posibilidad de nuestra propia transformación”*. Se hace silencio, no estoy seguro de haber sido entendido. Creo que quería señalar la importancia de adquirir conciencia, experimentar un giro, darnos cuenta, poner el cuerpo en el umbral de la transformación.

Se presentan en sesión plenaria las experiencias de dos talleres artísticos realizados en Antioquia (Colombia) y Toulouse (Francia) en los meses anteriores al encuentro granadino. Tras el debate el trabajo colaborativo se enfrenta ahora a un reto enorme: la creación de los grupos interdisciplinarios de trabajo. Se solicitan voluntarios para crear un taller mediante el cual se conformen los equipos que afrontarán los distintos ejes de investigación. Un investigador británico levanta la mano, casi a la vez lo hace una investigadora colombiana, inmediatamente después yo hago lo mismo. Nos reunimos, tenemos trayectorias artísticas e investigativas muy distintas y el mismo deseo de acceder a ese territorio boscoso de la investigación-creación en artes. Cada uno pone sobre la mesa el contenido teórico y práctico de su mochila: teatro, artes expresivas, pedagogía sobre dinámicas de grupo. Yo propongo la dramaturgia como metodología para articular las diferentes ideas que vayan apareciendo; resolvemos crear una ‘dramaturgia de momentos’ para hacer converger a los científicos, desde lo ficcional, con las líneas de investigación que se han determinado.

Proponemos una premisa inicial: que las dificultades para generar asociaciones entre perfiles tan dispares se disuelvan en una atmósfera lúdica en la que el juego, el arte y el ritual, suplanten la lógica organizacional. Las herramientas: la imaginación y la ficción; los recursos retóricos: la metáfora y la analogía; las técnicas: la plástica, la performance y las dinámicas grupales. Existe un principio de urgencia, solamente tenemos unas horas para poner en marcha el taller: comenzará a las 9:30 am del día siguiente. Surge una imagen matriz, la nave, un signo universal que puede designar a la totalidad del proyecto y en el que se pueden imbricar –como tripulantes– el conjunto de la comunidad y aceptarlo como símbolo. Trabajamos durante varias horas para provocar la interacción: dibujamos la nave *Transmigrarts* en papel craft en un formato de cinco por tres metros y la dividimos en zonas a las que cada uno de los investigadores podrá incorporarse con los conceptos de investigación que más le atraigan. Durante varias horas la comunidad tiene la oportunidad de jugar y conocerse y experimentar sus capacidades empáticas, hasta que llega el momento de verdad, la elección individual de pertenencia a uno de los grupos. Troceamos el barco en sus partes y distribuimos los componentes sobre el suelo, como islas, mientras los investigadores se desplazan por el espacio, como náufragos, en búsqueda de tierra

firme. Algunos se sienten atraídos por la imagen, otras están interesadas por ejes de investigación concretos y, sin duda, varias personas se guían por las afinidades personales que sienten por quienes ya están agrupándose, de una forma todavía líquida. Es el punto de inflexión en el que cada persona, después de la experiencia del juego, entra en un estadio liminal para pasar el umbral entre un mundo ficticio y el mundo concreto. Es un movimiento de oscilación entre la situación individual, la vulnerabilidad, la incertidumbre y los múltiples criterios para decidir.

El desafío de organizar los grupos de trabajo se ha conseguido. Sin embargo, aparece un elemento con el que no se contaba: una parte importante de la comunidad científica y artística se ha sentido interpelada por la propuesta de utilizar el arte como metodología organizacional, se resisten a abandonarla. Se genera un debate denso sobre la necesidad de progresar en la construcción de la herramienta, al que se opone, de nuevo, una defensa férrea de la investigación basada en artes; me siento identificado, y a la vez soy consciente de que nuestra idea de recurrir a la artificación (Naukkarinen 2012) tenía únicamente el objetivo de ser el principio organizador del trabajo, no la metodología de investigación para el diseño de la herramienta. Investigar es esto, en el laboratorio pasan cosas y ahora nos gustaría seguir esa línea. La controversia hace preciso revisar el documento enviado a la Unión Europea con el que se consiguió la financiación. Hay cuatro semanas para desarrollar el *Work Package 1* y es preciso enfatizar el objetivo que nos convoca; comprendo que no hay lugar ni tiempo para llevar la polémica más allá.

Resultados de la experiencia autoetnográfica

Las descripciones ofrecidas en este artículo son sketches de dos procesos de investigación-creación colectiva, huellas de la experiencia de alguien que observa y participa y encarna los procesos en los que se involucra con un cuerpo *otro*: el grupo dentro del cual se narra. Mediante la acción participante se han inscrito en mi cuerpo de hombre –cuerpo académico, cuerpo blanco, cuerpo europeo– mis propias dudas y cuestionamientos sobre estas experiencias. Mi tarea funciona simultáneamente como investigación y como una forma de activismo crítico (Denzin 2006) donde las prácticas son siempre políticas. Compruebo en esas prácticas que los proyectos de investigación-creación oscilan constantemente entre el trabajo de análisis del investigador y el gesto creador del artista (Leroux 2013). Asumo la cuestión del tiempo y el alto grado de compromiso que conllevan.

La escritura autoetnográfica da sentido a lo que voy aprendiendo con la propia escritura y a través de ella. Mi tarea como investigador se ha centrado en la descripción de ese proceso, y del sentido que surge y que he tratado de ejemplificar en este material: lo que tiene relevancia es el sentido que le damos a nuestros actos y lo que estos puedan significar para nuestras

experiencias de vida. Gracias al efecto de la resonancia persistente siento lo que se ha encarnado en mí, lo que ha pasado por mi cuerpo antes de atender desde la lógica y la razón; lo aprendido en la experiencia artística. He practicado la escucha como paradigma desde el que buscar en el cuerpo sus propias herramientas de comprensión. He podido experimentar en los debates terminológicos de la práctica científica que nombrar es un acto fundacional clave para la investigación interdisciplinar. Los seres humanos necesitamos el lenguaje como aglutinante y la negociación de las definiciones requiere de la asunción empática de los roles que se nos asignan o nos asignamos. He prestado singular atención a las percepciones de los individuos y su capacidad para sentir el papel de los otros –aproximaciones a la empatía–; lo considero fundamental para que pueda surgir la interacción simbólica y captar significados subjetivos, necesariamente inestables, en dicha interacción. Como la nave imaginaria que se convirtió en un espacio para investigar, o el volcán que entró en erupción en medio de un taller. Para solventar dificultades de comunicación, fomentar sinergias y la empatía he recurrido, desde mi posición ambivalente como observador y artista, a crear juegos y rituales; he podido comprobar que sirven para diluir tensiones inherentes a esos procesos y llevan a la comunidad hacia estados liminales, en donde se sienten libres para permitirse un cambio de estado, y entonces sucede la interacción y, quizás, una transformación. En ambos procesos he estado muy atento a la posibilidad de “darme cuenta” de cuándo sucede algo. He intentado atender a la complejidad de lo que estaba sucediendo. He tratado de practicar la escucha activa y sentir, y después pensar.

Conclusiones

Los procesos de investigación-creación objeto de estudio parten de una hipótesis de base artística y se desarrollan, mediante diferentes metodologías de investigación, en encuentros interdisciplinarios entre las artes y las ciencias sociales. Cada disciplina aporta sus técnicas de investigación, por lo que el investigador-creador confronta el uso de herramientas propias de su especialidad: escritura creativa, autoetnografía, dramaturgia, registros audiovisuales y representación, con métodos de investigación de las ciencias sociales, tales como el test, la entrevista estructurada y otras técnicas de la investigación cuantitativa y cualitativa o mixtas.

De ambas experiencias se puede concluir que la observación es siempre participante. El observador afecta orgánicamente al proceso, por más neutro que pretenda ser. El observador afecta y también es afectado por ese proceso interdisciplinario de investigación colaborativa. En el caso del proyecto *TransMigrARTS*, el objetivo inicial del encuentro es el desarrollo de una ‘herramienta de observación’, un protocolo de intervención para evaluar lo que suceda en los talleres artísticos del proyecto. Así, los procesos de investigación basados en prácticas artísticas han de dialogar necesariamente

con la noción científica de 'medición', es decir, la evaluación de su eficacia, para conseguir, o no, los objetivos marcados en el proyecto. La tarea es ardua y está en sus inicios: la propia interdisciplinariedad y la observación se revelan como objetos de debate. La observación –la posición que adquiere el investigador en esa observación– ocupa ahora un lugar protagónico en el debate científico, dado que el eje fundamental sobre el que gira el proyecto –y sobre el que hay acuerdo– no era la naturaleza de la observación, sino la reducción de la vulnerabilidad del sujeto migrante.

Asumiendo por tanto el lugar del investigador-creador como observador, la reflexión pone en valor las interacciones que se producen, la serie de relaciones que se dan en el proceso y que se reconocen en los intercambios disciplinarios, más allá de una mirada directriz única y positivista; lo que se pretende es la emergencia de nuevos instrumentos de valoración y evaluación de naturaleza mixta entre arte y ciencia.

El alcance cognitivo de la autoetnografía, como metodología y producto, esta mediado por el 'sentir'; por la aportación de la experiencia performativa al debate mediante materiales artísticos. La producción de empatía en el espacio relacional –interdisciplinar del proceso investigativo es el recurso obligatorio que debe poner en juego el observador participante para comprender el sentido de la interacción. Al poner el propio cuerpo en la observación participante se produce una comprensión más profunda de las interacciones, cuyo análisis se realiza precisamente mediante el registro autoetnográfico. De la reflexión analítica sobre las relaciones que se establecen en el espacio de investigación e interacción emerge también un compromiso político: el de cuestionar la propia posición de observación entre las estructuras del poder científico. El enfoque autoetnográfico intenta reflejar por tanto la subjetividad y la sensibilidad del investigador en su respuesta a este debate abierto. La escritura autoetnográfica, mediante la narración en capas o el *skecthing*, resulta un instrumento útil para dar cuenta de estos procesos, en la medida en que puede revelar la naturaleza y el sentido de estos intercambios como disciplina de lo sensible.

Referencias bibliográficas

- Bárcenas Barajas, Karina & Nohemí Preza Carreño. 2019. "Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo onlife". *Virtualis* 10(18). <https://doi.org/10.2123/virtualis.v10i18.287>
- Denzin, Norman Kent. 2006. "The politics and ethics of performative pedagogy: Toward a pedagogy of hope". En *The Sage handbook of performance studies*, edited by D. Soyini Madison, Judith Hamera. Thousand Oaks CA: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781412976145.n18>
- Geertz, Clifford. (1973) 1999. *La interpretación de las culturas*. Traducción, Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa
- Gómez-Urda, Félix, 2021. *Escribir: Notas de un viaje a la autoetnografía*. Madrid: Las Hedonistas
- Hayano, David M. (1979) 2004. "Autoethnography: Paradigms, problems and prospects". En *The Sage encyclopedia of social science research methods*, Michael S. Lewis-Beck, Alan Bryman & Tim Futing Liao, editors. Thousand Oaks CA: Sage
- Heider, Karl G. 1975. "What do people do? Dani auto-ethnography". *Journal of Anthropological Research* 31(1): 3-17. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/jar.31.1.3629504>
- Holman, Stacy, Tony E. Adams & Carolyn Ellis, eds. (1966) 2013. *Handbook of autoethnography*. Walnut Creek CA: Left Coast
- Léroux, Louis Patrick, 2013. "El investigador-creador frente a sus respuestas resonantes". Traductora, Andrea Pelegrí Kristic. *Apuntes de Teatro* 138: 69-83. <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32267>
- Marcus, George E. & Michael M.J. Fischer. (1986) 2000. *La antropología como crítica cultural: Un momento experimental en las ciencias humanas*. Traducción, Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Amorrortu
- Naukkarinen, Ossi, 2012. "Variations on artification". "Artification", special vol. of *Contemporary Aesthetics* 4. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/2
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo yonki*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe
- Rógozov, Leonid Ivánovich. 1964. "Self operation". *Soviet Antarctic Expedition Information Bulletin*, 223-224. <http://corpus.leeds.ac.uk/serge/rogozov-1964.pdf>
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. 2009. *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Deusto.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1986. "Imperialism and sexual difference". *Oxford Literary Review* 1/2: 225-40. <http://www.jstor.org/stable/43964608>

Notas

1. Me incorporo a este proyecto internacional al finalizar una estancia de investigación en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) bajo la dirección del científico Óscar Cornago.
2. En Revista TMA (TransMigrArts): Revista de investigación-creación para transformar la migración por las artes, nº 1 dirigido por Monique Martinez Thomas (27 de marzo 2022). Madrid: Proyecto Ñaque <https://www.transmigrarts.com/revista-actual/>
3. La discusión sigue viva. Se plantea una jornada de estudio específica, un work in progress, que tendrá lugar el 15 de junio de 2022 en la Casa de Velázquez, en Madrid.

Agradecimientos

- Monique Martinez Thomas, catedrática de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, por su lectura siempre atenta y su crítica constructiva a este texto. Revisores de la revista AusArt por su exigente tarea científica. Convocatoria de ayudas Margarita Salas de la UCM, financiada por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.
- Este material forma parte del proyecto de investigación “Documentar la experiencia cultural: autoetnografía como método narrativo para la investigación en Ciencias Sociales” del Programa de Doctorado en Sociología y Antropología de la UCM.

(Artículo recibido: 31-03-22; aceptado: 12-05-22)

This article was elaborated in the context of TransMigrARTS Network, a European project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587 and coordinated by Dr. Martinez Thomas.

This article reflects only the author's view and the Agency is not responsible for any use that may be made of the information it contains.



ART DU MONDE TECHNOLOGIQUE: ÉCRIRE DU SENSIBLE AVEC ET PAR LES 'DATA'

Alizée Armet

Chercheuse indépendante

Résumé

L'objectif de cet article est de proposer une étude quant au concept de 'l'écriture numérique' à travers quelques œuvres artistiques. Nous souhaitons démontrer que l'écriture numérique est plus que présente par son matérialisme digital. Elle nous enseigne que l'écriture par et avec les machines nous sensibilise à adopter une autre démarche quant à nos connaissances sur l'histoire de l'écriture. Reprenant des arguments et des concepts existants, nous souhaitons enseigner que l'art du monde technologique est un enseignement pour appréhender l'existence de l'écriture sans les humains.

Mots-clés: ECRITURE NUMERIQUE; DONNEES; MACHINES; NON-HUMAINS

ART OF THE TECHNOLOGICAL WORLD: WRITING ABOUT SENSITIVITY WITH AND THROUGH DATA

Abstract

The objective of this article is to propose a study of the concept of 'digital writing' through some artistic works. We wish to demonstrate that digital writing is more than present by its digital materialism. It teaches us that writing by and with machines makes us aware of the need to adopt a different approach to our knowledge of the history of writing. Taking up existing arguments and concepts, we wish to teach that the art of the technological world is a teaching to apprehend the existence of writing without humans.

Keywords: DIGITAL WRITING; DATA; MACHINES; NON-HUMANS

Armet, Alizée. 2022. "Art du monde technologique: Écrire du sensible avec et par les 'data'". *AusArt* 10 (1): pp 249-262. DOI: 10.1387/AusArt.23522

1.- ÉCRIRE DU *SENSIBLE* À PARTIR 'DES DONNÉES MASSIVES'

1.1.- Art du monde technologique: réflexivité du sensible

"L'art est une écriture et doit donc être lu. Mais lire ne consiste pas seulement à décoder le sens des signes"¹ (Gielen & Bruyne 2012, 124)

Facilité par le développement des nouvelles technologies, d'internet et des réseaux sociaux, le 'big data' ou les 'données massives' prennent un poids toujours plus important en augmentant les données textuelles, photographiques ou numériques. Cette représentation du monde par les données incite à réfléchir à l'écriture du monde technologique. L'ubiquité du numérique a prouvé récemment des changements sur les fonctions cognitives, sur nos modes de déplacements et sur les modalités de sentir et du ressentir (Goody 1977). *Peindre le monde* des nouvelles technologies questionne la présence **même de l'écriture. Tandis que certains artistes et chercheurs mettent en retrait toute médiation technologique, d'autres intègrent le numérique pour sensibiliser aux transformations induites.** Les artistes se trouvent à créer en présence d'un *monde alphanumérique*, passant d'une fenêtre *hors-écran* à un *hors-écran-décentralisé*. Le numérique force une matérialité sur les écrans, dans les réseaux et dans les systèmes binaires (Bachimont 2007, 3).

L'hyperactivité de l'écriture — spécifiant l'ère numérique — n'est nullement nouvelle. Pourtant, nous relevons des points singuliers de d'autres modes de réflexions et paradoxalement l'émergence de besoins anciens tout en les réinterprétant. Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* souligne qu'en peignant "*l'instant du monde*", le peintre Paul Cézanne "*rend visible*" (1945). Merleau-Ponty explique l'acte de peindre comme un prolongement de l'artiste lui-même dans une "*réflexivité du sensible*" entre l'individu sentant et ce qui est senti (1945 [2012], 6). En rapprochant la pensée de Goody et de Merleau-Ponty, nous détectons à présent que le processus de l'écriture participe possiblement à une expérience du sensible. *Écrire du sensible à partir* ou **avec** des données numériques questionnent un *processus d'écriture* qui ne constituent pas forcément des lettres, mais des flux d'informations.

L' *Art du monde technologique* nous éveille à l'incidence et à une écriture en 'eau trouble'. Nous entendons par 'Art du monde technologique' une réflexion à dépasser la notion 'd'art numérique' pour une critique et une prise en considération des développements technologiques. Les inventions technologiques du XXe siècle nous ont lassé croire que l'écriture était vouée à une disparition pour laisser place à d'autres formes d'existence— sonore et audiovisuel. En comparaison, nous pouvons méditer sur les mots de Turing "*mécanisme et écriture sont de notre point de vue sont*

presque synonymes" (cité dans Petit & Bouchardon 2017). Effectivement, trois inventions structurent l'histoire graphique de l'humanité:

1. l'écriture de la langue ou l'écriture née au IV^e millénaire avant J.-C à Sumer;
2. l'écriture des nombres avec la monnaie frappée vers 620 avant J. -C;
3. l'écriture du code avec l'écriture numérique — née une première fois avec l'écriture informatique (1936 puis 1948) et une seconde fois avec l'écriture réticulaire.

Cette prise de considération nous invite à intégrer la continuité physique entre l'écriture de la langue et celle des nombres qui semble inexistant dans le cas de l'écriture avec le code. L'*Art du monde technologique* tend **à proposer une omniprésence de l'écriture** —textes, algorithmes, images ou vidéos— et axe notre raison sur l'existence d'une machine plurielle et complexe. Herrenschildt (2007) développe ce trouble par la présence d'un outil "*né par et pour le calcul*" mais également que "*la machine écrit et écrit tout*". Au-delà d'intérêt anthropologique ou sociologique, l'art du monde technologique nous fait prendre conscience que l'interprétation de l'écriture relève d'un anthropocentrisme constitutif et "*accompagné d'une série d'a priori métaphysiques: idée de sujet, idée de je pense*" (ibid.). L'écriture n'est pas nécessairement produite par un être humain.

1.2.- L'écriture numérique ou écrire d'après les machines

Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, Jacques Derrida et Roland Barthes identifient le paradigme de l'écriture. Tandis que Derrida se penche pour une écriture comme 'trace' qui déjoue "*l'opposition de la présence et de l'absence*", Barthes la positionne comme "*inter-textualité qui ouvre le sujet sur ce que nous nommerons aujourd'hui 'écriture hypertextuelle'*" (cité dans Petit & Bouchardon 2017). Selon Anne-Marie Christin (2012), l'écriture est ambivalente, à la fois trace et signe et "*l'indice immanent [...] d'une référence qui lui serait essentielle, mais dont elle ne pourrait que porter le deuil*". C'est une possibilité de s'écarter de l'écriture dite humaine puisque le mot *écriture* en chinois *wen*, témoigne une définition non humaine de l'écriture (Petit & Bouchardon 2017).

L'œuvre *How to turn code into art* d'Aram Bartholl réutilise les traces d'un malware² (Bartholl 2011; CCC 2011). Chaos Computer Club (CCC), organisation influente de hackers en Europe, déjoue ce même malware illégal du gouvernement allemand. En publiant des extraits en fichiers binaires, cinq pages sont rendus accessibles et ce, *entièrement*. L'artiste visibilise la traçabilité de tout écrit numérique liant chaque donnée à une métadonnée ou à "*chaque contexte d'énonciation [...] à une trace décontextualisée*" (Petit & Bouchardon 2017). Les ordinateurs ne sont pas que des outils de communication, mais des outils de pensées. Bartholl n'attendra pas en disant sur

son blog (2011) que "votre code peut être de l'art!"³. Au delà, du dévoilement ou de la transparence des données, nous percevons également une survivance à la gestualité de l'*abstraction*. Un contexte technologique est écrit par des codes et un langage particulier constitués de traces, de signes et de transformations de données.

Le concept de la trace se décroche de l'écriture de l'auteur pour s'attacher à celle de la machine. Derrida compare l'écriture à la production d'une trace qui égalise le fonctionnement d'une machine à écrire sans cesse: "*Nulle n'entrera dans ces lieux s'il a peur des machines et s'il croit que la littérature, la pensée peut être, doit, n'y ayant rien à voir, exorciser la machine*" (Derrida 1973, 354).

La trace n'est pas nécessairement écrite par un être humain et elle n'est pas intentionnelle. Tout peut devenir 'trace': une action ou un événement. Avant toute chose dans un cadre numérique, la trace produit de l'information. En télescopant le code, Bartholl remet en avant le manque de définition de la '*trace numérique*' (Galimon & Zlitni 2013, 16). Son étude est récente par les sciences de l'information et la communication. Des tentatives, de manière éparse, existent. Elles tendent de chercher les traces sous les signes et ce par des '*traces d'usages*' (Petit & Bouchardon 2017). Dans la recherche de Bartholl, nous trouvons également des discussions quant à l'écriture de "*signaux informationnels explicites*" et "*les traces comportementales implicites*": des signaux sans traces et des traces sans signaux (Cardon 2015).

L'être humain ne produit jamais le signe. Les inscriptions qui l'entoure peuvent être considérées comme des caractères, des lettres ou la somme d'un encodage en bit. Elles peuvent être impossibles à écrire et à lire par des êtres humains. En tant que '*signe*', l'écriture est toujours matérielle et en relation avec autre chose et *inhumaine*. Une inhumanité qui se lie davantage à '*préhumaine*' que '*posthumaine*' puisque la notion d'être humain est une conséquence de cette écriture: "*le langage lui-même n'est pas une invention de l'homme, mais un virus qui infecte les êtres humains et qui s'en sert comme réceptacle pour se reproduire*" (Dyens 2012).



Figure 1. Bartholl. Aram. 2011. How to to turn code into Art. 87 × 65 cm. <https://aram-bartholl.com/how-to-turn-code-into-art/>

L'expression 'écriture numérique' s'apparente à un pléonasme technique. Via un monde dit numérique, l'expression présente une variation langagière informatique, mais rappelle le calcul informatique dérivé de l'écriture de la langue et des nombres. L'histoire des médias mérite d'être abordée par l'histoire de l'écriture "*comme des 'machines textuelles auxquelles on accède et que l'on manipule à travers et par l'écriture'*" (Petit & Bouchardon 2017, 135). l'écriture est à la fois *objet* et *outil* des médias informatisés. Effectuer l'analyser de ces médias relève d'une étude hybridée de pratiques d'écritures et de lectures. Chaque média naît et se meurt dans la transformation d'un autre média.

2.- ÉCRITURE, MATÉRIALISATION ET FLUX

2.1.- Esthétique de la matérialité

L'écriture s'apparente à 'quelque chose' qui tient une place 'matériellement' quelque part (2020). Au moment de la réalisation d'une lettre par exemple,

celle-ci est de l'écriture. Ce quelque part naît de l'action de l'écriture. Autant la feuille de papier, le carton, ou toute autre forme décrit que "*le support n'est qu'un après-coup de l'écriture*" (Vitali-Rosati 2020). Tout forme peut prétendre être *support* dès que quelque chose y est inscrit. Dérivé du latin *texere*, la définition de l'écriture portée à la notion de texte, nous emmène à étudier le 'tissage des relations' entre des inscriptions et la forme du texte. Le texte est une écriture organisée et une série de relations entre des éléments scripturaux indépendants. Le corps et l'esprit de l'écrivain font parti prenant des outils d'écriture. Katherine Hayleys nous suggère pour comprendre nos machines à écrire, de partir de la matérialité du support, de l'écriture incorporée, de la matière comme métaphore, et de la technique comme texte. L'écriture numérique est matérielle et parler d'une esthétique de la 'matérialité' revient à aussi reprendre le plaidoirie d'un '*matérialisme digital*' proposé par Gregory Chatonsky (2017; Bouchardon 2014; Hayleys 2002).

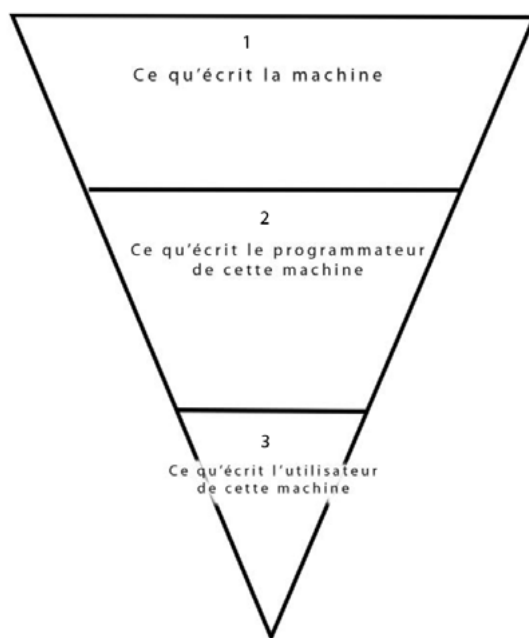


Figure 3. Schéma d'après l'explication de Petit et Bouchardon sur l'*écriture numérique*.

Un livre peut prendre la forme d'un texte — si ses lettres sont des inscriptions ou des écriteaux—ou un ensemble de livre— intertexte— ou tout simplement deux mots. L'écriture numérique détient une propriété de la *manipulabilité algorithmique* qui déplace "*la frontière entre ce qui est inscrit et ce qui ne l'est pas*" (Jeanneret & Tardy 2007, 206-7). Sa manipulabilité suppose une double coupure: sémantique et matérielle (codage binaire indépendant du support et le pas de sens ou d'interprétation propre) et

joue sur la trace lue (support de restitution) et la trace inscrite (support d'enregistrement).

L'écriture numérique joue sur trois niveaux:

- Le premier présente l'**écriture numérique comme théorique et discrète**, en tant qu'une écrite par la machine. C'est un niveau électronique de l'implémentation matérielle: "*le niveau où le code rencontre la machine*" (Petit & Bouchardon 2017). C'est la matérialité de la technique.
- Le deuxième explique l'**apprentissage du code pour l'intérioriser**: écriture informatique ou écriture du code. Sachant qu'il est possible d'écrire sans maîtrise le code binaire. C'est le niveau du logiciel et de la manifestation par les application ou 'écriture pour les machines'. C'est la syntaxe de la technique.
- Le troisième est le **niveau d'interaction ou 'écriture avec les machines'**. L'usage de l'écriture techno-esthétique de l'interface sensorielle et motrice. La technique est comme une matière, la technique est comme un code ou un art (Bates 2006, 1033-45).

2.2.- "De la civilisation du rectangle"

Selon la formule de Roland Barthes '*la civilisation du rectangle*' correspond aux formes de nos livres de l'*éditorialisation* d'une civilisation du livre mais aussi "*du livre lu, du livre écrit, de l'écriture et de la lecture*" (Barthes 1970; Vitali-Rosati 2020). La pensée oscille constamment dans l'informée de l'écriture. Elle fait écho à cette critique de l'hégémonie de la pensée sauvage et figure aussi comme un lieu de l'ensauvagement imaginaire —du grimoire manuscrit, aux formules cryptiques d'un monde alphanumérique.

L'œuvre *My Google search history* d'Albertine Meunier (2011), extrait du web de Google un contenu pour le rendre disponible sous forme matérielle. Meunier évoque des pratiques de limitations d'interventions à un simple travail organisationnel de découpage et rappelle le travail de l'archiviste entre une tension de conservation, interprétative et classification. L'œuvre n'est pas moins l'archive d'un quotidien résultant d'un archivage de l'archive d'un quotidien. C'est un déploiement d'une pensée critique de la récolte de nos données. L'œuvre n'est pas facilement lisible. Elle reste cryptée de part une apparence plus logorrhée que narrative. C'est une inscription de chaîne de code. L'œuvre soulève des questions autant sur nos usages de moteurs de recherche que notre expérience du présent. Que racontent ces données du passé de notre présent? Qu'est ce que le présent pour la lecture des machines? Quelles traces et signes laissons nous sur le web? Quelles pratiques du savoir et d'écriture avons-nous à l'heure du numérique?

Aujourd'hui l'écriture des machines n'est pas que d'ordre technique ou sémiologie mais aussi mercantile. Mesurer la matérialité des écritures alerte les artistes comme Meunier. À l'heure du Big Data, passer sous un format

livre ou à une page imprimée, est une sorte d'étalon de prise de conscience de la quantité des données. Parler en nombre de pages ou de livres aide à l'esprit humain d'avoir une représentation concrète de ce que représente un poids d'un octets. Passer au format papier est une visualisation pour l'imaginaire.

Ce travail d'épuisement du lecteur, du fait de la lecture cryptique, rappelle que le lecteur ne peut que survoler la globalité de ces données sans jamais pouvoir avoir un regard attentif sur chacune des pages. 'Google' paraît comme un 'hyperobjet' qui nous englobe plus que nous l'englobons (Morton 2013)⁴.

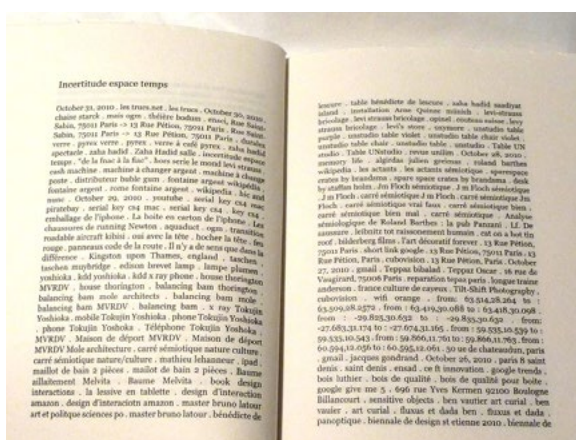


Figure 3 et 4. Meunier, Albertine. 2011. *My Google Search History*. Ouvrage. <http://archiverle-present.org/fiche-de-la-collection/my-google-search-history-0>

2.3.- Espace numérique comme forme d'écriture à l'écriture du flux

Compte tenu du contexte technologique des données, nous ne devons pas restreindre l'écriture uniquement au texte ou au support imprimé. L'écriture est une inscription graphique qui fait appel à de nombreux éléments visuels entre pictogrammes et idéogrammes: traits, appuis, couleurs etc (Christin 1999).

Searching for Ulysses, de Fabien Hocco, présente une pièce en installation en réseau. La pièce matérialise l'ouvrage de James Joyce *Ulysse* à travers le style du réseau Twitter. Le texte d'origine est lu automatiquement, un mot toutes les vingt-cinq secondes. À chaque nouveau mot lu, un programme recherche sur le réseau social l'équivalence du dernier message contenant le même mot. Le tweet saisi vient s'afficher à la suite du précédent. Un palimpseste éphémère proche du cut-up s'accumule par le programme informatique. Cette œuvre présente un regard sur l'écriture dans un cadre hors-écran-décentralisé. Comment l'écriture joue avec une décentralisation des supports. Pour redire, l'espace détient du numérique

car l'ensemble de relations entre les choses existent et est un 'espace de raccordement' entre tous les autres espaces (Cavallari 2018, 89).

Le hasard ne semble pas anodin, si Hocco a choisi comme source d'inspiration *Ulysse*, de James Joyce (1922). Connu pour être écrit en tant qu'insertions de flux de pensées, le récit de Joyce croisent les rencontres et les multitudes de détails et la sensation d'un labyrinthe. Joyce a écrit un espace numérique ou éventuellement un "cyberespace de tweets, de réseaux sociaux". Cet ouvrage s'approche du **hors-écran** car il laisse libre la notion de 'flux' (Gervais & Guillet 2011). Cette esthétique repose sur l'utilisation de systèmes et de dispositifs informatiques qui forcent l'internaute à se perdre dans la contemplation d'un flot d'images, de sons et de mots que le cyberespace et son encyclopédie dynamique animent et rendent accessibles (Rouillé 2005).

De quoi est fait cet espace? D'écriture bien entendu et il se nourrit d'environnement culturel artistique soutenu par Internet en tant qu'infrastructure technologique. Hocco propose un travail sur la *traduction*. La pratique d'écriture est incluse —passer d'un texte d'une langue à une autre— mais avant tout il dessine une pratique culturelle constituée de traductions, de textes, d'œuvres ayant migré d'une culture à une autre, confrontée à une diversité langagière culturelle et formelle. Gervais et Guillet expliquent que "*ce ne sont pas la temporalité ou encore la stratification [...] mais le déploiement, la coprésence sur un même territoire*" qui font figures (Gervais & Guillet 2011). La présence d'hyperliens, l'architecture d'Internet implique une spécialisation et une individualisation des connaissances et des savoirs. Ce par quoi Deleuze résume une personne comme un flux. La relation est une écriture de flux (Deleuze & Guattari 1971).



Figure 4. Hocco, Zocco. 2013. Searching for Ulysses. Programme sur ordinateur et connexion réseau.

3. CŒEXISTANCE DES COSMOLOGIE ÉCRITES ET ORALES

L'écriture numérique remet en cause la représentation du langage, aujourd'hui dominante, comme moteur de communication. *Communiquer* revient à *transmettre des informations*. Le contraste entre l'oralité et l'écriture émerge de deux paramètres de l'intériorité et de l'extériorité et active un fonctionnement paradoxal (Ong 1982; Goody 1977). La **parole orale** (intérieur, subjective) présente les caractères de l'extériorité qui est adressée à un interlocuteur ou à un public. L'**écriture** favorise quant à elle, l'intériorité de la conscience. Par son œuvre *How to code* (2011), Bartholl explique que "*peu de gens peuvent lire et comprendre le code; il est donc important de le communiquer, d'en discuter en public et d'en faire un art !⁵*". Il serait plutôt lieu d'étudier le fonctionnement de la pensée, mais également ce que Goody a parlé d'une pensée sauvage de la langue. Cette remarque démontre que l'esprit humain ne peut produire sans aide extérieure. Il s'aide d'une technologie intériorisée. La technologie nouvelle n'a pas fait disparaître la politique de l'oralité primaire. Notre contemporanéité rend compte d'une oralité endormie et refoulée, qui survit par les mécanismes de l'écriture. Cette même écriture ne désigne par qu'un accessoire de la parole, mais une performance inédite (Derrida 2001; Ong 1982; Goody 1977). Les médias informatisés ramènent par le même procédé d'écriture numérique les textes, les arts et les pratiques de l'image, les sons de la musique et la voix frémissante.

Le langage écrit ou oral ne crée pas par un processus neutre de transmission, mais une technicité qui emprunte l'architecture des relations entre la réalité et les autres consciences. Si nous utilisons le langage comme instrumentalisation, il en est privé de sens. La langue s'imbrique dans les interstices de l'esprit et des choses. Elle les attache et les distribue. Les artistes qui produisent des formes de cette technique, héritent finalement de la '*pensée sauvage*' de Lévi-Strauss (1962). Le '*bricolage*' fait survivre la culture de l'oralité et de l'écrit. Se dégager du cercle de l'oralité et de l'écriture est chose impossible. Les deux sont intrinsèquement liés: "*Nous n'utilisons pas le langage, mais sommes utilisés par celui-ci*" (Dyens 2012, 64).

Conclusion

Écrire avec ou à partir de machine ne fracture pas l'historialité de la langue. Les données produites par l'écriture numérique et dans cet écosystème du Big data, rappellent qu'existent simultanément l'oralité et l'écrit. L'humain hérite d'un langage et non l'invente. L'*art du monde technologique* questionne l'esthétisme matériel de l'écriture numérique: comment écrire avec une machine? La somme de données doit dépasser la simple production d'informations pour une écologie des relations au-delà de toute pensée ethnocentrique ou de tout relativisme culturel. Les traces ou les signes ne

sont pas forcément écrites **que** par l'humain, mais par un ensemble de flux de données.

Mettre l'accent sur les dispositifs, interroge les effets sur les modes de pensées, les modes de relations à soi aux autres et au monde. Dès lors que les artistes questionnent la sensibilité des données, c'est avant tout notre rapport à la technicité, aux mots et aux choses qu'ils mettent en avant.

Références bibliographiques

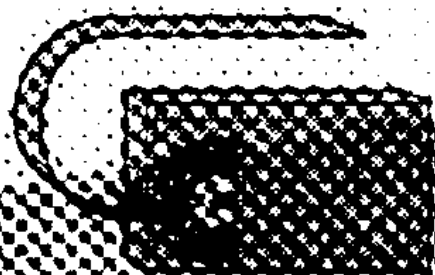
- Bachimont, Bruno. 2007. *Ingénierie des connaissances et des contenus: Le numérique entre ontologies et documents*. Paris: Hermès
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Seuil
- Bartholl, Aram. 2011. "How to turn code into art". *Arambartholl.com* [blog personnel], 12 oct. https://arambartholl.com/old_blog/how-to-turn-code-into-art/
- Bates, Marcia J. 2006. "Fundamental forms of information". *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 57: 1033-1045. <https://doi.org/10.1002/asi.20369>
- Bouchardon, Serge. 2014. *La valeur heuristique de la littérature numérique*. Paris: Hermann
- Cardon. Dominique. 2015. *À quoi rêvent les algorithmes*. Paris: Seuil
- Cavallari, Giuseppe. 2018. "Performativité de l'être-en-ligne: Pour une phénoménologie de la présence numérique". Thèse Univ. Montréal. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02458177>
- CCC (Chaos Computer Club). 2011. "Chaos Computer Club analyzes government malware". *Ccc.de*, 8 oct. <https://www.ccc.de/en/updates/2011/staatstrojaner>
- Chatonsky, Gregory. 2017. "Matérialisme digital". Entretiens avec Nathalie Bachand dans *Espace 116* (printemps-été). *Chatonsky.net* [site web personnel] <https://chatonsky.net/materialisme-digital-2/>
- Christin, Anne-Marie. 2012. *Histoire de l'écriture: De l'idéogramme au multimédia*. Paris: Flammarion
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1971. *L'anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Minuit
- Derrida, Jacques. 1973. *La dissémination*. Paris: Seuil
- Derrida, Jacques. 2001. *Papier machine: Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée
- Dyens, Ollivier. 2012. *Enfanter l'inhumain: Le refus du vivant*. Montréal: Triptyque
- Galinon-Méléneq, Béatrice & Sami Zlitni. 2013. *L'homme-trace, producteur de traces numériques*. Paris: CNRS. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.21699>

- Gervais, Bertrand & Anaïs Guilet. 2011. "Esthétique et fiction du flux". "Esthétiques numériques: Textes, structures, figures", n° monographique *Protée* 39(1): 89-100. <https://doi.org/10.7202/1006730ar>
- Gielen, Pascal & Paul de Bruyne. 2012. "Art, research, entertainment". In *Teaching art in the neoliberal realm: Realism versus cynicism*, 113-130. Amsterdam: Valiz
- Goody, Jack. 1977. *La raison graphique: La domestication de la pensée sauvage*. Traduit de l'anglais par Jean Bazin & Alban Bensa. Paris: Minuit
- Hayles, Nancy Katherine. 2002. *Writing machines*. Cambridge MA: MIT
- Herrenschmidt, Clarisse. 2007. *Les trois écritures: Langues, nombre, code*. Paris: Gallimard
- Jeanneret, Yves & Cécile Tardy, dirs. 2007. *L'écriture des médias informatisés: Espaces de pratiques*. Paris: Hermès-Lavoisier
- Joyce, James. (1922) 2006. *Ulysse*. Traduit de l'anglais par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert; revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur. Paris: Gallimard
- Lévi-Strauss, Claude. (1962) 1990. *La pensée sauvage*. Paris: Plon
- Merleau Ponty, Maurice. (1945) 2021. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard
- Meunier, Albertine. 2011. *My Google search history*. Paris: L'air de rien
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. Minneapolis MN: Minnesota University
- Ong, Walter Jackson. (1982) 2014. *Oralité et écriture: La technologie de la parole*. Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Hélène Hiessler; préface et postface de John Hartley. Paris: Les Belles Lettres
- Petit, Victore & Serge Bouchardon. 2017. "L'écriture numérique ou l'écriture selon les machines: Enjeux philosophiques et pédagogiques". *Communication & Langages* 191(1): 129-148. <https://doi.org/10.3917/comla.191.0129>
- Rouillé, André. 2005. "Esthétique des flux". *Parisart*. <https://www.paris-art.com/esthetique-des-flux/>
- Vitali-Rosati, Marcello. 2020. "Pour une théorie de l'éditorialisation". *Humanités Numériques* 1. <https://doi.org/10.4000/revuehn.371>

Notes

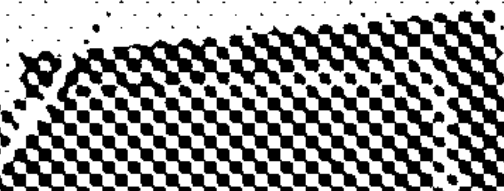
1. "Art is writing and is therefore to be read. Reading however is not just about decoding the meaning of signs. Reading has to come to terms with the fact that it will never be possible to determine the meaning of the world once and for all".
2. Utilisé par la police allemande, ce malware servait à espionner la population.
3. "Your art could be art".
4. L'hyperobjet chez Morton, revient à aborder des phénomènes paradoxaux. La difficulté des les percevoir ou des les appréhender, favoriser l'intuition en passant directement à la raison sans médiation et entendement.
5. "Only few people can read and understand code it is so important we communicate it, discuss it in public and make it art!".

(Article reçu: 15-03-22; accepté: 12-05-22)

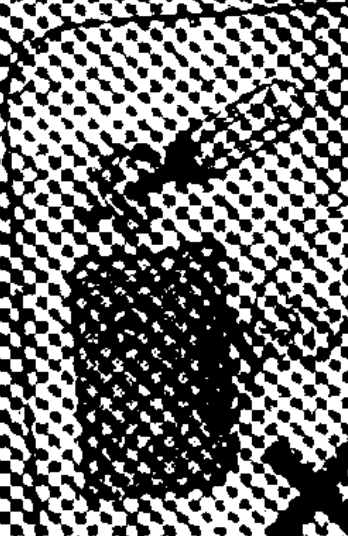


temperature of 150 to 200°C. The sample was

then placed in a vacuum oven at 150°C for 24 hours.



100°C



CINE PERFORMATIVO: UNA PELÍCULA COMO POSIBLE ESCRITURA EXPANDIDA

María Martínez Morales

Universidad de Jaén Dpto. Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal

Resumen

El presente trabajo aborda una aproximación al cine performativo como posible escritura expandida a partir del estudio de la obra: *Desbordamientos* de Esperanza Collado y *Umbráfono* de Enrique del Castillo. El cine performativo hace referencia a una práctica de cine experimental que escapa a toda definición que lo establezca para jugar en la indeterminación como forma, así, el presente estudio trata de indagar través de las obras *Desbordamientos* y *Umbráfono* formas a partir de las cuales dialogar sobre la práctica expandida que experimentan ambos artistas. Con ello, como resultado del estudio, se propone abrir líneas de investigación sobre el cine performativo como posible escritura expandida desde el desplazamiento de la escritura desvinculada del lenguaje verbal hacia otros formatos creativos.

Palabras clave: CINE PERFORMATIVO; CINE EXPERIMENTAL; ESCRITURA EXPANDIDA; INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

PERFORMATIVE CINEMA: A FILM AS EXPANDED WRITING

Abstract

This paper deals with an approach to performative cinema as a possible expanded writing based on the study of the work: *Desbordamientos* by Esperanza Collado and *Umbráfono* by Enrique del Castillo. Performative cinema refers to a practice of experimental cinema that escapes any definition that stabilizes it to play in indeterminacy as a form, thus, the present study tries to investigate through the works *Desbordamientos* and *Umbráfono* as forms from which dialogue about the expanded practice experienced by both artists. With this, as a result of the study, it is proposed to open lines of research on performative cinema as a possible expanded writing from the displacement of writing detached from verbal language towards other creative formats.

Keywords: PERFORMATIVE CINEMA; EXPERIMENTAL CINEMA; EXPANDED WRITING; ARTISTIC RESEARCH

Martínez Morales, María. 2022. "Cine performativo: Una película como posible escritura expandida". *AusArt* 10 (1): pp 265-277. DOI: 10.1387/AusArt.23560

1.- En los márgenes del cine

El presente trabajo surge del estudio sobre cine experimental como investigación para la exploración de prácticas de cine performativo como forma de conocimiento. Es decir, prácticas que surgen como aproximación a aquello que tiene lugar en el margen, en la experimentación, lo indeterminado, lo procesual, en aquello que 'no se ve'. En este sentido, hacemos referencia al concepto de sociología de las ausencias de Boaventura De Sousa Santos (2010) al entender que el objeto de la investigación trata en mostrar lo que 'no se ve'. Así, desde los márgenes del cine trabajamos el medio como forma de convertir la ausencia en presencia, para investigar en el margen o en lo indefinido como potencia, como diría García, en pensar desde la inestabilidad a modo de táctica política que resiste a las codificaciones de la tradición para hacer posible la expresión en contextos opresivos (García 2021). Desde una práctica artística que entiende la naturaleza de su medio como aquello indefinido que emerge de lo experimental, nos encontramos así, ante esa desmaterialización del cine o desarticulación con lo que se entendía por él, para abrirnos a prácticas híbridas entre cine y arte (Bulot 2008). De esta manera, se alude a un cine como acontecimiento que emana de la desmaterialización de las prácticas fílmicas en las prácticas artísticas, en íntima relación con la vida promoviendo situaciones en las que se da prioridad la experiencia del cine en el espacio y a la participación del 'otro' (Collado 2014).

En este sentido, nos situamos ante un tipo de prácticas fílmicas que provienen del cine experimental que se alejan del cine tradicional de la gran pantalla (Benavide, 2010). El cine experimental comienza con prácticas que artistas del dadaísmo y el surrealismo abordan como extensión de las artes plásticas, una exploración y experimentación de los elementos formales que configuran el medio cinematográfico, ligado a los movimientos de las vanguardias de los años veinte. En el contexto europeo coincide con la expansión de prácticas artísticas provenientes de las artes visuales, en la escena anglosajona nos encontramos con el *avant-garde* cinema y en Latinoamérica y España con cine experimental (Alcoz 2019). Trabajos que cuestionan el medio cinematográfico, en los que prevalece el carácter experimental e intermedia sobre la narrativa, muy próximos al videoarte o la videocreación (Fig. 1). Según Esperanza Collado, nos encontramos con prácticas que surgen en respuesta a la desmaterialización del arte de vanguardia sumada a los avances del cine estructuralista-materialista y los cambios en el modo de conocer, determinado por el ocaso de la vertiente positivista de la modernidad en la cultura occidental, lo que promueve la disolución de las fronteras entre las diversas prácticas artísticas. Esta situación hace que se cuestionen los confines físicos y conceptuales, donde lo epistemológico queda reemplazando a lo ontológico, una etapa abierta a nuevas exploraciones entre el proceso, la percepción y el cuerpo (Collado 2012).

Con este cine hacemos referencia a una producción que no solo experimenta con el medio como subversión, sino que más allá del valor formal, cuestiona los modos de producción, de distribución y exhibición buscando espacios para su propia expansión desde la creación de espacios autogestionados y prácticas autodidactas (Chodorov 2011). Sobre los aspectos de las relaciones adecuadas de las variantes espacio-tiempo del cine a los que hace referencia Kaul como base del medio cinematográfico ([2003] 2021, 21) *"la cuestión es formar una visión total de la dimensión natural, espiritual y social del ser y de la sociedad, concretada finalmente en el espacio-tiempo cinematográfico"*. Así, mientras continúa la exploración y experimentación de las posibilidades formales y expresivas del cine, sus filmes se distancian progresivamente del programa estricto de la abstracción al integrar elementos figurativos y tender hacia un propósito más documental y político (Bulot 2013).



Fig. 1. Espectro cromático, Albert Alcoz, 2015.

Fuente: <http://www.albertalcoz.com/2015/05/espectro-cromatico.html>

En el cine experimental encontramos prácticas que responden al nombre de cine performativo, obras experimentales que cuestionan las formas del cine, desplazando la mirada hacia líneas de investigación de un cine como arte performativo. Según Érik Bulot (2008), estaríamos ante un tipo de prácticas que tratan de reemplazar la película por su enunciación, un movimiento de prácticas de formas que lo disocian de su base tecnológica. De esta manera, con un cine performativo acudimos a acciones que se actualizan cada vez que se experimentan, un cine expandido, híbrido, que se mueve entre la performance, las artes visuales, lo narrativo y experimental. Un cine como relación con otros ámbitos del conocimiento,

experimentando fuera de sus confines físicos y conceptuales. Con ello, se abre un proceso de investigación de prácticas vinculadas al concepto de performatividad que tienen su origen en la desmaterialización del cine (Collado 2012). Se trata de pensar el cine como algo inacabado en el sentido que está en continua experimentación de los elementos que lo configuran para una nueva manera de ubicarlo en otra historia desde la indagación de su propia materialidad.

2.- Cine performativo

A principios de los años sesenta tuvo lugar un cambio asociado con el nombre de giro performativo además de afectar a todo el ámbito artístico, fomentó la producción de prácticas situadas que responderán al nombre de arte de acción y de performance. Desde entonces, asistimos a un espacio híbrido con límites difusos entre las distintas formas artísticas, siendo cada vez más tenues sus diferencias, reemplazando la mirada hacia la creación de situaciones en lugar de objetos u obras artísticas (Fisher-Lichte 2004). Este movimiento afecta a las artes en general con la disolución de los límites que las separan. En lo que refiere al cine, nos encontramos con películas que cuestionan el propio medio, desde prácticas de cine expandido a la aproximación a un arte intermedia, generando otros modos relación, experiencias y prácticas que van del situacionismo al happening o la performance, acciones que negaban el lugar del arte como lógica institucional desvinculada de la naturaleza del ser humano, esta situación proyectó al arte una mirada vinculada con la vida en toda su amplitud (Collado, 2013). Los dos rasgos característicos que marcó fue la sustitución de artefacto por acontecimientos y la transformación de los espectadores en participantes o actores. Así, en lugar de producir obras las personas producen acontecimientos en los que no están involucradas sólo ellas mismas, sino también el contexto donde tienen lugar. Con ello cambian las formas de producción artística, atendiendo a la naturaleza del medio en cómo ésta se vincula a la vida. Según Fischer-Lichte (2004), el giro performativo se debe a un cambio de sentido de la obra convertida en acontecimiento y de las relaciones que con ella van asociadas, para investigarlo y dilucidar, es pertinente un pensamiento en torno a una estética de lo performativo.

El hecho performativo al que hace referencia Fischer-Lichte no puede ser entendido sino como aquello que tiene lugar en un espacio, con una comunidad, durante un momento y lo que ahí está ocurriendo debido a unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y, sobre todo, en la manera de relacionar unos elementos con otros, un proceso que se ha traducido como *“bucle de retroalimentación autopoético”* (ibid.). Así, con cine performativo nos aproximamos al sentido relacional que propone Fischer-Lichte al mismo tiempo que tiene que ver con el sentido performativo que John Austin expone en su ciclo de conferencias sobre *Cómo hacer*

*cosas con las palabras*¹ con los enunciados lingüísticos como aquellos que no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, es decir, son hacedores de realidad (Austin 1962). Así, por un lado, hacemos referencia a lo performativo desde la relación de los elementos que lo configuran, así como desde la perspectiva que propone Austin con verbos performativos. En este sentido, Austin se refiere a los verbos performativos como aquellos que realizan cosas. Ambos enfoques de lo performativo nos llevan al cuerpo como pensamiento, al cambio del cine como cuerpo al que alude Gilles Deleuze, ya que es por el cuerpo, y no por medio del cuerpo, como experiencia.

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida (Deleuze 1986, 251)

En este sentido, Erik Bullot propone dos criterios para definir cine performativo en su texto *Cine de lo posible* (2008). Uno referido al lenguaje verbal según la teoría de John Austin, según los verbos performativos, aquellos que el momento de su enunciación llevan a cabo una acción. Lo que nos lleva a la teoría de Butler, con el poder de las palabras para constituir aquello que pronuncia, así, según Butler (1996), la performatividad se configura como discurso. El segundo criterio corresponde al campo de la práctica artística. Así, según Bullot (2019), la práctica performativa se encuentra en la intersección de estos dos significados. Es difícil separarlos, la práctica performativa se concentra en el acontecimiento y la experiencia, lo que conlleva una dimensión performativa. Con ello, nos encontramos en un territorio indeterminado de prácticas que reflejan la relativa inestabilidad del formato para reflexionar sobre la propia naturaleza performativa del medio, las nuevas formas de una película por venir a partir de una transformación del cine que lo disocian de su medio tecnológico (Bullot 2008). Un cine performativo como algo procesual, en continua transformación del medio desde la presencia de un cuerpo en el espacio, en un tiempo. Algo que acontece, abierto, que se hace desde la presencia, creando una nueva organización. Por ello, lo que nos interesa aquí es ligar el sentido del cine como acontecimiento, la obra como algo vivo, algo que siempre va a ser otra cosa distinta de un significado, de una historia de una imagen o un texto (Fischer-Lichte 2004).

3.- Del cine performativo como posible escritura expandida

En este apartado se expone el cine performativo como posible escritura expandida a través de una aproximación a *Desbordamientos* (2021) de Esperanza Collado y *Umbráfono* (2021) de Enrique del Castillo. Un trabajo experimental que refiere al campo expandido que ya definiera Rossalind Krauss² al referirse a la escultura (1979). Con ello, Krauss hacía mención con una expansión no solo a la situación material sino cultural, como acontecimiento histórico. *Desbordamientos* (2021) y *Umbráfono* (2021) son consideradas películas performativas, se constituyen en el momento en que se presentan. En este sentido, con la propuesta pretendemos dialogar con el giro performativo al que hace referencia Fischer-Lichte, a través de las obras de ambos artistas. Con ello, desplazamos el texto como posible escritura expandida, así como Sandra Santana (2020) nos propone las obras de Marcel Broodthaers o Vito Acconci desde la consideración del texto en forma y concepto para crear nuevas lecturas.

Escogemos *Desbordamientos* (2021) de Esperanza Collado y *Umbráfono* (2021) de Enrique del Castillo, ambas performances sustituyen la película por su enunciación, desde una articulación de fragmentos preverbales que alcanzarían nuevos significados al enunciarse, como añade Mani Kaul: “*La imagen y el sonido en el cine y el vídeo tienen vida propia en su existencia preverbal, en la que aún no han alcanzado el estado de un enunciado, pero son como enunciables*” ([2003] 2021, 19). Hacen alusión al cine performativo, en concreto, acciones que refieren al significado que propone López Cano (2012) al analizarlo performativamente, desde la disipación de los límites del arte, sobre lo que hace cuando es mencionado desde la disipación de las fronteras que sus artefactos y discursos proponen, como una escena donde interactúan material y simbólicamente los diversos actores que la conforman. Desde este enfoque podríamos entender la presencia del cuerpo, el público, la imagen que se unen en el acontecimiento, más allá de la pantalla, para la incorporación de elementos y otros juegos experimentales como recursos que se suman a estas experiencias cinematográficas (Alcoz 2019). Experiencias que abren a nuevas formas de experiencia en el sentido que Kaul propone, que, sin perder la forma material de ambos, el cine propicie un encuentro entre lo sólido y lo sutil, forzando una nueva relación sensible y destruyendo la falsa sensualidad de la existente (Kaul 2003).

Umbráfono (Fig. 2) de Enrique del Castillo es una performance en la que unos lectores ópticos actúan transformando la película en sonido. En la performance se accionan los lectores ópticos generando composiciones sonoras al intervenir sobre la película. Los lectores convierten la luz en sonido, de esta manera, se crean sonidos que envuelven el espacio al accionar el lector, dando lugar a una composición sonora que se proyecta en el espacio como acontecimiento.



Fig. 2. *Umbráfono*, Enrique del Castillo, 2021

Fuente: <https://cutt.ly/rDRVzCk>

Con *Desbordamientos* (Fig. 2-3) de Esperanza Collado asistimos a un cine que se desprende de su aparato físico, una obra experimental que emerge de las posibilidades de expansión del cine. Podríamos encontrar en un cine performativo desde la hibridación de las artes o en la desmaterialización del cine al que refiere Collado como transformación desde la materialidad a una desaparición del propio aparato, en la transformación del espacio, las personas y el contexto que emite la práctica de expansión de la obra. Entendiendo la transformación de la materialidad propia del medio en donde la idea de cine quedaría reducida a su propio concepto. Accionando la materia, el espacio o el cuerpo entre otros, Collado trata de generar una experiencia cinematográfica desvinculada de los soportes tradicionales del medio fílmico (Collado 2012), a pensar la materia como experiencia.

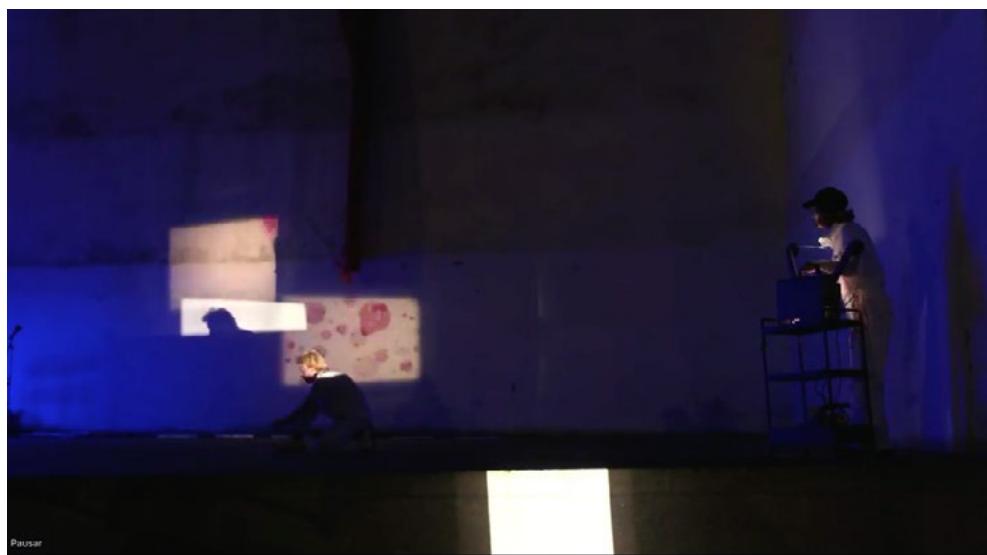


Fig. 2-3. *Desbordamientos*, Esperanza Collado, 202.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6V0gBJ9jwNE>

Con *Desbordamientos* (2021) como *Umbráfono* (2021) asistimos a una imagen en tanto como aparato que hace visible desde la invisibilidad, de aquello que arroja formas de comprensión desde lo indeterminado lo indefinido o aquello que no se puede mostrar si no es a través de la estética de lo performativo. Prácticas que surgen del cine expandido, con un

potencial transformador que reside en el propio origen de la materialidad de lo compone, desde lo singular como práctica de levantar formas respetando sus propios modos de emerger en el mundo, procesos creativos que abren nuevas realidades para imaginar (Soto 2020). Proponemos el cine performativo no como representación sino como presentación de esas nuevas materialidades y realidades que abren, que tienen lugar en una práctica artística como acontecimiento. Nos aproximamos así, a una práctica artística como experiencia, desde la articulación de los elementos que la configuran y la forma en cómo se enuncian tomando una nueva dimensión que expande la conciencia de quien la experimenta. Procesos como investigación creativa de posibles formas de expansión que amplían el imaginario (Juanpere 2018).

4.- Reflexiones

El cine performativo como posible escritura expandida nos desplaza hacia prácticas artísticas que puedan sustituir el discurso desde la enunciación de un cuerpo en diálogo con el lugar, la comunidad y el contexto, en la re-configuración de los elementos que la configuran (Cemillán 2018). Así, en *Desbordamientos* y *Umbráfono* encontramos un lugar de enunciación, una obra que nos aproxima a un cine como experiencia o acontecimiento. La película performativa como escritura expandida haría referencia a la transformación del cine, desde la recuperación de lo tradicional a la incorporación de la experimentación sobre las posibilidades de investigar el aparato cinematográfico, la comunidad, así como la producción de nuevas situaciones (Bullot 2019). Una transformación que deviene, como añade Esperanza Collado, de la emergencia de explorar prácticas intermedias asociadas al surgimiento de nuevas tecnologías desde la desmaterialización del arte (2013). Con ello, proponemos el cine performativo como escritura expandida, desde lo indeterminado que abre a formas de cine posible en su enunciación. En este sentido, nos encontramos en una escritura expandida como resistencia (Deleuze 1987), desde hacer imagen de aquello que no la tiene. Según Butler (1990), si resistir es crear nuevas formas de vida, entonces la película performativa abre formas de resistencia que se configuran como oposición a un modo de vida, al mismo tiempo que da la bienvenida a otro distinto. El cine performativo como posible escritura expandida vinculada con una estética de lo performativo y su potencia, así como los trabajos de los artistas Esperanza Collado y Enrique del Castillo nos invitan a pensar en las posibles imágenes que podrían emerger de la performatividad de una materia que se constituye en el momento que se presenta. Una escritura ligada a un modo de decir, hacer, o de mostrar que no corresponde a nada dado con anterioridad, donde lo fundamental es que no se somete a una lógica de la representación, si no que promueve la formación de una realidad según las posibilidades materiales que le permite articular (Soto 2020).

Desde el campo expandido nos aproximamos a un cuerpo como relación, como un conjunto de relaciones, como añade Butler (2017), donde el cuerpo no se separa del contexto o situaciones por las cuales aparece, ni por los acontecimientos de su vida.

Así, *Desbordamientos* y *Umbráfono* proponen seguir indagando en las posibilidades que el cine performativo nos abre hacia formas de escritura para ampliar nuestra mirada del mundo, promoviendo otros modos de experiencia y sensibilidad en el mundo contemporáneo. Nos propone aproximarnos a esa mirada que no deja de sorprendernos en la manera de hacer visible lo invisible de la vida. En implicarnos en un proceso del que formamos parte, en ese constituirnos con el mundo que nos propone Marina Garcés. En palabras de Garcés (2013, 76), desde el “*descubrirnos implicados en un mundo, como una forma de ser desalojados de nuestra vida gestionada y descubrimos entre las cosas y entre los otros, hechos de la misma materia que el mundo*”. Nos reencontramos con una escritura que emana de la intercorporalidad de Merleau-Ponty, como experiencia de un cuerpo o relación performativa por la cual nos creamos en continua relación desde la relación con el ‘otro’, con el que nos constituimos en el mundo desde nuestra implicación en él (ibid.).

Referencias bibliográficas

- Alcoz, Albert [Viñas Alcoz]. 2019. *Radicales libres: 50 películas esenciales del cine experimental*. Barcelona: UOC
- Ariza Pomareta, Javier. 2003. *Imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha
- Austin, John Langshaw. (1962) 1971. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Compilado por J.O. Urmson. Buenos Aires: Paidós
- Benavides Téllez, Lidia. 2010. "Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental". *Arte, Individuo y Sociedad* 221 163-174. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110163A>
- Bullot, Érik, ed. (2008) 2021. *Cine de lo posible*. Traducción de Ignacio Alborn. Santiago de Chile: Metales Pesados. <https://zlivres.fr/book/8lm08ggjxq4x/cine-de-lo-posible>
- Bullot, Érik. (2013) 2020. *Salir del cine: Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Trad., Mariel Manrique. Valencia: Shangrila
- Bullot, Érik. 2019. "Me interesa la historia del cine como una historia de todas las promesas inacabadas". Entrevista por Iván Pinto Veas. *LaFuga* 22. lafuga.cl/erik-bullot/929
- Butler, Judit. (1996) 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducción, Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós
- Butler, Judit. 1990. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de M^a Antonia Muñoz. Buenos Aires: Paidós
- Butler, Judit. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Traducción de María José Viejo. Buenos Aires: Paidós
- Cemillán Casis, Luis. 2018. "Memoria histórica, cuerpo y performance: Enterrando el caso español". *Corpo-grafías* 5(5): 88-101. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7870504.pdf>
- Chodorov, Pip. 2011. "Free radicals: A history of experimental film". Documental. Paris: Sacrebleu Productions & Re:voir, 80 min.
- Collado Sánchez, Esperanza. 2012. *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama
- Collado Sánchez, Esperanza. 2013. "El cine y su resonancia en el espacio: Una aproximación al cine expandido contemporáneo en España". *Arte y Políticas de Identidad* 8: 115-136. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191671>
- Deleuze, Gilles. 1986. "Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento". En *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, trad., Irene Agof, 270-285. Barcelona: Barcelona: Paidós

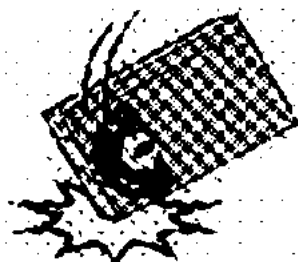
- Deleuze, Gilles. 1987. "¿Qué es el acto de creación?". Conferencia en la Femis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son), 17 marzo. Subtít. en español. Vídeo de Youtube, 46:15. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- Fischer-Lichte, Erika. (2004) 2011. *La estética de lo performativo*. Traducción Diana González Martín & David Martínez Perucha; introducción, Oscar Cornago. Madrid: Abada
- Garcés Mascareñas, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra
- García, Francisca. 2021. "Un prólogo post-mortem". En *Cine de lo posible*, Érik Bullot, ed.; traducción de Ignacio Alborn, 7-16. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Juanpere Dunyó, Paula. 2018. "Del arte expandido a la literatura expandida: Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas". Monográfico "La biblioteca de los artistas: Usos del pensamiento literario en el cine y las artes visuales (1975-2015)" 452°F 19: 102-113 <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21447>
- Kaul, Mani. (2003) 2021. *Escuchamos y vemos y sentimos y entonces pensamos: Escritos*. Traducción, Francisco Algarín Navarro & Carlos Saldaña. Barcelona: Lumière
- Krauss, Rosalind. (1979) 2002. "La escultura en el campo expandido". En *La postmodernidad*, Jean Baudrillard et al.; selección y prólogo de Hal Foster; traducción, Jordi Fibla, 59-74. Barcelona: Kairós
- López Cano, Rubén. 2012. "Arte sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas". En *Música, ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Leticia Sánchez de Andrés & Adela Presas, eds., 207-225. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid
- Molina Alarcón, Miguel. 2019. "El arte sonoro". *Itamar* 1: 235-257. <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14028>
- Santana Pérez, Sandra. 2020. "El texto como objeto estructural: Hacia un concepto de 'escritura expandida' en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci". *Laboratorio* 11. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/197/190>
- Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Trad., José Luis Exeni, José Guadalupe Gandarilla Salgado, Carlos Morales de Setién & Carlos Lema. Montevideo: Trilce
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados

Notas

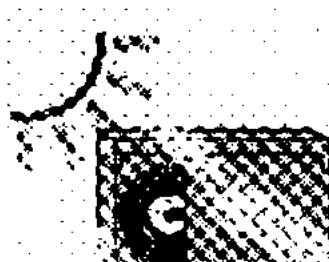
1. Cómo hacer cosas con palabras, es un libro que contiene ideas expuestas por John Austin en sus clases y en un ciclo de conferencias ofrecido en la Universidad de Harvard, 1971.
2. Disponible en. October 8 (1979) <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

(Artículo recibido: 30-03-22; aceptado: 12-05-22)

Laisser tomber



Lumière directe /
Taux d'humidité élevé



Poussière
magnétique



Garantie sera accordée pour 10 ans ou 1000 cycles de charge.

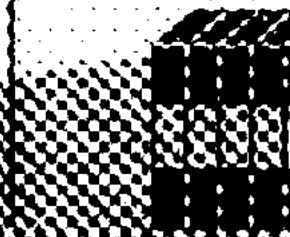
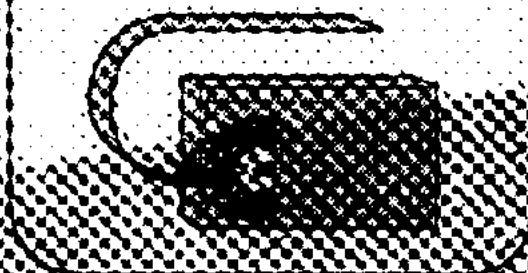
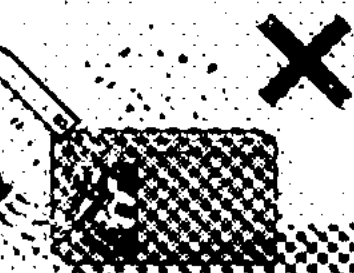
5
4
3
2
1



ère / Sûreté / Champ
étique

Rembobiner après usage

Ranger verticalement



...de 1000 températures de 10 à 25°C de 10 à 25°C
...de 1000 températures de 10 à 25°C de 10 à 25°C

AZTERTZAILEAK
REVISORES
REVIEWERS

- Elena **Aguado Guardiola**. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón
- Ainhoa **Akutain Ziarrusta**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Katrin **Alberdi Egués**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Inma Álvarez Puente. The Open University UK
- Josu **Amezaga Albizu**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad
- Rosa Maria **Andrieu Sanz**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social
- Edorta **Arana Arrieta**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad
- Antón **Arana San Sebastián**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Dibujo
- Mikel **Arce Sagarduy**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Ana **Arnaiz Gómez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Álvaro **Aroca Córdoba**. Colectivo ARMAR
- Txaro **Arazola-Oñate Tojal**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Cristina **Arriaga Sanz**. Universitat Politècnica de València
- Enara **Artetxe Sánchez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Aitor **Aurrekoetxea Jiménez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social
- Fernando **Baceta Gobantes**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Marta **Barandiaran Landin**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Haizea **Barcenilla García**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y Música
- Xabier **Barrios Elcid**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

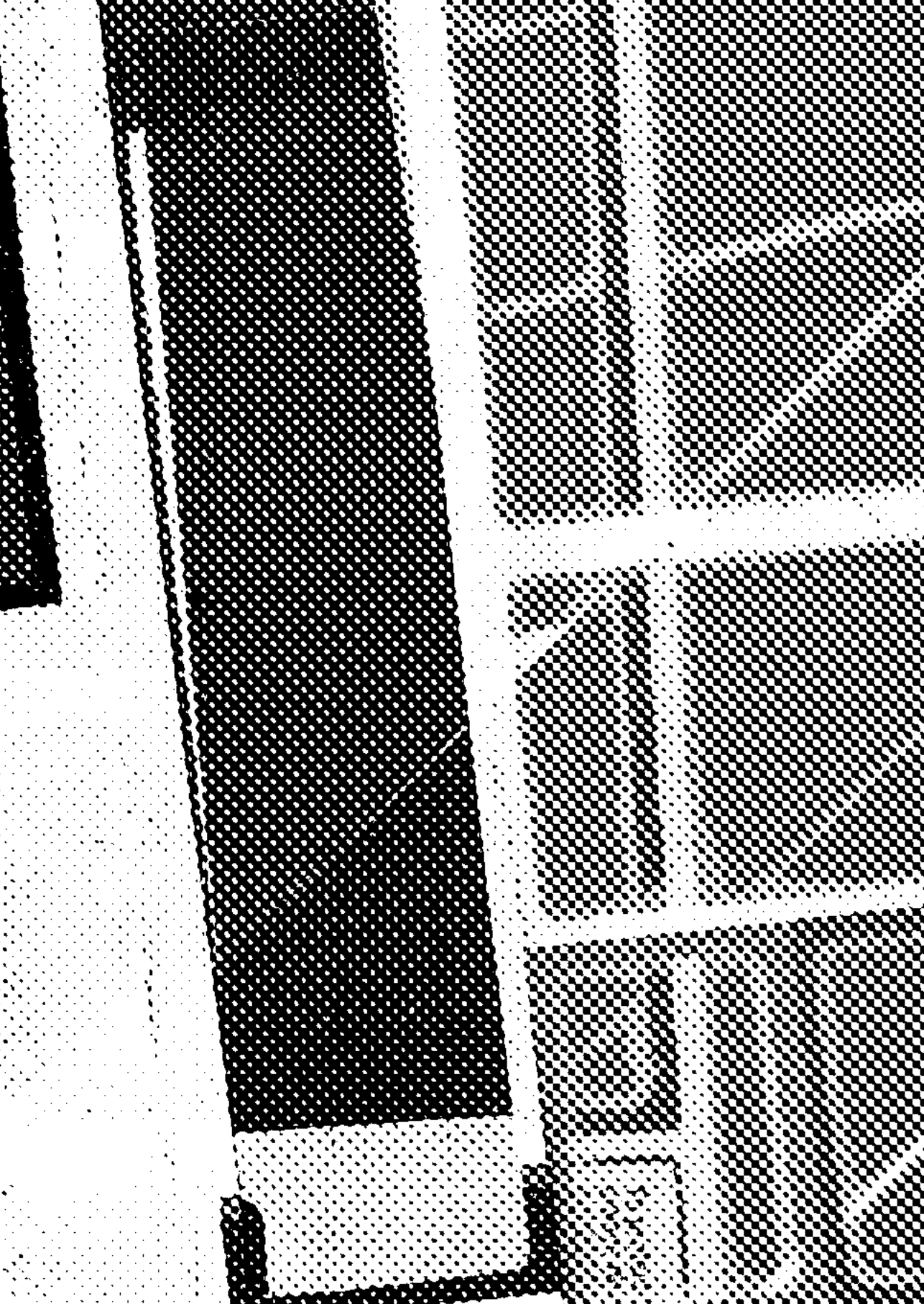
- Iñaki **Begiristain Mitxelena**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Arquitectura
- Amelia **Benito del Valle Eskauriaza**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Didáctica de la Lengua y la Literatura
- Eneko **Bidegain Aire**. Mondragon Unibertsitatea
- Iñaki **Billelabeitia Bengoa**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- María **Cabrera Fructuoso**. Bailarina profesional
- Arturo **Cancio Ferruz**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología / University of Antwerp
- Marta **Carrasco Benítez**. Asociación Danza e Investigación D+I
- Juan Andrés **Crego Morán**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Salomé **Cuesta Valera**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Escultura. Laboratorio de Luz
- María Jesús **Cueto Puente**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Ion Andoni **del Amo Castro**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Ciencias de la Educación
- Saioa **del Olmo Alonso**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Fernán **del Val Ripollés**. Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Maravillas **Díaz Gómez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
- Maribel **Doménech Ibáñez**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Escultura
- Concepción **Elorza Ibáñez de Gauna**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Ana Isabel **Elvira Esteban**. Asociación Danza e Investigación D+I
- Antzane **Erkizia Martikorena**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y Música
- Mario **Espliego Torralba**. TAI Escuela Universitaria de Artes de Madrid
- Andrea **Estankona Loroño**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

- Estitxu **Garai Artetxe**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad
- Oihana **Garro Larrañaga**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Alicia **Gómez Linares**. Dantzerti, Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi
- Edurne **González Ibáñez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Oskar **González Mendia**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Elena **González Miranda**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Dibujo
- Alazne **González Santana**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Psicología Evolutiva y de la Educación
- Paula María de **Guerra**. Universidade do Porto. Dpto. Sociología
- Iratxe **Hernández Simal**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Enrike **Hurtado Mendieta**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Iñaki **Imaz Urruticoetxea**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Oihane **Iragüen Zabala**. Investigadora independiente
- Mikel **Iriondo Aranguren**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social
- Xabier **Laka Antxustegi**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Josu Xabier **Larrinaga Arza**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social
- Arantza **Lauzirika Morea**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Amaia **Lekerikabeaskoa Gaztañaga**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Eduardo **Leste Moyano**. Investigador independiente
- Agustín **Linares Pedrero**. Universidad de Málaga. Dpto. Tecnología Electrónica

- Genoveva **Linaza Vivanco**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Rosario **Llamas Pacheco**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales
- Núria **Lloret Romero**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
- Zósimo **López Pena**. Universidad Internacional de La Rioja
- Eneko **Lorente Bilbao**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad
- Jon **Macareno Ramos**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Idoia **Madariaga Escudero**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- José Antonio **Madrid García**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales
- Itxaso **Maguregui Olabarria**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Ismael **Manterola Ispizua**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y Música
- Jon **Mantzisidor Uria**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Dibujo
- Moisés **Mañas Carbonell**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Escultura
- Idoia **Marcellán Barace**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
- Carmen **Marín Ruiz**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Jon **Martin-Etxebeste**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Didáctica de la Lengua y la Literatura
- María José **Martínez de Pisón Ramón**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Escultura. Laboratorio de Luz
- Silvia **Martínez i García**. Universitat Autònoma de Barcelona
- Roger **Martínez Sanmartí**. Universitat Oberta de Catalunya
- Jesus Maria **Mateos Urbina**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

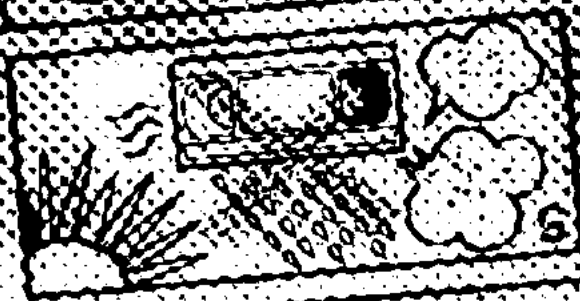
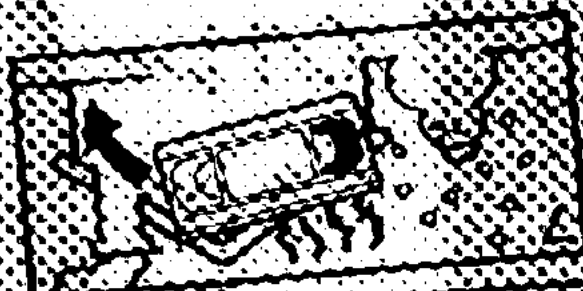
- Jesús **Meléndez Arranz**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Olaia **Miranda Berasategi**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
- Cristina **Miranda de Almeida de Barros**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Dibujo
- Natalia **Monge Gómez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
- Mau **Monleón Pradas**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Escultura
- Javier **Moreno Martínez**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- David **Mota Zurdo**. Universidad Isabel I. Dpto. Geografía e Historia
- Francisco Javier **Muñoz Fernández**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y Música
- Margarita **Muñoz Zielinsky**. Asociación Danza e Investigación D+I
- Mikel **Onandia Garate**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y Música
- Marina **Pastor Aguilar**. Universitat Politècnica de València. Dpto. Escultura
- David **Pavo Cuadrado**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Iker **Pérez Goiri**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Alazne **Porcel Ziarsolo**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Tania **Quindós González**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Dibujo
- Adolfo **Ramírez-Escudero Prado**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Josu **Rekalde Izagirre**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Iskandar **Rementeria Arnaiz**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

- Natxo **Rodríguez Arkaute**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Arturo **Rodríguez Bornaetxea**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- Elena **Rosillo San Frutos**. Universidad Europea de Madrid
- Juan Antonio **Rubio-Ardanaz**. Universidad de Extremadura. Dpto. Psicología y Antropología
- Oihane **Sánchez Duro**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Dibujo
- Juan Jose **Torres Unda**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Fisiología
- Miren **Vadillo Egino**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y Música
- Esther **Vendrell Sales**. Institut del Teatre de Barcelona
- Carlos **Venegas García**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Pintura
- Begoña **Vicario Calvo**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
- David **Vila Diéguez**. California State University, Monterey Ba
- Gabriel **Villota Toyos**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad
- Isusko **Vivas Ciarrusta**. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología



PRÓXIMO NÚMERO HURRENGO ZENBAKIA NEXT ISSUE

01



AusArt 10.2

(Meta)cartografiando los territorios del arte contemporáneo

El mapa como elemento para la navegación -como guía, como objeto dónde visualizar la ideación del territorio- ha sido siempre un elemento clave en la historia de la humanidad. A partir de la idea del mapa se han representado los territorios físicos, pero también los imaginarios, los mentales y los emocionales. Su evolución a lo largo de la historia ha discurrido muchas veces en paralelo al trabajo de lxs artistas, quienes han representado en mapas datos, latitudes y longitudes, pero también elementos fantasiosos imaginados por la ciencia y por lxs propios artistas.

El mapa se desdobra y se convierte en objeto artístico en sí mismo. Y, a partir de las vanguardias del siglo XX, la cartografía misma se transforma en metodología, en herramienta, en procedimiento. El viaje, la deriva, la trashumancia... se redefinen en la era de Internet y de las redes sociales, y el espacio y el tiempo pierden el sentido del aquí y del ahora.

A partir del proyecto *Mekarteak*, *meta-cartografías del arte vasco* del grupo de investigación consolidado AKMEKA -que cuenta ya con dos publicaciones (2017 y 2021)- se propone cuestionar los sistemas de representación del arte contemporáneo vinculados de una u otra forma con el mapa y la idea de cartografía. Buscamos alejarnos de la presunta objetividad del topógrafo, conscientes de que estas representaciones no dan los resultados que buscamos. El terreno es dinámico y no tiene límites claros; tiene multitud de capas complejas, entremezcladas e interconectadas que la representación ortogonal no consigue atrapar:

- Mapas de mapas
- Mapas que no son mapas
- Textos que son cartografías
- Cartografías ficticias
- Cartografías multiformato
- Mapas sobre arte o realizados por artistas que de alguna manera están relacionados con las propias prácticas artísticas
- Mapas/mapeos en relación a un contexto determinado
- Meta-mapas
- Meta-cartografías
- Cartografías expandidas

Esperamos recibir vuestras propuestas (originales e inéditas) a través de la plataforma Open Journal Systems (www.ehu.eus/ojs/index.php/Ausart) antes del **25 de septiembre de 2022**. El archivo del artículo no llevará ni el nombre ni ningún elemento identificativo de su(s) autor(es) y deberá incluir:

- el título del artículo (+traducción al inglés);
- resumen (un único párrafo, ± 150 palabras) + resumen en inglés (ídem);
- hasta cinco palabras clave y su traducción inglesa,
- texto (± 3000 palabras) con imágenes y gráficos opcionales; referencias bibliográficas según formato Chicago autor-año.

Se aceptarán asimismo *cartografías-imagen* que, en función de su cantidad y calidad, podrán ser recogidas en una publicación propia.

AusArt 10.2

Arte garaikidearen lurraldeak (meta)kartografiatzen

Mapa, nabigaziorako elementu gisa –Gida gisa, lurraldearen ideia ikusteko objektu gisa–, funtsezko elementua izan da beti gizateriaren historian. Maparen ideiatik abiatuta, lurralde fisikoak irudikatu dira, baina baita imajinarioak, mentalak eta emozionalak ere. Historian zehar izan duen bilakaera artisten lanarekin batera gertatu da askotan. Artista horiek datuak, latitudeak eta longitudeak irudikatu dituzte mapetan, baina baita zientziak eta artistek beraiek imajinatutako elementu fantasiatsuak ere.

Mapa bikoiztu egiten da eta objektu artistiko bihurtzen da. Eta XX. mendeko abangoardietatik aurrera, kartografia bera metodologia, tresna, prozedura bihurtzen da. Bidaia, noraeza, transhumantzia, Interneten eta sare sozialen aroan birdefinitu egiten dira, eta espazioak eta denborak hementxoaren eta orainaren zentzua galtzen dute.

AKMEKA ikerketa talde kontsolidatuaren *Mekarteak, euskal artearen meta-kartografiak* proiektutik abiatuta -dagoeneko bi argitalpenekin (2017 eta 2021)-, proposatzen da kartografiaren maparekin eta ideiarekin lotutako arte garaikidearen irudikapen sistemak zalantzan jartzea. Topografoaren ustezko objektibotasunetik urrundu nahi dugu, jakitun baikara irudikapen horiek ez dituztela bilatzen ditugun emaitzak ematen. Lurra dinamikoa da eta ez du muga argirik; geruza konplexu, nahasi eta interkonektatu ugari ditu, irudikapen ortogonalak harrapatu ezin dituenak:

- Mapen mapak
- Mapak ez dira mapak
- Kartografiak diren testuak
- Fikziozko kartografiak
- Formatu anitzeko kartografiak
- Arteari buruzko mapak edo praktika artistikoekin nolabait lotuta dauden artistek egindakoak
- Mapak/mapaketak testuinguru jakin bati dagokionez
- Meta-mapak
- Meta-kartografiak
- Kartografia hedatuak

Espero dugu zeuen proposamenak (originalak eta argitaratu gabeak) Open Journal Systems plataformaren bidez jasotzea (www.ehu.eus/ojs/index.php/Ausart), **2022eko irailaren 25a** baino lehen. Artikuluak ez du haren egileen izenik eramango, ezta haien identifikaziorako elementurik ere, eta atal hauek izan beharko ditu:

- artikulua izenburua (+ingelesezko itzulpena);
- laburpena (parrafo bat, ± 150 hitz) + ingelesezko laburpena (idem);
- gehienez bost gako-hitz eta haien ingelesezko itzulpena,
- testua (± 3000 hitz), nahi izanez gero irudi eta grafikoekin; erreferentzia bibliografikoak Chicagoko formatuaren arabera, egilea-urtea.

Irudi-kartografiak ere onartuko dira eta, kantitatearen eta kalitatearen arabera, argitalpen propio batean jaso ahal izango dira.

AusArt 10.2

(Meta)mapping the territories of contemporary art

The map as an element for navigation - as a guide, as an object where to visualise the ideation of the territory - has always been a key element in the history of mankind. Based on the idea of the map, physical territories have been represented, but also imaginary, mental and emotional ones. Its evolution throughout history has often run parallel to the work of artists, who have represented data, latitudes and longitudes on maps, but also imaginary elements imagined by science and by artists themselves.

The map unfolds and becomes an artistic object in itself. And, from the avant-garde of the 20th century onwards, cartography itself became a methodology, a tool, a procedure. The journey, the drift, the transhumance... are redefined in the age of the Internet and social networks, and space and time lose the sense of the here and now.

Based on the project *Mekarteak, meta-cartographies of Basque art* by the consolidated research group AKMEKA -which already has two publications (2017 and 2021)- we propose to question the systems of representation of contemporary art linked in one way or another to the map and the cartography. We seek to move away from the presumed objectivity of the topographer, aware that these representations do not give the results we are looking for. The terrain is dynamic and has no clear boundaries; it has a multitude of complex, intermingled and interconnected layers that orthogonal representation fails to capture:

- Maps of maps
- Maps that are not maps
- Texts that are cartographies
- Fictional cartographies
- Multi-format cartographies
- Maps about art or made by artists that are in some way related to art practices themselves
- Maps/mappings in relation to a given context
- Meta-maps
- Meta-cartographies
- Expanded cartographies

We look forward to receiving your proposals (original and unpublished) through the Open Journal Systems platform (www.ehu.eus/ojs/index.php/Ausart) before **25 september 2022**. The file with the article will not include either the name or any element identifying its author(s) and must include:

- the title of the article (+ English translation);
- summary (a single paragraph $\pm$ 150 words) + summary in English (idem);
- up to five key words and their English translation,
- text ($\pm$ 3000 words) with optional images and graphics; bibliographical references according to the Chicago author-year format.

Image-mappings will be also accepted and, depending on their quantity and quality, may be published in a separate publication.

KNOS

**SUMARIOS
LABURPENAK
OVERVIEWS**

2023

Vol. 11, Núm. 1 (marzo 2023): **Prácticas artísticas para un ecosistema cultural sostenible**

El paradigma neoliberal propicia la aparición de múltiples biotopos artísticos, marcados por la inoculación del acelerado ritmo del capitalismo y ajustados a una serie de mecanismos previamente definidos. Desde los 70, las políticas culturales respaldan un sistema basado en medios y herramientas que propician la producción, la exposición y la venta de arte. Un 'monocultivo cultural' que soslaya a los y las productoras y al contexto y las condiciones y repercusiones de la producción. Los trabajos de este número reflexionarán sobre formatos y prácticas contemporáneas que faciliten imaginar y ensayar mundos más cuidados, amables, ecológicos, feministas, respetuosos con el entorno... ayudando a restituir la biodiversidad y el equilibrio de este particular ecosistema.

2022

Vol. 10, Núm. 2 (dic. 2022): **(Meta)cartografiando los territorios del arte contemporáneo**

El mapa como elemento para la navegación, guía, como objeto dónde visualizar la ideación del territorio ha resultado clave en la historia de la humanidad. No solo representación de territorios físicos, también de los imaginarios, los mentales y los emocionales. El mapa puede devenir objeto artístico en sí mismo, y los y las artistas han representado en él datos, latitudes y longitudes, pero también elementos fantasiosos e imaginarios. El viaje, la deriva, la trashumancia... se redefinen en la era de Internet y de las redes sociales, y el espacio y el tiempo pierden el sentido del aquí y del ahora. Se propone cuestionar los sistemas de representación del arte contemporáneo vinculados de una u otra forma con el mapa y la cartografía, alejándonos de la presunta objetividad del topógrafo...

Vol. 10, Núm. 1 (jun. 2022): **Escribir de arte: Escritura expandida y práctica artística; Conexiones, quiebres y desplazamientos**

Las relaciones entre la escritura y la práctica artística se materializan en diversas experiencias, formatos y propuestas que nos permiten explorar el espacio de conexión, quiebre y desplazamiento que existe entre ambas. La praxis de la escritura se aborda y aplica de manera transversal en los estudios visuales y en el ámbito artístico, por lo que su contenido y su forma deberían ser atendidos desde sus múltiples perspectivas en los programas curriculares, tanto académicos como artísticos.

2021

Vol. 9, Núm. 2 (dic. 2021): **Reflexiones y prácticas en torno al arte contemporáneo y su conservación: Nuevos retos nuevos planteamientos**

La incesante ampliación de prácticas y tipologías artísticas en el contexto contemporáneo nos obliga a reflexionar y seguir redefiniendo constantemente los criterios de la praxis y la teoría de la conservación de arte. Ante estas nuevas realidades, se hace imprescindible repensar y generar alternativas que incluyan conceptos relacionados con la propia contextualización social del arte, evidenciándose la estrecha relación de la conservación con aspectos relativos a su exhibición y la necesaria colaboración multidisciplinaria entre los diferentes campos implicados desde la creación, el comisariado, la conservación o la historia.

Vol. 9, Núm. 1 (jun. 2021): **Sonidos urbanos: música, sonido y sociedad**

En este número de AusArt queremos acercarnos a la música y los sonidos urbanos, actuales o pasados que durante décadas han tenido tanta presencia e influencia en nuestras sociedades. Desde su relación histórica con la cultura y el ocio, como parte del ADN de las subculturas juveniles, como expresión de protesta o espacio de experimentación hasta las últimas tendencias o escenas actuales. Se pretende dar cabida a propuestas alrededor de las músicas y sonidos urbanos, las subculturas juveniles y sus múltiples derivas artísticas, sociales, culturales, antropológicas, políticas o económicas con la intención de ofrecer un espacio editorial para continuar con las reflexiones, debates e investigaciones sobre todas estas ideas y conceptos.

2020

Vol. 8, Núm. 2 (dic. 2020): **Docencias, investigaciones y creaciones compartidas entre arte-arquitectura y sus efectos**

Ante cierta desconexión actual entre las áreas del Arte y de la Arquitectura, se abordarán, desde una posición crítica, las aportaciones de ambas en la construcción de nuestro entorno vital (funcional y simbólico) y las articulaciones integradas entre las dos disciplinas para pensar conjuntamente las relaciones e interacciones continuas entre el ser humano y su medio (ciudad y paisaje): cómo, dónde y para qué, en tiempos acelerados vigentes, podrían llegar a encontrarse ambas disciplinas en nuevos e hipotéticos escenarios docentes, investigadores o creadores.

Vol. 8, Núm. 1 (jun. 2020): **Arte y/en/desde la Universidad**

Cuando hablamos de educación en arte a nivel universitario, las especificidades de la práctica artística contemporánea friccionan a menudo con el

marco encorsetado de lo académico. Pese a las adversidades, varias universidades del Estado español, de Europa y del mundo, han crecido y formado a generaciones en la práctica del arte, del diseño, de la conservación, de la restauración, en la gestión de la cultura y en la educación en arte para secundaria y bachillerato. Con motivo de la celebración del 50 aniversario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, os invitamos a la reflexión, al debate, al cuestionamiento y análisis sobre el *Arte y/en/desde la Universidad*.

2019

Vol. 7, Núm. 2 (dic. 2019): **Arte y trabajo**

El trabajo del artista bohemio parecería seguir los postulados del neoliberalismo: un trabajador libre y autónomo, sin horarios ni jefes, en el que el tiempo de ocio se diluye con el tiempo de trabajo y las horas de sueño. Artistas auto-explotadas en una sociedad que basa parte de su economía en obtener rendimiento de la producción del capital inmaterial. El trabajo del arte, por otra parte, tampoco es ajeno a la especulación financiera generadora de grandes plusvalías. Las respuestas desde el arte a esta situación son tan diversas como paradójicas: desde reivindicar el carácter emprendedor del sector creativo, a denunciar la precariedad del mismo, hasta poner en valor el trabajo artístico, pasando por el *Ne travaillez jamais* situacionista.

Vol 7, Num. 1 (jun. 2019): **Investigación en Danza (II)**

El segundo monográfico AusArt dedicado a la investigación en Danza aborda investigaciones sobre los retos específicos de esta disciplina en el siglo XXI: la creación como investigación; la salvaguarda del repertorio, la diversidad de perfiles profesionales; la función emocional, social y educativa de la danza, así como la necesidad de dar respuesta a nuevos públicos socializados en torno a nuevas tecnologías y nuevos media, instruidos en nuevas formas artísticas, nuevas formas de ocio y nuevas narrativas. Posibles ejes temáticos de las propuestas: performatividad, repertorio, patrimonio cultural inmaterial, danza tradicional, danza oriental, danza española y flamenco, psicología y educación de la danza, danza y diversidad, filosofía y cuerpo, docencia, teoría e historia de la danza...

2018

Vol 6, Núm. 2 (dic. 2018): **Disidencia y Sistema / Sistema y disidencia ¿Es todavía posible hoy una crítica al sistema desde las prácticas artísticas?**

Cuando confiábamos en las posibilidades de las tecnologías y redes digitales como herramientas cooperativas, de empoderamiento colectivo, de

crítica y de contestación, vemos como las estructuras del sistema las ponen al servicio de sus propios objetivos. Casos como el de Edward Snowden, Julian Assange, Chelsea Manning, Aaron Swartz y más cerca, el caso Valtònyc o la denominada “*Ley mordaza*” nos demuestran la extrema habilidad del sistema para anular y estigmatizar la disidencia. Nos preguntamos si desde el terreno del arte sigue siendo todavía posible esa disidencia.

las estructuras académicas, nos permitirá acceder a nuevos modos de conocimiento que toman lo artístico como punto de partida metodológico. Este número trata de promover y profundizar en la investigación artística interdisciplinar de los modos de generación del conocimiento y los relatos, desde la experimentación de los estudios visuales, la historia del arte, la estética, la arquitectura y el urbanismo.

Vol. 6, Núm. 1 (jun. 2018): **¿Cómo se cuentan las cosas? Nuevos modos de conocimiento a partir de la praxis artística**

De la configuración mediática de las sociedades contemporáneas, derivan discursos narrativos: relatos que modifican el sentido y experiencia de lo acontecido. Preguntarnos cómo se cuentan las cosas más allá de los límites de las estructuras académicas, nos permitirá acceder a nuevos modos de conocimiento que toman lo artístico como punto de partida metodológico. Este número trata de promover y profundizar en la investigación artística interdisciplinar de los modos de generación del conocimiento y los relatos, desde la experimentación de los estudios visuales, la historia del arte, la estética, la arquitectura y el urbanismo.

2017

Vol. 5, Núm. 2 (dic. 2017): **Los circuitos del arte: Encrucijadas y derivas del arte contemporáneo**

Bajo el paraguas de *los circuitos del arte* encontramos muchas cuestiones que, aun relacionadas con lo artístico, no atañen directamente al ámbito de la creación. La crisis financiera de la última década propició una perversa burbuja en torno al arte contemporáneo. El arte pasó a ser entendido como un mero negocio en manos de marchantes, subastadores y algunas galerías. Se redefinieron los roles de las instituciones del arte (fundaciones, museos...) y de la industria cultural en general. También cambió el papel que de las publicaciones especializadas y de la crítica de arte.

Vol. 5, Núm. 1 (junio. 2017): **Interrogantes feministas en la producción artística**

Desde los años 60-70 el “arte feminista” ha planteado cuestiones políticas adscritas a esa categoría artística: visibilizar a las mujeres artistas; visibilizar

y cuestionar (tergiversar) los discursos patriarcales en las teorías y prácticas artísticas; utilizar la práctica artística en busca de identidades trans-género. La vigencia e irrupción de aportaciones feministas en el campo artístico merece una atención especial para quienes se interesen en el “género” como variable de discriminación estructural junto a la clase y etnia en el campo de producción artística.

2016

Vol. 4, Num. 2 (dic. 2016): **Prácticas artísticas, tecnologías blandas y maquinarias sociales**

Interactuamos –a menudo sin darnos cuenta- con *tecnologías blandas*: protocolos de conducta, códigos de funcionamiento, estrategias comunicativas, modelos organizacionales, metodologías pedagógicas... Son de uso frecuente entre los artistas, en procesos de creación colaborativa, de relación con el público, de transmisión de subjetividades... e incluso en ocasiones constituyen la piedra angular de los proyectos artísticos (prácticas performativas, contextuales, participativas...).

Vol. 4, Núm. 1 (junio. 2016): **Visualidad, Energía, Conectividad**

Bajo el título Visualidad, Energía, Conectividad, se reúnen trabajos en torno a la cultura tecno-científica de las sociedades contemporáneas y su incidencia en los modos de vida, con especial atención al impacto de las tecnologías de la imagen en los contextos urbanos. Se pretende superar la brecha entre el mundo académico, la práctica profesional y la ciudadanía. Y también entre el conocimiento científico y las humanidades. Se abre así un foro de discusión para reunir y difundir las experiencias más relevantes en torno a la relación entre el Arte, la Ciencia y la Ciudad bajo un nexo vertebrador: la energía a modo de concepto transversal.

2015

Vol. 3, Núm. 2 (dic. 2015): **Entre la escucha y el ruido**

Escucha y ruido, los dos polos de la percepción sonora que se comunican y se incomunican a un tiempo: a más ruido, menor señal comunicativa. Esta cuestión se puede abordar desde la práctica de la creación sonora o desde una panorámica social: el *ruido* se nos presenta como una presencia importante o como una cortina de humo ante una realidad mediatizada. Estas y otras cuestiones constituyen un buen punto de partida para una necesaria reflexión.

Vol. 3, Núm. 1 (junio 2015): **Investigación en danza**

Para el coreógrafo australiano Stephen Page, la danza sería el modo de expresión más antiguo de la humanidad. Hoy día concurren en ella, de una u otra forma, todas las expresiones artísticas: la pintura y la escultura, mediante la plástica que comporta la danza; la música como compañera inseparable; la interpretación a través de la actuación de las personas; la poesía en el lirismo expresivo y la narrativa en el transcurso de una historia. Todas las artes se armonizan en una disciplina artística antigua pero al mismo tiempo rabiosamente contemporánea, sobre la cual es necesario reflexionar e investigar.

2014

Vol. 2, Núm. 2 (dic. 2014): **Arte, esfera pública y política**

Entendemos la esfera pública como un concepto expandido, donde lo estético se funde con lo político, un nuevo ágora plural, de gran complejidad democrática, donde lo estético, lo ético y lo político se interrelacionan de modo diverso, alejándonos del concepto de espacio público como mero lugar donde obras de arte y artistas salen a escena para mostrar sus propuestas a la sociedad.

Vol. 2, Núm. 1 (junio 2014): **Transformar y sentir el espacio común**

Transformar y sentir el espacio común, un espacio común inclusivo, que abarca desde el habitado por el propio cuerpo hasta todas y cada una sus extensiones espaciales, culturales y tecnológicas. El espacio vivido y convivido, el que percibimos a través de nuestros ojos, el que tocamos, el que oímos y el que pensamos...

2013

Vol. 1, Núm. 1 (dic. 2013): **Transformar y sentir el espacio común de la ciudad**

Revisión crítica de la construcción actual del espacio común en las ciudades. Generación del entorno colectivo. La ciudad como materia tangible e intangible en la red urbana. Retos epistemológicos en la ciudad del conocimiento.

A

AusArt

Arte Ikerkuntzarako Aldizkaria
Journal for Research in Art
Revista para la Investigación en Arte

orain la zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea