

# APROPRIACIÓN MATERIAL

**UNTREF**

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO

TRAYECTORIAS  
PROFANACIONES  
Y ESTRATEGIAS  
EN EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
DE AMÉRICA  
LATINA

**GUADALUPE ALVAREZ**

**TUTOR: DR. CLAUDIO GUERRI**

**CO-TUTORES: DR. MARTÍN**

**ACEBAL Y DRA. CRISTINA**

**VOTO**

**LIC. EN ARTES ELECTRÓNICAS**

**2017**



## AGRADECIMIENTOS

A mis tutores Claudio Guerri, Cristina Voto y Martín Acebal por sus innumerables aportes, sus precisas y atentas observaciones. Por transitar a la par este camino, por las lecturas y comentarios a cualquier hora, por las reuniones y los encuentros compartidos, pero sobre todo por el tiempo que nos brindaron. Aprecio cada uno de los momentos que me dedicaron.

A mis compañeros del equipo “Los Guerri”, Micaela Paz y Facundo Ponzio, por los comentarios y observaciones que compartimos, por el intercambio, pero especialmente por darme la fuerza de lo colectivo para cerrar esta instancia.

A mi familia por brindarme el apoyo emocional. Por la paciencia en los momentos en que intento explicarles lo que escribí en estas páginas y no se entienda bien de qué hablo. Por los mates compartidos que acompañaron todo el proceso.

A los artistas Adriana Salazar, Andrés Denegri, Gilberto Esparza, Ilana Boltvinik, Leonello Zambón y Marcela Armas por dedicarme el tiempo para hacerles preguntas sobre sus trabajos. Agradezco especialmente a Andrés Denegri por sus comentarios sobre la instancia de producción lo cual me permitió pensar el aspecto artesanal de esta práctica. Y a Leonello Zambón por sus observaciones sobre el término “Apropiación” que me llevaron a desplegar el concepto en tanto *profanación* o restitución a un uso común.

A Gabriela Golder y Lucía Kuschnir por sus comentarios durante la cursada de Seminario I y II. Fueron muchas las devoluciones que tuve durante la misma pero principalmente les agradezco por insistir en el recorte del trabajo en América Latina lo que me permitió pensar esta práctica desde lo próximo.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
Introducción.....	8
Problema.....	11
Hipótesis.....	14
Objetivos.....	15
Estado del arte.....	16
<b>MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>27</b>
Sobre el término “apropiación material”.....	28
Estudios de performance desde una perspectiva semiótica triádica.....	30
América Latina. Diálogos entre centro y periferia.....	31
Trayectorias, profanaciones y estrategias.....	33
<b>METODOLOGÍA.....</b>	<b>37</b>
La semiótica como disciplina metodológica.....	39
<i>La teoría de los signos de Charles Peirce</i>	
El Nonágono Semiótico.....	39
Estudios de performance.....	40
Construcción de un corpus analítico.....	41
desde una visión cartográfica	
Diálogos e intercambios.....	43
<b>HACIA UN MAPEO CONCEPTUAL DE LA APROPIACIÓN MATERIAL.....</b>	<b>45</b>
Sobre la construcción del mapa.....	46
Exhumar los modos de hacer del consumo.....	55
<i>Colectivo TRES - “Archipiélago de olvidos” (2009)</i>	
Manifestación de los trayectos o derivas.....	62
<i>Fernando Godoy - “Atacama: 22° 54’ 24” S, 68° 12’ 25” W” (2013)</i>	
Poética del fracaso.....	67
<i>Ximena Díaz - “Lago” (2011)</i>	
Deconstruir el proceso de producción.....	72
<i>Lucas Bambozzi - “De las cosas rotas [Das coisas quebradas]” (2012)</i>	
La recursividad de la materia.....	78
<i>Andrés Denegri - “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013)</i>	

Reconfiguración y puesta en relación con el mundo.....84 (re-contextualización) <i>Gilberto Esparza - “Parásitos urbanos” (2006-2008)</i>	84
Desvíos y rupturas del paradigma funcionalista.....90 <i>Leonello Zambón</i>	90
Ensayos sobre acciones cotidianas.....96 <i>Adriana Salazar - “Proyectos sobre intentar” (2004-2008) y “Haciéndolo yo” (2003-2008)</i>	96
Resistencia al olvido.....101 <i>Marcela Armas - “Vórtice” (20013)</i>	101
<b>APUNTES PARA UN ABORDAJE CONCEPTUAL DE LA PRÁCTICA EN AMÉRICA LATINA. FORMAS DE INTERPRETAR EL MAPA.....105</b>	<b>105</b>
Memoria, huella y resistencia.....107 <i>Operar contra el olvido como posibilidad crítica</i>	107
Trayectorias, profanaciones y estrategias.....110 <i>El territorio como materia prima</i>	110
La apropiación como práctica en América Latina.....114	114
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN. PUNTOS DE FUGA.....116</b>	<b>116</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....119</b>	<b>119</b>
<b>ANEXO.....125</b>	<b>125</b>
<b>Diálogos e intercambios.....126</b>	<b>126</b>
El fracaso de las máquinas.....127 <i>Entrevista a Adriana Salazar</i>	127
Estrategias para “hacer ver” la instancia de producción.....132 <i>Entrevista a Andrés Denegri</i>	132
La posdata del material descartado.....139 <i>Entrevista a Ilana Boltvinik (Colectivo TRES)</i>	139
Recuperar y repensar el remanente del consumo.....148 <i>Entrevista a Gilberto Esparza</i>	148
El arte como un ensayo de mundos posibles.....152 <i>Entrevista a Leonello Zambón</i>	152
La potencia de resistir.....159 <i>Entrevista a Marcela Armas</i>	159
<b>Sobre los artistas.....163</b>	<b>163</b>



# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

En el libro “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia” Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002 [1972]) presentan la noción de mapa como una máquina abstracta que desde su posibilidad abierta y dinámica es “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (pp. 17-18). Es desde este lugar del que parto. Lo que presento en estas páginas que continúan es un mapa posible para conceptualizar la práctica de apropiación material en América Latina.

“Apropiación material. Trayectorias, profanaciones y estrategias en el arte contemporáneo de América Latina” es una investigación teórica que aborda la noción de performatividad en la práctica artística conocida como “reutilización”. Se enmarca dentro de la investigación “La performance como signo. Cuerpo, espacio y contacto en una semiótica de lo performático” dirigida por Claudio Guerri. A partir de la misma, se utiliza como abordaje metodológico e interpretativo una perspectiva semiótica peirceana.

El principal objetivo del proyecto se encuentra en componer un análisis de la práctica, a la que denomino *apropiación material*, desde las operaciones y efectos de sentido relevados en las manifestaciones materiales que existen concretamente en el mundo respecto de ella, las obras. Desde una noción semiótica-fenomenológica del concepto *performatividad*, un lente metodológico que permite relevar las consecuencias o efectos que genera en el mundo un determinado evento —sea verbal, visual o gráfico—, el presente trabajo se centra específicamente en aquellos efectos que se perciben desde la materialidad misma de las obras, desde sus condiciones de emplazamiento y desde la relación que se establece entre ambas.

A partir de un corpus de producciones artísticas contemporáneas de América Latina desarrolladas desde el año 2000 en adelante, se diagramó un mapa conformado por nueve territorios que da cuenta de las diferentes operaciones que se realizan sobre las materias y que, a su vez, delinea los contornos de la práctica de *apropiación material*. A modo de objeto de análisis se presentan nueve obras a través de las cuales no sólo se caracterizan las categorías construidas sino también las posibilidades significantes de esas materias

apropiadas.

Cada una de las producciones analizadas aborda un aspecto sobre los que se despliega la performatividad; las formas que ésta adquiere a través de elementos que forman parte del contexto próximo: objetos provenientes del proceso residual de consumo, elementos que evidencian la propia acción de consumir, e incluso otros que manifiestan lo dinámico y veloz que puede ser el proceso de producción del mercado desde que un objeto se considera útil hasta que deja de serlo y forma parte del paisaje urbano como desecho.

Desde este punto, se plantea como hipótesis que la apropiación material actúa tanto en el nivel de producción de la obra, como en la recepción de la misma, desplegando una actualización sobre la materia —el uso presente disrumpe su empleo habitual configurado en la esfera de lo cotidiano— que involucra, a su vez, al espectador y a la obra misma. Es así que las materias conservan y evocan al *performar* una memoria de su transformación y de las operaciones realizadas sobre la misma, pero también, al reintroducirse en el contexto artístico se vuelven huella —en tanto inscripción material de una realidad— y resistencia —en tanto gesto político que reflexiona sobre problemáticas del mismo contexto.

En la selección de estas obras se ha seguido un criterio de valoración que jerarquiza la persistencia de la actitud crítica y las estrategias conceptuales por sobre el formalismo despolitizado que caracteriza a los pastiches posmodernos. Es quizás en la misma acción de retomar el contacto físico con el mundo, mediado cada vez en mayor grado por lógicas digitales, que se anide una de las formas de resistencia propia de lo contemporáneo.

A continuación de esta introducción se presenta el planteamiento del *Problema*, la *Hipótesis*, los *Objetivos*, y el *Estado del Arte* con el objetivo de establecer un marco que contextualice tanto las problemáticas que se indagarán como la práctica de apropiación misma.

En el apartado siguiente se presenta el *Marco teórico* en donde se reúnen los principales postulados sobre los cuales se construyó el posicionamiento de dicho trabajo. Se explicitan conocimientos, definiciones, clasificaciones, planteos de estudios anteriores y se extraen correspondencias y contradicciones. Seguido a éste se encuentra la *Metodología* en donde se desarrollan las herramientas utilizadas en el análisis.

En el siguiente capítulo *–Hacia un mapeo conceptual de la apropiación material–* se presenta el análisis de los efectos de sentido en las producciones artísticas seleccionadas. Cada uno de los sub apartados presentes en este capítulo responde a un territorio de ese mapa o diferentes *modos de hacer*<sup>1</sup> sobre las materias apropiadas.

Asimismo, desde la lectura horizontal y vertical de los correlatos y tricotomías que posibilita la herramienta del Nonágono Semiótico, se describen posibles formas de interpretar el mapa como una estrategia para conceptualizar la práctica de *apropiación material* en Latinoamérica. Esto puede verse en el último apartado del trabajo denominado *Apuntes para un abordaje conceptual de la práctica en América Latina. Formas de interpretar*

---

<sup>1</sup> Menciono y mencionaré esta expresión para describir las operaciones. La frase es una referencia directa a Michel De Certeau (1996 [1980]).

*el mapa.*

De esta forma, se aborda la manera en que opera la *performatividad* tanto en las materias, bajo su condición de objeto de consumo cotidiano, como en la misma operación de apropiación.

Lo que sigue es el despliegue de un mapa posible sobre una práctica, pero también, de un grupo de artistas que miran a su alrededor y dejan constancia de lo que ven o les gustaría ver en su entorno a través de algo que llaman arte.

## PROBLEMA

Las problemáticas centrales de la investigación fueron trabajadas a partir de la organización en ejes sobre los cuales se despliegan los diferentes interrogantes. En este sentido se plantearon como ejes: la *apropiación* en tanto reutilización del contexto, la *dimensión cotidiana* de las materias apropiadas y los *efectos performáticos* de las mismas. A partir de estos aspectos, relevados en el análisis de obras de arte contemporáneo en América Latina, se diagramaron las cuestiones presentadas a continuación.

El primer eje planteado expone el problema central del que parte el presente trabajo. Desde una asociación terminológica poco precisa, el término “apropiación” ha sido emparentado con “reciclaje”, “reutilización”<sup>2</sup>, “*objet trouvé*”<sup>3</sup>, “arte de armado”<sup>4</sup> o “arte de cartonero”<sup>5</sup>.

En principio, y de manera un tanto más determinante, las nociones de “reutilización” y “reciclaje” podrían ser prácticamente descartadas para hablar de este tipo de producciones, ya que su origen remite a una reinserción de la materia en el mercado. Es así que el objetivo general que ambos términos persiguen consiste en recuperar el aspecto funcional de las materias: mientras que la primera busca alargar la vida útil de los materiales, la segunda persigue reincorporarlos una vez finalizada la misma.

De un modo similar, los demás términos establecen un nivel de análisis que no se

---

<sup>2</sup> Tanto este término como “reciclaje” forman parte de la “Regla de las tres erres” –reducir, reutilizar y reciclar– popularizada principalmente por la organización Greenpeace y otros movimientos ecologistas. Se atribuye a Japón la creación de esta idea, que en 2002 introdujo las Políticas para Establecer una Sociedad Orientada al Reciclaje, llevando a cabo diferentes campañas entre organizaciones civiles y organismos gubernamentales para difundir entre ciudadanos y empresas la idea de las tres erres. Durante la Cumbre del G8 en junio de 2004, el Primer Ministro del Japón, Koizumi Junichiro, presentó la “Iniciativa 3R” que busca construir una sociedad orientada hacia el reciclaje.

<sup>3</sup> Con origen en el Surrealismo, el término describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos sin ocultar su procedencia.

<sup>4</sup> George Yúdice en “Producir la economía cultural. El arte colaborativo del inSITE” (2002) asimila este tipo de producción artística al de las maquiladoras. El artista actúa como un organizador de materiales que provienen del lugar que va a intervenir, como el planificador del nuevo sentido que les atribuye al ponerlos juntos en un determinado espacio.

<sup>5</sup> Definido por Serge Guilbaut en *Espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI* (2009) como el flâneur de los nuevos tiempos.

corresponde con lo que se pretende abordar aquí. El término *objet trouvé* resulta interesante por involucrar en él no sólo el resultado sino el proceso: lo “encontrado” como referencia directa a la acción por medio de la cual se dispuso allí ese objeto. Pero a su vez, pareciera indicar que existe algún tipo de revelación por medio de la cual se llega a ese encuentro. De esta forma las ideas de selección y manipulación quedan relegadas a acciones propias del azar. Por su lado, “arte de armado” y “arte de cartonero” remiten más a una catalogación de la práctica de apropiación como disciplina propia que no pretendo abordar aquí.

Más allá de estas discusiones terminológicas todas estas prácticas coinciden en reconocer “lo cotidiano” de estas materialidades reutilizadas; no como una cuestión que remita a materiales empleados en el uso diario, sino más bien como una construcción interpretativa<sup>6</sup> de los mismos. Es a partir de este punto en común que se establece el segundo eje de análisis. Escasamente analizada, esta unicidad que atraviesa a la práctica de apropiación –lo cotidiano– configura no sólo una condición de los materiales u objetos empleados sino también de hábitos de consumo y uso dentro de actividades catalogadas como “ordinarias”; una historia individual y colectiva de *modos de hacer*.

El tercer eje responde al análisis del corpus de obras –en tanto manifestaciones concretas de esta práctica– y a las escasas herramientas para realizar este análisis desde su aspecto indicial; no sólo las operaciones que fueron realizadas sobre las materias sino también sus usos pasados en relación con el presente.

Podría pensarse como posibilidad o herramienta de análisis a los Estudios Culturales. Este campo de investigación aborda las relaciones generales entre una sociedad y su cultura. En ella reconocen el papel central de los medios de comunicación de masas en la distribución y la diseminación de significados y la necesidad de situarlos en el contexto de la cultura entendida como totalidad. La corriente culturalista se ha ocupado también de las formas de simbolización tradicionales enraizadas en el arte, la literatura, la religión y de las formas expresivas de la vida cotidiana como la conversación y los gestos. Sin embargo, esta perspectiva presenta ciertas limitaciones metodológicas. La primera de ellas es que al pretender escapar del marxismo economista han abandonado por completo la cuestión de la determinación económica, enfatizando el papel de la ideología. De este modo, mientras hay un gran abordaje sobre el aspecto simbólico e icónico de las propuestas culturales, son escasos los abordajes sobre el plano indicial; desde las materias mismas que conforman las prácticas y sus cualidades específicas. La segunda es la obsesión por aplicar el análisis textual a las prácticas culturales y sociales. Es innegable que desde un entendimiento amplio del análisis de los discursos se pueden construir guías de interpretación que proporcionen formas de pensar –y repensar– las relaciones sociales, económicas y políticas, pero de ninguna forma los textos pueden ser sustitutos de estas relaciones (Quirós, 2004). Desde el análisis textual poco podrá decirse sobre los efectos de sentido de las materias apropiadas; esa reconstrucción virtual que propone la práctica de apropiación que, en tanto actualización de un estado ambiguo entre presente y pasado, demanda un estado activo del intérprete-

---

<sup>6</sup> Este modo de entender recupera los postulados de Michel De Certeau y Luce Giard (1996 [1980]), Herbert Lefebvre (1968) y Michael Sheringham (2006)

visitante para que pueda recuperar a partir de los rastros presentes en las materias sus usos previos y las operaciones realizadas sobre las mismas.

Por otro lado, el campo de los Estudios de Performance, desde fines de los años sesenta busca trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. Desde un posicionamiento posdisciplinario, es decir que surgió de disciplinas ya establecidas, en lugar de combinar elementos de distintos campos busca trascender sus fronteras para analizar fenómenos complejos. En el análisis toma prestados lentes metodológicos de distintas disciplinas para examinar prácticas y comportamientos expresivos. Su metodología recurre a un análisis integral de los eventos caracterizados como performance (Taylor y Fuentes, 2011). Desde su recorte espacio-temporal, su fuerza local, su aspecto disruptivo y sus reiteraciones las performances son analizadas en tanto lente metodológico, en tanto acontecimiento y en tanto efectos de sentido. Esta propuesta surge de una aproximación triádica sobre estos conceptos que se desarrollará más adelante.

Frente a las confusiones que puede generar el término *performance* para referir a esta práctica puramente objetual –cuestión que indagaré en profundidad más adelante– Bárbara Kirshenblatt-Gimblett propone que la performance no se limita a los cuerpos en vivo sino que los objetos también actúan<sup>7</sup> y con frecuencia construyen una parte importante en performances sociales (Taylor y Fuentes, 2011).

En relación al contexto de producción –un eje que atraviesa cada uno de los planteos mencionados hasta el momento– la problemática principal se vincula con la idea de centro y periferia respecto a países denominados “Primer mundo”. Estos términos, en el análisis semiótico de la cultura desarrollado por Yuri Lotman (2006), son interpretados desde su carácter activo y dialéctica, desde las fronteras que los separan pero que a su vez conservan el potencial de destruirse, intercambiar espacios y volver a conformarse. Desde los vínculos e interacciones entre estos dos lugares diferenciados, las dominaciones se ejercen de forma mutua. Así Lotman establece que los centros tienden a trasladar sus funciones a medida que las dinámicas de las periferias se activan, mediante procesos que estimulan el traslado de funciones desde el centro estructural hasta la periferia de la etapa precedente, convirtiendo al antiguo centro en periferia.

A modo de problemática general que retoma todo lo postulado anteriormente se plantea como pregunta de investigación: *¿Cuáles son las operaciones realizadas en América Latina sobre las materias apropiadas en producciones artísticas contemporáneas y de qué modo es posible conceptualizar esta práctica teniendo en cuenta los efectos de sentido relevados desde sus condiciones materiales –sus usos pasados, sus procesos, sus operaciones y su emplazamiento– y su vinculación con el contexto local del que parte?*

---

<sup>7</sup> Soy consciente igualmente que esta acción de performar presente en los objetos no puede ser comparada o igualada a la fuerza con la que performan los cuerpos. Ni la práctica de apropiación material ni las operaciones que se realizan sobre las materias son performances pero tal como describe Taylor (AÑO) pueden ser analizadas como performances.

## HIPÓTESIS

- En tanto práctica política, la apropiación material se construye desde las trayectorias –recorridos espacio-temporales que se configuran en un entorno específico-, desde la profanación –como acto de restitución y ocupación del territorio- y desde las estrategias –como construcción de formas de alteridad respecto al mundo en el que vivimos.
- La apropiación material actúa tanto en el nivel de producción de la obra, como en la recepción de la misma, desplegando una actualización sobre la materia — una disrupción en el uso habitual del objeto que contradice al configurado por el mercado— que involucra, a su vez, al espectador y a la obra misma.
- Al performar en el contexto artístico las materias conservan memoria –en tanto evocan una parte de su transformación y de las operaciones realizadas sobre la misma–, pero también se vuelven huella —en tanto inscripción material de una realidad— y resistencia —en tanto gesto político que reflexiona sobre problemáticas del mismo contexto
- La apropiación como gesto político de resistencia es una de las diversas estrategias empleadas en América Latina para subvertir un orden dado, impuesto o transitoriamente adoptado manifestado en diversas experiencias artísticas que se inscriben en la modernidad (Wifredo Lam, Torres-García, Oswald De Andrade, entre otros) pero que se remontan a los inicios de la colonización europea así como también se inscribe en diferentes estrategias contemporáneas.
- La práctica de apropiación en el territorio latinoamericano se nutre de las vanguardias europeas del siglo XX –tomadas por la historia del arte como el inicio de esta práctica– no sólo por ser una influencia simbólica sino también porque el desplazamiento territorial forzado de los artistas que conformaron las vanguardias del siglo XX debido a los períodos de guerra (principalmente la Primera y la Segunda Guerra Mundial) produjo una continuación de sus ideales y experiencias dentro de América Latina.

## OBJETIVOS

### GENERALES

- Utilizar la noción de performatividad como un lente metodológico a través del cual es posible analizar las producciones artísticas como performance, las operaciones de apropiación como acto performático -en tanto comportamiento y práctica corporalizada-, y las materias como objetos performando en el emplazamiento en el que se los reintroduce.
- Componer un mapeo conceptual de la práctica de apropiación material desde las operaciones y efectos de sentido relevados en producciones artísticas contemporáneas realizadas en América Latina.

### ESPECÍFICOS

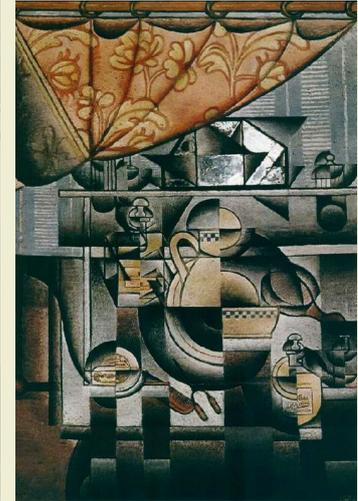
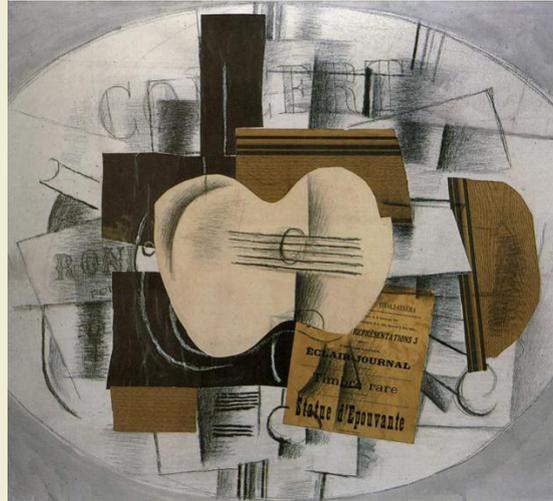
- Determinar las operaciones que se realizan en el proceso de apropiación de las materias.
- Construir un análisis de un corpus de obras latinoamericanas a partir de las posibilidades significantes de las materias apropiadas.
- Establecer qué elementos del contexto latinoamericano posibilitan este tipo de práctica.

## ESTADO DEL ARTE

Nicolás Bourriaud define al arte del siglo XX como un “arte de montaje” (2014 [2000]). Un arte que se apropia de la materialidad del contexto de sobreproducción que lo rodea y la utiliza como mediadora; como articuladora de sentidos. El artista se transforma entonces en postproductor siendo su tarea ya no fabricar un objeto sino “seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica.” (Bourriaud, 2014 [2000], p. 24)

Desde principios del siglo la incorporación en el cuadro de elementos tomados del ámbito cotidiano y posteriormente la exposición de ellos mismos en solitario han sido objeto de estudio y debate. Desde estas primeras experiencias, el objeto ha tomado el lugar de la obra de arte en el momento en que ésta intentaba escapar del lugar figurativo en el que se encontraba. La utilización de la realidad misma o de fragmentos de ella en una época marcada por la Primera Guerra Mundial nos revela cómo los impulsos de transformación en el arte están vinculados estrechamente con cambios igual de abruptos en el contexto socio-histórico. En la emergencia del decir se establecen nuevas necesidades de expresión. Sin embargo, las primeras experiencias objetuales se realizaron unos años previos a este hecho por lo que podría decirse que ya había un antecedente que posibilitaba esta integración del objeto en el arte. A continuación mencionaré algunas manifestaciones a lo largo de la historia del arte occidental que podrían considerarse herencia directa o indirecta de la práctica de apropiación material contemporánea.

A principios de 1912, Pablo Picasso realiza el *collage* “Naturaleza muerta con silla de rejilla” que incluía además de la pintura un retal de hule con una trama de rejilla de silla. Este cuadro, además, tenía un formato ovalado rematado en el borde con una cuerda trenzada. Sin abandonar la investigación formal y la inclusión de nuevos colores que se había producido en los años anteriores, se da entrada a la materia para captar mejor la realidad, inaugurando un nuevo modo de, ya no sólo verla sino también apresarla. Su objetivo es justamente evidenciar la materialidad de la pintura y afirmarla como un lenguaje de signos. Picasso comienza su búsqueda de la materia a través de la forma y la



F.1 - Guitarra (1914) - Picasso    F.2 - Guitar 'Program statue d'epouvante' (1913) - Braque    F.3 - El lavabo (1912) - Juan Gris

textura<sup>8</sup>. En 1914 realiza la obra “Guitarra” [Ver Foto 1]. Ya no es un dibujo o una pintura, sino una composición de superficies casi perfectamente delimitadas, adheridas unas sobre otras. El material de la guitarra se expresa a través de la textura, no como una mimesis de la realidad, sino como una aproximación a una técnica cuyas propiedades plásticas son lo que en verdad interesaba al artista.

Georges Braque, por su lado, comienza su investigación utilizando papel pegado con textura de madera impresa o papel de imprenta de periódico a los que superpone trazos y manchas de dibujo a carboncillo. Entre 1913 reúne todas estas experimentaciones en su obra “Guitar ‘Program statue d’epouvante’” (1913) [Ver Foto 2]. Mientras tanto, en 1912 Juan Gris expone en la Galería de la Boéties sus primeros *collages* cubistas: “El lavabo” (1912) [Ver Foto 3] y “El reloj” (1912). En combinación con el óleo, emplea fragmentos de espejo en el primero y texto impreso con un poema de Apollinaire como papel pegado en el segundo. Estos son los primeros *collages*, las primeras aproximaciones.

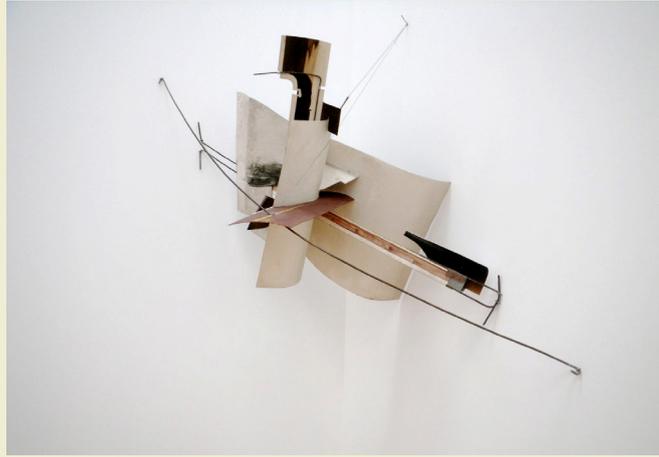
Con el *collage* se crea un producto intermedio entre la pintura y la escultura, expandiendo el campo visual al táctil y poniendo en crisis las convenciones sobre la representación que existían hasta entonces. El uso de materiales diferentes, por un lado, implica trabajar con sus cualidades para lograr la mayor expresividad y, por otro, obliga a prestar una atención especial a la unión entre los mismos, cuestión que cobra una importancia máxima (pegado, cosido, clavado, etc.). Si el cubismo fragmentaba el objeto, la práctica del *collage* era elegida específicamente para acentuar esta acción y extenderla tanto al soporte como al marco, llegando en los casos más extremos a diluir los límites entre la obra y el espacio en el que se expone.

Tanto Picasso, como Braque y Gris no imaginaron que la acentuación de la materialidad

<sup>8</sup> El MoMA de Nueva York consiguió reunir y exponer en 2011 el trabajo que realizó Picasso, entre los años 1912 a 1914, tomando la guitarra como objeto de estudio. El catálogo de la exposición permite conocer no sólo collages sino dibujos, croquis, fotografías y construcciones que muestran la intensidad con la que investigó esta técnica.



F.4 - Violín (1913) - Picasso



F.5 - Contrarrelieve de esquina (1914-1915) - Tatlin



F.6 - Rueda de bicicleta (1913) - Duchamp

del cuadro era algo más decisivo que la provocación hacia la pintura tradicional. De alguna forma puede considerarse como el principio de una serie de acontecimientos en cadena del arte de nuestro siglo. Mientras Braque subrayaba la función referencial de representación del objeto, Picasso le confiere al mismo una mayor relevancia como fragmento material. Se interesa por sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones, tal como se advierte en “Violín” (1913). El valor propio del material adquiere así otra dimensión. Ya no se lo considera solamente como mera sustancia sino también, desde la elección del mismo se hacen presentes sus posibilidades significantes. La materia se alza en términos de textura real, como si la pintura, en busca de una nueva expresión de la realidad, decidiese convocar, ya no la representación del mundo exterior, sino los originales mismos, en su banalidad, en su insostenible verdad, y con ello nos obligase a dedicarles una atención.

Como consecuencia directa de estas experiencias realizadas por los pintores cubistas, Vladimir Tatlin comenzó a realizar una serie de obras en 1914 a las que denominó “contrarrelieves”. Las mismas se caracterizaban por incluir materiales industriales como alambre, madera, vidrio, yeso y plástico. Asimismo, Tatlin presenta en sus construcciones una preocupación no sólo por los materiales y los vínculos entre los mismos, sino también por su “faktura”. Crea sus obras teniendo en cuenta el peso, las dimensiones, las propiedades físicas de los mismos y sus condiciones o posibilidades de anexo y vínculo con los otros. A través de estas obras también se exploran nuevas posibilidades desde lo espacial usando las esquinas entre las paredes [Ver Foto 4] o colgándolas desde el techo.

La capacidad de explorar las cualidades materiales de los objetos y desvelar las estéticas en objetos desprovistos hasta entonces de ellas es retomada rápidamente por el arte objetual de los “ready-made”<sup>9</sup> dadaístas y el “*objet-trouvé*” surrealista.

En 1913, Marcel Duchamp ofreció al público la obra “Rueda de bicicleta”. Provocadora,

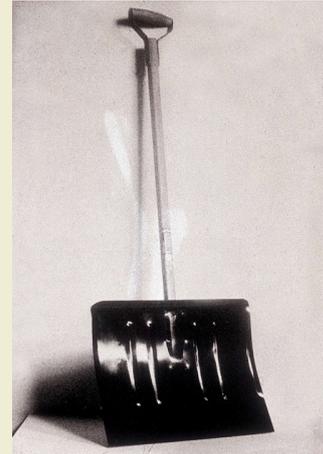
<sup>9</sup> En el ensayo “El faro de la novia” (1945) de André Breton los ready-mades fueron definidos como “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte mediante la selección del artista”.



F.7 - Fuente (1917) - Duchamp



F.8 - Portabotellas (1917) - Duchamp



F.9 - In advance of the broken arm (1915) - Duchamp

como lo era en esencia su artista, la obra no tuvo la repercusión que sí tuvo “Fuente” [Ver Foto 7] expuesta en el Salón de los Independientes de Nueva York, en febrero de 1917. Para poner a prueba a los miembros del comité del salón, que él había contribuido a crear el año anterior, Duchamp envía una “escultura”, obra de un artista imaginario llamado Richard Mutt: un urinario de cerámica esmaltada. La obra es rechazada, por lo que Duchamp dimite y publica su respuesta a los miembros del comité en el número 2 de la revista “The Blind Man”, junto a una fotografía de la obra en cuestión. En la misma escribió:

*Que el señor Mutt haya producido o no la “Fuente” con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de forma tal que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto (Duchamp en Medina, 2011, p.4)*

La mayor parte de los *ready-mades* son objetos industriales de poco valor comercial. Duchamp afirma que los escogió precisamente por su falta de cualidades, porque quería evitar no sólo las motivaciones estéticas, sino todas las motivaciones posibles. Sobre la elección de los objetos Duchamp dice:

*Es muy difícil elegir un objetodebido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los readymade está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto (Duchamp en Cabanne, 1984 [1967], p.41)*

Como fragmentos de la realidad, estos objetos ya no conservan residuos imitativos de la misma. Son un paso hacia adelante respecto a los planteos cubistas de asir una parte del contexto y dejarla plasmada en el cuadro. Liberándose completamente de la pintura, estos objetos ya no son representaciones de la realidad, son extractos de la misma. Conservan también otro tipo de liberación relacionada al valor de uso del objeto, lógica propia del



F.10 - DADA Dance (1919-1921)-  
Höch



F.11 - Desfile de modas (1925-1935) - Höch



F.12 - Sin título (1930) - Höch

consumo que se desactiva en el ámbito nuevo al que ahora pertenece; en el simple hecho de la reubicación artística. Duchamp recupera en el objeto su apariencia formal sometiéndolo a su vez a una descontextualización semántica. Obviamente el gesto duchampiano, que replicará él mismo en diversos objetos a lo largo de los siguientes años, conserva en sí una potencia mucho más fuerte que las mencionadas aquí<sup>10</sup>, sin embargo menciono sólo aquellas cuestiones que me ayudarán a desarrollar más adelante los postulados de la *apropiación material* en el contexto contemporáneo. El ready-made es una conclusión, un punto sin retorno junto al cual continúa escribiéndose la historia del arte.

Los dadaístas acudieron al *collage* en todos sus géneros pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al anti-arte, a una superación de la frontera “arte-vida”. En este sentido se destaca el trabajo de Hannah Höch una de las pioneras del fotomontaje y la apropiación de los medios masivos. Höch fue la piedra angular de la rama más política del movimiento Dadá que se desarrolló en Berlín al que estuvo unida desde el año 1917. Además de las críticas a la República de Weimar y sus líderes Höch retomó en sus collages las imágenes y textos de los periódicos y revistas para cuestionar la construcción comercial de la feminidad (Mendelsohn, 2017). Desde lo cotidiano de su trabajo en la industria editorial, donde hacía patrones de costura para revistas femeninas, Höch construyó estrategias para redirigir esas publicidades en donde el rol de la mujer se establecía desde un lugar de misoginia y machismo para denunciarlo y cuestionarlo a partir de sus propios elementos de configuración. Algunos ejemplos de estas producciones son: “DADA Dance” (1919-1921), donde yuxtapone partes de una máquina con una bailarina y sustituye la cabeza de una modelo por la de un hombre; “Desfile de modas [Modenschau]” (1925-1935), donde conforma diferentes cuerpos ideales a partir de vestidos de muñecas; o “Sin título” (1930) donde construye un cuerpo femenino desde diferentes fragmentos de cuerpos.

<sup>10</sup> Duchamp no sólo cuestiona a la Institución Arte al afirmar que cualquier objeto puede considerarse como tal, sino que además destruye el imaginario del artista-genio al elegir un objeto proveniente de la fabricación en masa; y el lugar del espectador al proclamar que cualquiera puede realizar tales gestos, sin ningún tipo de conocimiento técnico.



F.13 - The Alienist (1919) - Schwitters



F.14 - Merz Picture 46 A Skittle Picture (1921) - Schwitters



F.15 - Merz Picture 32 A. The Cherry Picture (1921) - Schwitters

Por su parte Kurt Schwitters, a través de sus construcciones “Merz”<sup>11</sup> (desde 1914), ilustra perfectamente la expansión de los medios artísticos prefigurada en el principio del collage. Nunca nadie antes que él había introducido en la obra tantos objetos heteróclitos que disponía con tanta justeza como sutileza, teniendo en cuenta tanto la materia de los objetos como la elocuencia de las formas y de los colores. Desechos de materiales, pequeños objetos encontrados, sus fragmentos, etc., son pegados o clavados, montados en el cuadro, la plástica o el relieve. De alguna forma en sus obras, no sólo tomaba fragmentos de la realidad sino que la magnificencia de lo material parecía sugerir que estaba transformando la realidad dada, tomando todo lo que podía de ella. Su objetivo es la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo.

*El material es tan insustancial como yo mismo. Lo esencial es el acto de dar forma. Como el material carece de importancia escojo el que sea con tal de que responda a las exigencias del cuadro. En la medida en que armonizo materiales de índole muy diversa saco mayor partido que con la mera pintura al óleo, ya que no sólo doy cabida al contraste entre dos colores, dos líneas o dos formas sino también al que pueda existir, por ejemplo, entre la madera y la arpillera. A la concepción del mundo que engendra. Esta forma de creación artística la denomino Merz (Schwitters, 1995 [1920], p. 185)*

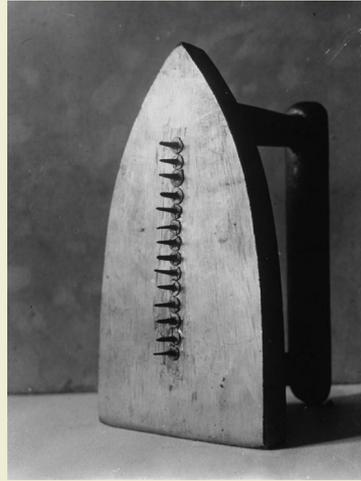
Siete años separan los primeros collages de Braque y de Picasso de las primeras construcciones de Schwitters. Transformación radical, si se quiere, en donde el objeto incorporado pasó del estatus de “complemento” al de elemento principal; la imagen se convirtió en el material. Así, realiza varios objetos formados por trozos de madera tallada o por molduras, por bolos, bobinas y botones.

Max Ernst, por su parte, realiza en Colonia el cuadro “Célebres” [Ver Foto 16] en 1921

<sup>11</sup> Para él “merz” significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra. Se aprovechó así del ritual de la destrucción de los objetos.



F.16 - Célebres (1921) - Max Ernst



F.17 - Le Cadeau (El regalo) (1919) - Man Ray



F.18 - Juegos poéticos (1936) - Joan Miró

en lo que André Breton reconoce el equivalente exacto de la poética de la sorpresa: una “propuesta de organización visual absolutamente virgen” (en Max Ernst, 1982 [1936], p. 193). Lo que justifica la aproximación de esta propuesta visual son los procedimientos disruptivos que se venían generando a nivel objetual. De esta forma, se sientan las bases de la elaboración de una poética de la ruptura: los elementos iconográficos que sirven a Max Ernst para componer sus pinturas “collages”, exactamente igual que las palabras, ya tienen un sentido y ese sentido es desviado hacia otro, lanzado en cierta forma más allá de sí mismo. Esta es, según la etimología, la definición de la palabra “metáfora”. Para Breton:

*La facultad maravillosa de alcanzar, sin salir del campo de nuestra experiencia, dos realidades distantes y de extraer una chispa de su aproximación; de poner al alcance de nuestros sentidos unas figuras abstractas de las que se requiere una misma intensidad, un mismo relieve que de las otras y, al privarnos de un sistema de referencia, de desorientarnos en nuestro propio recuerdo, eso es lo que lo retiene provisionalmente (en Max Ernst, 1982 [1920], p.206).*

Al introducir complacientemente lo arbitrario y el humor negro, Ernst desvela, no sólo los valores consagrados de la obra de arte, sino que sobre todo invita a una reapropiación y a una recreación colectiva del mundo, a su perpetua transformación; así el *collage* se percibe como el fruto de una necesidad poética.

Menos conceptual es la práctica de Man Ray. Lo que lo distingue es su manera de transformar el objeto asociándolo sistemáticamente, y de forma inesperada, a otro objeto. Es como la célebre frase de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”(en Lethem, 2008, p. 22). Desde la época de sus primeras obras neoyorkinas, Man Ray introduce una cierta disparidad entre el objeto y su título. “Le Cadeau” (El regalo) [Ver Foto 17] es el primer ejemplo: una extraña plancha herizada con catorce clavos (tachuelas de tapicería), concebido junto a Erik Satie, el mismo día de la inauguración de su primera exposición parisina en la Librairie Six. En Man Ray, la palabra ya no responde al principio de designación. El efecto de sorpresa y de humor



F.19 - [Arriba] Ultra furniture (1938) - Seligmann

F.20 - [Izquierda - Arriba] Jeux (Juego) (1937) - Domínguez

F.21- [Izquierda - Abajo] El desayuno en piel (1936) - Oppenheim

se basa, no en el gesto de apropiación, sino en la denominación que despista la relación familiar con los objetos que nos rodean.

En el surrealismo, si bien la importancia de la materialidad se planteó desde los orígenes del movimiento, no fue hasta el inicio de los años treinta que comenzaron a aparecer una gran oleada de objetos surrealistas, destinados, según Salvador Dalí, “a ser puestos en circulación, es decir, a intervenir, a entrar en lo cotidiano, en colisión con los otros [objetos], en la vida, a plena luz de la realidad” (1933, p.148). Sin embargo, al conceder un valor concreto a lo imaginario, alejan los límites de la realidad, arrojando el descrédito sobre “los seres y las cosas razonables”. En 1934 André Breton escribía:

*“Esencialmente, es sobre el objeto donde se han mantenido abiertos estos últimos años los ojos cada vez más lúcidos del surrealismo. Es el examen muy atento de las numerosas especulaciones recientes a las que ha dado lugar públicamente ese objeto (objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto interpretado, objeto incorporado, ser-objeto), es únicamente ese examen lo que puede permitir comprender en todo su alcance la tentación actual del surrealismo. Es indispensable, para continuar comprendiendo, centrarse en ese punto de interés” (en Breton et.al., 2003 [1991], pp. 71-72).*

De esta forma, el surrealismo retoma la tradición antiburguesa y antiartística del dadaísmo y hace uso del concepto de azar a través de la denominación de “*objet-trouvé*” (objeto encontrado). En éste se desconoce y se rechaza su fin y utilidad para subrayar en su encuentro casual con el sujeto el efecto específico de la reunión alegórica. Tanto en “Jeux (Juego)” (1937) de O. Domínguez [Ver Foto 20]; en el “Ultra furniture” (1938) de Kurt Seligmann [Ver Foto 19]; en los objetos oníricos y poéticos de Miró [Ver Foto 18], o en “El desayuno en piel” (1936), de Meret Oppenheim [Ver Foto 21], el objeto está desvinculado de su contexto designativo, está enajenado, privado de su sentido, sacado de su marco habitual, alienado de su utilidad. Tal como se dijo antes, en cuanto “*trouvé*” se encuentra liberado de toda determinación específica funcional, rechazando cualquier residuo de

operaciones instrumentales racionales, orientadas a un fin.

En su ensayo “*Crise de l’objet*” (Crisis del objeto), publicado poco después de la exposición de objetos de la galería Ratton, André Bretón resumió el subversivo cambio de funcionalidad de los objetos de uso y su transformación en enigmas, que él proponía, hablando de “acosar el animal rabioso del uso” (1979, p.116). Según Cuauhtémoc Medina, el *ready-made* fue una de las “operaciones subversivas con que el surrealismo pretendió desestabilizar la lógica y realidad del mundo positivo de la burguesía mediante objetos que inducirían el descrédito de la epistemología convenida por el sentido común y el fetichismo del capitalismo”. (2011, p.4)

Desde un análisis conceptual, este tipo de producciones se relacionan, por un lado, con los conceptos de *desaturización de la obra de arte* y *reproductibilidad* propuestos por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1989 [1936]). En él analiza el modo en que opera la obra artística en aquellas condiciones de producción que dejan de lado el valor de la creación y de la genialidad. Asume entonces que la pieza de arte siempre había sido susceptible de ser reproducida pero señala el salto cuantitativo de esa reproducción, que se transforma en un salto cualitativo: la multiplicidad de las reproducciones a las que se somete a la obra artística con el surgimiento de nuevas tecnologías altera cualitativamente sus condiciones de producción y recepción (Roncero, 2011). Por el otro, comúnmente se las asocia a la “muerte del autor” propuesta por Roland Barthes (1993 [1968]) en donde se relaciona el descentramiento de la figura del autor al protagonismo del intérprete que también pasa a ser productor en tanto generador de sentidos.

Ahora bien, ¿cómo pueden pensarse estas producciones y esta práctica dentro del contexto latinoamericano? Más allá de los contagios propios de viajes y amistades de artistas entre continentes Gerardo Mosquera reflexiona en su ensayo “Islas infinitas” (2010 [1998]) sobre la subestimación e ignorancia presente en el continente latinoamericano respecto a sus propias producciones. Asume que es por esta misma ignorancia sobre lo propio que terminan reconociéndose como “invenciones” lo que ocurre en los centros.

Gerardo Mosquera caracteriza a América Latina como el epítome de la práctica de apropiación debido a su problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros en virtud de la especificidad de su historia colonial. Suele ser, en sus palabras, un proceso de “originalidad”, entendido como nueva creación de sentido. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de resignificación” de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia.

Si bien él habla de apropiaciones culturales y más específicamente de las vanguardias latinoamericanas surgidas entre 1910 y 1930 creo necesario retomar su postura frente al concepto de apropiación entendido como estrategia de reocupación, como un reemplazo de los materiales preexistentes o incluso dados.

Entre representación y representado, entre lo aludido y lo presente, los objetos crean en el contexto contemporáneo una red de relaciones que los vincula directamente con sus antecedentes en las vanguardias europeas por su fuerte impronta material. Sin embargo, la potencia del gesto que acompañaba a las mismas ya no está presente. Su réplica produjo una pérdida de eficacia -relacionada con una crítica a la institución arte- que decreció gradualmente con cada nueva reproducción.

Sin embargo, creo que en ellos se potenció otro aspecto. El objeto, desligado de su impronta provocadora e irónica contra los mismos discursos artísticos, retoma sus posibilidades significantes en tanto materia misma, en tanto testigo del mundo en el que vivimos. A partir de su lugar material proclama una reconquista de su aspecto antropológico y social. Frente a la vida cotidiana y la funcionalidad alienante de los objetos se promueve la toma de materias presentes en la realidad para revertir su sometimiento a la ideología del consumo, pero también para dar cuenta de que todavía existe la posibilidad de operar desde el mismo territorio construyendo estrategias y tácticas desde la apropiación y el uso.



# MARCO TEÓRICO

## MARCO TEÓRICO

### SOBRE EL TÉRMINO “APROPIACIÓN MATERIAL”

Repensar estrategias enunciativas implica adentrarse en una cadena semiótica espesa y compleja plagada de signos cristalizados. Puramente subjetiva, esta tarea demanda un trabajo minucioso y continuo a través del cual someter a crítica las propias convenciones asumidas para reconocer, torcer, reconstruir y encontrar nuevas formas de acercamiento hacia dichos enunciados.

Tal como describe Omar Calabrese(2008 [1987]) en la introducción de su libro “La Era Neobarroca”, existen obviamente diferentes formas de articular este mar de signos, de examinar estas formas construidas en el mundo, para encontrar desde las diferencias puntos en común, modos de operar similares, aquello que subyace y permite las comparaciones y afinidades.

En este sentido, es importante aclarar cómo se articulan estos patrones en relación a un término y cómo es imposible que éste funcione performativamente sin la historicidad acumulada que no solamente lo precede, sino que además condiciona sus usos contemporáneos. Esto significa que los términos a menudo exigen que uno se vuelva contra esta historicidad constitutiva pero que siempre se configuren en relación a ella (Butler, 2002 [1993]). ¿Pero cuáles serían las dificultades de hablar de apropiación para describir este tipo de práctica teniendo en cuenta su historicidad? En principio, remitiéndonos a su etimología el término *apropiación* remite a la “acción o efecto de”. Esto parecería no generar problemas a la hora de pensar estas producciones bajo las caracterizaciones que propongo. Por el contrario, describirla como acción o efecto construye desde el aspecto indicial una correspondencia eficaz. Sin embargo anida en su esencia un aspecto que vale aclarar desde qué lugar será tomado: la idea de propiedad. Entendido como el derecho a usar y disponer de una cosa de la forma más amplia, este término no ha dejado de señalar a lo largo de la historia de su uso la lucha entre los que tienen y los que aspiran a tener en el fondo de todas las ideologías formuladas que lo atraviesan.

El emperador bizantino Justiniano, en el año 530, unificó las diversas concepciones y corrientes existentes hasta ese momento sobre este término, determinando que por el derecho de propiedad cada cual era pleno y legítimo dueño de todos los bienes que le pertenecían. Durante la Edad Media, el derecho de propiedad, sobre un objeto sólo correspondía y era efectivamente ejercido por la nobleza y el clero. Esta situación va a permanecer sin grandes cambios, hasta finales del siglo XVIII. Con la Revolución Industrial, que en lo político viene acompañada por la Revolución Francesa, se produce una transformación absoluta de las formas de producción tradicionales que hundían sus raíces en la Edad Media. De una economía rústica, de subsistencia y de grupos sociales fuertemente estratificados se comienza una transición, inspirada e instigada por la emergente clase burguesa, hacia una sociedad liberal en donde la idea de propiedad se extiende y acrecienta a lo largo de todo el siglo a través del capitalismo (López Jiménez, 2011).

Ser propietario de una cosa (o derecho) da poder sobre ella, en el sentido que se puede usar, transmitir, ceder y aprovechar sus rendimientos. Pero que el término *apropiación* guarde relación con la idea de propiedad no hace que sea poco consistente para hablar de esta práctica en el arte. En mi modo de ver, al volver propia una función dominante y estándar se desmantela el paradigma que lo configuró. Es de esta forma que se habilita un “hacer propio” que desde lo individual posibilita un modo de operar colectivo, un uso común. La apropiación y el rediseño de categorías dominantes permiten establecer relaciones que funcionen como discursos opositores. Las operaciones que realizan los artistas bajo esta práctica son contradiscursos minoritarios. Actúan desde la estrategia de encontrarse en los márgenes. Y destaco este modo de operar como estratégico porque lejos de ser un lugar de carencia es una posición –tal como desarrollaré más adelante– de empoderamiento.

Es desde este lugar que se piensa la apropiación y la reelaboración del término. De forma similar a las operaciones que describe, al conservarse la idea de propiedad se interpela esa parte de su pasado al que se opone y contradice.

Ahora bien, ¿por qué pensar la práctica de apropiación material desde los efectos performáticos? La performance es una práctica y una epistemología, una forma de entender el mundo mediante el lente metodológico que nos proporciona. En su raíz etimológica francesa la palabra *performance* remite a “proveer un completamiento”, a “completar” o a “llevar a cabo por completo”. Bajo esta perspectiva, analizar las materias apropiadas desde los efectos performáticos resulta más que conveniente. Al performar los objetos activan estos efectos de sentido que no sólo remiten a su proceso y a las operaciones realizadas sobre los mismos sino también a sus usos pasados. Así las materias evocan una memoria que sigue resistiendo, que se reconstruye y actualiza por lo menos desde un lugar virtual<sup>12</sup>, desde la interpretación. Mientras los usos de estas materias suelen invisibilizarse en la rutina cotidiana, los efectos de sentido recuperados desde un lugar interpretativo señalan las configuraciones de fábrica, los usos determinados por el mercado, pero también las

---

<sup>12</sup> Es importante recordar que la palabra “virtual” proviene del latín “virtus” que significa fuerza.

formas de torcerlos, maneras a través de las cuales forzar las fallas de su costado funcional y encontrar otros modos de percibirlos. En la producción de sentido que conservan estas materias el importante también aclarar que el término material, será tomado del modo más raso que se puede entender el término, es decir, cosas que están en el mundo al alcance de nuestros analizadores biológicos. Tal como sostiene Oscar Traversa “siempre partimos de paquetes de materias sensibles investidas de sentido que son productos” (Traversa, 2014, p.21).

Al considerar estas obras *como* performance es posible hacer evidentes las huellas de sus operaciones, los mecanismos desde los cuales las materias apropiadas resisten y, a su vez, remitir a una memoria que se configura en un pasado-presente que permite “completar” –para usar las mismas palabras a las que alude el término *performance*– desde la liberación de sus efectos –su poder performativo– ese espacio intermedio entre los gestos de quien libera y de quien recibe esas materias. Las performances, así entendidas, liberan. En este caso, efectos de sentido.

## ESTUDIOS DE PERFORMANCE DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA TRIÁDICA

A partir de la noción triádica del signo propuesta por Charles Sanders Peirce, se puede entender el concepto de performatividad desde los tres aspectos que lo conforman: el nivel simbólico, que apela a los efectos de lectura que pueden inferirse o relevarse; el indicial, que se produce por la misma contigüidad con la materialidad; y el icónico, que remite a las cualidades formales (Acebal, Bohorquez Nates, Guerri, y Voto, 2014).

La apropiación material tomada como una acción que selecciona, y opera desde un nivel físico objetos de un mundo en el que todo parece volverse cada vez menos tangible reconfigura la idea de ocupación del individuo en el espacio-tiempo que construye. Es por esto que reclama otro tipo de análisis para sus producciones, un análisis que considere la materia como objeto de estudio, los procesos de producción como efectos y operaciones que, aunque se configuren en un pasado previo a la exposición de la obra se reactivan en el contexto en el que se los reintroduce. Esta reconstrucción virtual entre los usos presentes y pasados que demanda un estado activo en los intérpretes-participantes es lo que se configura como efectos de sentido. Es a través de ellos que es posible relevar los procesos y operaciones de este tipo de práctica al desplegar los interrogantes: ¿Qué sucede con el objeto en sí? ¿Qué elementos se ponen en relación cuando se reutiliza un objeto dentro de una producción artística? ¿Cuáles fueron las intervenciones realizadas sobre los mismos? ¿Por qué se pensó tal reconstrucción o reconfiguración de su uso?

Según Guillermo Lledó, los objetos reutilizados contienen un potencial significativo, abierto y dinámico, que oscila entre lo que son, considerados literalmente, y aquello que

el espectador proyecta en ellos desde su experiencia particular. En la medida en que el objeto es capaz de representarse a sí mismo, con suficiente intensidad y precisión como para atraer activamente aquellos recuerdos que lo vinculan a su vida anterior, consigue de una forma más decidida el objetivo desestabilizador que persigue intentando trastocar nuestra habitual forma de pensar (Lledó, 1997). Entre la realidad presente y pasada, el objeto revela su capacidad performática, su capacidad específica para producir efectos tanto en el entorno como en la corporalidad de los intérpretes.

Si bien, como se ha descrito anteriormente, esta práctica de apropiación fue abordada desde su aspecto simbólico e icónico, desde la relación entre el signo y su interpretante, y del signo consigo mismo respectivamente; es igual de importante reclamar un análisis del signo desde su indicialidad, los efectos de las manifestaciones materiales que existen concretamente en el mundo respecto de esta práctica, es decir, las obras. Si se excluye la materialidad del signo se produce una negación sobre su nivel físico -las dimensiones, el soporte, los materiales, las técnicas y el emplazamiento-, impidiéndole así la capacidad específica de producir efectos y reduciendo el análisis a sus aspectos simbólicos (Acebal, Bohorquez Nates, Guerri, y Voto, 2014).

¿Qué sucede desde esta perspectiva cuando las materias apropiadas son reinsertadas en la escena artística? Según Bárbara Kirshenblat-Gimblett lo que ella denomina “efecto de museo” opera tanto en el intérprete-participante como en la materialidad misma. Afirma: “No sólo las cosas comunes devienen especiales, sino también la experiencia misma del museo se convierte en un modelo para experimentar la vida fuera de los muros” (Taylor, 2011, p. 274).

Entre lo exótico y lo conocido las materias apropiadas se vuelven más nítidas, se las diferencia de esa esfera común del uso diario y se le asigna una distancia imaginaria que a su vez renueva la mirada sobre los mismos.

## AMÉRICA LATINA. DIÁLOGOS ENTRE CENTRO Y PERIFERIA

Si pensamos en el contexto latinoamericano como factor posibilitante de la práctica de apropiación material surgen una serie de interrogantes: ¿qué elementos propios del contexto latinoamericano posibilitan que se retome este tipo de práctica? o mejor dicho ¿qué lleva a los artistas de América Latina a hacer uso de ella en el contexto contemporáneo?

Según Nelly Richard (1989) la periferia latinoamericana es la franja de rebote de los patrones y modelos que no sólo penetran y condicionan, según la lógica unilateral del hábito dependentista, el imaginario regional, condenándolo a la reproducción pasiva o a la duplicación mimética, sino que son también generadores de heterogeneidad en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de

sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por los calces y descalces producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales de traspaso que estimulan así la tactilidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad desde el reemplazo de los mismos.

Este carácter activo que conserva la periferia como lugar desde el cual redirigir las fuerzas dominantes fue también estudiado por Lotman (2006 [1996]) en el análisis semiótico de la cultura. Según el autor los límites o fronteras que separan ambos espacios cumplen también la función de dominar los procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras centrales y desalojarlas. Esta postura, al igual que la de Richard, presenta una variante interesante para concebir la relación entre centro y periferia: repensarlos como espacios en plena interacción desde la cual plantear reconfiguraciones y estrategias de cambio. Desde la perspectiva que Lotman plantea estos vínculos que emergen desde las fronteras permiten recombinaciones que mantienen ambos estratos en diálogo con fuerzas de dominación operando desde ambos lados.

Hablar de estrategias en el campo de la cultura implica reconocer la confrontación con algo diverso y opuesto. Perfilarlas impone conocer previamente una situación para poder revertirla a partir de diversas estrategias. Supone, también encontrar los resquicios, las filtraciones, las fallas que indiquen los caminos desde los cuales es posible subvertir un orden dado, impuesto o transitoriamente adoptado. Estas estrategias asumen así la forma de alianzas, contradiscursos, inversiones de valores, apropiaciones, mixturas, hibridaciones e, incluso, la práctica de cierta clandestinidad. Tomar prestado para elaborar lo propio, invertir lo otro, deformarlo, transmutarlo forman parte de operatorias propias mediante las cuales se llevan a cabo estas estrategias. Así, la apropiación, y en especial el “uso incorrecto”, suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido. Además de “confiscar” para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales.

Desde este lugar podría tomarse la definición de apropiación propuesta por Nelly Richard (1989), quien define al término como un gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que, por un lado, cuestiona lo impuesto al desviar su prescriptividad de origen y que, por otro, readecúa los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico.

Pero, ¿por qué esta práctica nacida en las vanguardias es retomada en la contemporaneidad? La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. No se trata de ordenar síntomas ni de establecer entre ellos jerarquías. Se trata, en verdad, de muchas emergencias, cuyos síntomas se dispersan, que nos remiten a un nuevo estado del arte. Sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos, tal como propone Andrea Giunta (2008). No es ya objeto del arte brindar una interpretación del mundo, sino más bien cambiar nuestra manera de concebirlo, transformar nuestra mirada, hacernos ver. No es esta una pretensión meramente ocular. Observar las obras situadas en su contexto de producción permite considerar el momento de su irrupción, su intervención y sus efectos; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo:

ellas mismas crean contextos. Contrariamente a la conformación de nuevos mundos esta práctica opta por reflexionar en nuestro tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones; cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso hablar con lo que ya se ha dicho de lo que podemos encontrar en nuestro espacio próximo.

Lucy Lippard (2001 [1995]) propone el término “arte del lugar” para hablar de aquellas prácticas artísticas en donde las obras interactúan directamente con problemáticas políticas, económicas y sociales extraídas del lugar de creación. Podría pensarse a la apropiación material en este sentido, como formas con las que los lugares se vuelven herramientas con las que trabajar. De ninguna forma debe entenderse el término como una construcción de una categoría artística, sino para analizar aquellas características que construyen la práctica y que posibilitan plantear un panorama sobre ciertas operaciones propias de lo contemporáneo. A través de intervenciones sobre las materialidades apropiadas y sobre el lugar en el que éstas se sitúan se crean territorios críticos que exponen las verdaderas identidades de los lugares y los espacios existentes, así como también su función en el control social. En tanto apropiación del contexto, estas producciones no buscan reproducir lo visible, sino más bien hacer visible el contexto en el que se produce, son intentos de reenmarcar la realidad a través de los ojos del arte.

Esta lógica marcada desde hace siglos como centro y periferia, permite pensar la práctica de apropiación como una estrategia posibilitada por la distancia que existe en Latinoamérica respecto a los procesos de fabricación de los productos de consumo, por las influencias simbólicas y territoriales producto de las inmigraciones que hibridaron las artes europeas con las locales y como una toma de posición o resistencia respecto a estructuras de poder que se distribuyen en la contemporaneidad mucho más allá de lo local.

## TRAYECTORIAS, PROFANACIONES Y ESTRATEGIAS

La invención de una tecnología tiene algo de milagroso y algo de necesidad de época. Pero una vez admirado y celebrado, el invento pasa a insertarse en una maquinaria social específica que extrae utilidades de él, tanto como le concede el estatuto de útil -socialmente beneficioso- y más luego se lo articula a cánones de normalidad y decencia. El énfasis de las máquinas en su aspecto utilitario, en su carácter productor, es un concepto relativamente reciente: nace con la Revolución Industrial. En tiempos antiguos, las máquinas fueron consideradas también juguetes, agentes de magia, maravillas y fantasías. En la relación arte-máquinas la importancia se podría tomar de ejemplo a Leonardo Da Vinci con sus sofisticados proyectos. Desde la máquina de volar a otras invenciones del artista se apuntaba a mostrar más la belleza, la armonía, la lógica de los mecanismos que la posibilidad de

funcionamiento real y práctico (Tomasini, 2012). Así, desde la antigüedad existieron las máquinas inútiles, máquinas que no producen objetos. Surgidas de la creatividad del artista, estos aparatos producen significados, producen poesía.

Como consecuencia de su rápida extensión social, la tecnología contemporánea ha evolucionado hacia formas crecientemente estandarizadas. La estandarización simplifica los usos y, paradójicamente, promueve la migración de medios y formatos. Las operaciones de interacción con los diferentes aparatos ofrecidos en el mercado sintetizan todos sus funcionamientos a un puñado de comandos básicos estandarizados. Esta situación, que facilita el uso de la tecnología y al mismo tiempo favorece su desarrollo, mutación y rápido reemplazo, constituye por otra parte un empobrecimiento marcado de su potencial creativo.

A pesar de las opciones de personalización, no existen en realidad demasiadas posibilidades de utilizar un medio en una forma alternativa a la que porta como designio desde su origen. Los cambios permitidos son más bien cosméticos, superficiales, engañosos. En el fondo, toda tecnología nace con una misión imperturbable, que no sólo la determina como aparato, medio o instrumento, sino que determina, además a sus usuario, imponiendo formas de actuar, percibir y utilizar.

Esta imposición sobre las formas de actuar no es para nada un terreno infranqueable. Desde las interacciones configuradas entre lo propio y lo ajeno, entre el centro y la periferia mencionadas en el apartado anterior, los postulados de Michel De Certeau (1996 [1980]) sobre los hábitos de consumo constituidos en los *modos de hacer* cotidianos y de la construcción de tácticas y estrategias en tanto resistencia a lo dado, resultan un enfoque acorde para pensar formas en que se presentan estas alteridades.

Definir a la apropiación en tanto práctica no es una idea arbitraria o azarosa. Su justificación se configura y apoya precisamente en los desarrollos teóricos de De Certeau (1996 [1980]). En tanto tal, las operaciones realizadas tras esta práctica o maneras de hacer, no sólo involucra la idea de retomar algo existente, hacer propio lo ajeno o recombinar lo dado; establece en sí la acción del consumo y la esfera de donde ésta parte: lo cotidiano. Estos modos de operación o esquemas de acción, centran a su vez el foco no directamente en el sujeto que es su autor o su vehículo, sino más bien en la materia que ellos manipulan. Así, estas materias conservan el objetivo de explicitar las combinatorias de operaciones que componen también una “cultura” y a través de ellas exhumar los modelos de acción característicos de los usuarios de quienes se oculta, bajo el sustantivo de consumidores, su condición de dominados.

Estas operaciones, ocultas en el ámbito cotidiano, configuran lo que el autor denomina “escamoteo”, cuyo potencial se anida en la capacidad de infiltrarse y volverse recurrente pese a las medidas tomadas para reprimirla o esconderla. En los usos se trata precisamente de reconocer acciones que tienen su formalidad y su inventividad propias y que organizan “el trabajo de hormiga del consumo” (De Certeau, 1996 [1980]). Pensar en el escamoteo como operatoria propia de los *modos de hacer* o en el “trabajo de hormiga” es pensar también en las trayectorias indeterminadas o lugares construidos sobre los que se desliza y opera el consumidor utilizando en sus operaciones los mismos elementos del terreno.

La apropiación, retomada desde estos postulados por Roger Chartier(1996), apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen. Al evidenciar las condiciones y los procesos que evocan las operaciones de construcción del sentido se reconoce que las categorías dadas como invariables pueden deconstruirse en la discontinuidad de las trayectorias realizadas por los consumidores-productores.

Según Giorgio Agamben (2005), la profanación devuelve al uso aquello que había sido sustraído de él mediante un acto consagratorio. Este acto instituye una separación radical entre un objeto y la esfera humana, anulando su uso y propiedad. La religión capitalista –concepto que Agamben formula a partir del ensayo de Walter Benjamin “El capitalismo como religión”(2016 [1921])– produce un equivalente al acto consagratorio cuando reemplaza el uso por el consumo; en éste, las propiedades del objeto son inmovilizadas y preestablecidas por las necesidades del régimen del capital. Para que puedan liberarse las múltiples posibilidades de un objeto es menester un acto profanador que neutralice el uso adjudicado y genere otros. “La creación de un nuevo uso - sostiene el filósofo italiano- es posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante” (2005, p.90). Esta operación constituye, necesariamente un acto político.

Se manifiesta así, en palabras situacionistas, una búsqueda del desvío, es decir, una fórmula en la que elementos estéticos prefabricados actuales o pasados son integrados para una construcción superior del medio. A través de esta práctica, los artistas situacionistas buscaron desarticular los usos y sentidos habituales ligados a los medios y las formas artísticas tradicionales, creando nuevos sentidos y aproximaciones.

El modelo situacionista cobra vigencia en lo que Nicolás Bourriaud(2014 [2000]) ha denominado como postproducción. Según el autor, el arte contemporáneo no está particularmente preocupado por buscar nuevas formas o crear nuevos sentidos, sino más bien por reprogramar las formas existentes, rearticular los sentidos subyacentes en el entramado cultural y construir travesías a través de los signos sociales comunes. Tal como propone Bourriaud en su ensayo “Estética relacional” (2013 [1998]) es una tendencia del arte contemporáneo modelizar en vez de representar, insertándose así en el tejido social, en vez de limitarse a buscar inspiración en él.

Pero también, desde su costado político, la práctica de apropiación se configura como estrategia de resistencia. Michel De Certeau (1990 [1980]) realiza una distinción interesante entre táctica y estrategia. Esta última, opera desde un espacio de poder; ocupa un medio ambiente que le es propio. Por su parte, la táctica es operada desde la ausencia de un espacio autónomo. No tiene más lugar que el del otro. Opera así en un terreno impuesto que le permite movilidad pero le exige mayor capacidad de adaptación. Es un arte del débil. Tan tenaz como sutil, diseminada en los terrenos del orden dominante, movilizadora a la espera de todas las ocasiones, las tácticas permanecen ajenas a las reglas que impone una racionalidad basada en el derecho adquirido de un lugar propio. La táctica da importancia, no al lugar sino al tiempo, actúa en el momento preciso, transformando la situación de manera beneficiosa para el que carece de poder (precisamente porque carece de lugares y espacios propios, ha de valerse de los espacios del poder, pero actuando rápidamente).

Mientras las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo, las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo.

Las operaciones que conforman la práctica de apropiación diseminadas espacial y temporalmente se enmarcan aún así en un terreno estratégico: el arte. Pero en la planificación de las acciones conservan la sutileza que caracteriza a la táctica, no por actuar rápidamente sino todo lo contrario: por esperar el momento oportuno para moverse. No son operaciones ocasionales. En sus procesos temporalmente extensos la recombinación demanda los tiempos lentos del trabajo artesanal. Así, esta práctica ejerce resistencia desde el lugar de dominado pero contando con el espacio propio que proporciona el arte.

# METODOLÓGIA



## METODOLOGÍA

### LA SEMIÓTICA COMO DISCIPLINA METODOLÓGICA. LA TEORÍA DE LOS SIGNOS DE CHARLES PEIRCE

Asumir que vivimos rodeados de signos es también asumir que cumplimos el rol de intérpretes más a menudo de lo que creemos. La semiótica como disciplina metodológica se propone como una forma de organizar esas interpretaciones, sus procesos y la producción de significación.

Desde la teoría de Charles Peirce la construcción de categorías de análisis propuestas bajo los nombres de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*; y la recursividad de todo signo permite no sólo descomponer el objeto semiótico analizado en los aspectos triádicos que lo conforman, sino también establecer la posibilidad infinita de profundizar dicho análisis (Guerri et.at., 2014)

Estos postulados fueron empleados a modo general en toda la actividad analítica e investigativa así como también dentro del uso específico del Nonágono Semiótico, modelo operativo-práctico que retoma dichos postulados.

### EL NONÁGONO SEMIÓTICO

El nonágono semiótico se propone en la presente investigación como una herramienta operativa y metodológica que permite analizar cualquier tipo de problema como un signo subdividido en nueve aspectos, es decir, los nueve signos del sistema arquitectónico peirceano, teoría en la que se basa el modelo.

Concretamente el nonágono es un ícono diagramático compuesto por tres columnas y tres filas, una grilla vacía que al utilizarla permite relevar y distinguir los lugares de ubicación de los diferentes aspectos que conforman al objeto semiótico que se está analizando y evidenciar las relaciones que se establecen entre ellas. Su potencial se encuentra precisamente allí, en la capacidad de construir o visibilizar vínculos hasta entonces no apreciados (Guerriet.al., 2014).

No es una herramienta resolutive, sino más bien una herramienta para razonar. Su apertura de uso y de sentido permiten no sólo diagramar un mapa de un problema complejo sino también mantener la apertura de sentido que posibilita profundizar cada uno de los aspectos diagramados en futuros análisis.

Estas posibilidades propias de la herramienta se fundamentan en que el nonágono, en tanto encuadre lógico semiótico de orientación peirceana, exige el planteamiento del objeto desde una comprensión triádica, lo que admitirá más adelante que cada uno de estos tres signos pueda volver a ser pensado en sub-aspectos en esa misma dimensión triádica y así sucesivamente, confirmando la posibilidad de la significación infinita o la recursividad signíca.

En la presente investigación el nonágono fue empleado para cartografiar las diferentes operaciones bajo las que se configura práctica de apropiación material en producciones artísticas contemporáneas de América Latina, las diferentes formas en las que las materias performan y su capacidad de producir efectos en los territorios en los que se producen.

## ESTUDIOS DE PERFORMANCE

Sin atender a qué es una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado *como* performance. Esta no es una afirmación única o especial de una disciplina particular. En palabras de Richard Schechner (2000) todo puede ser estudiado *como* física, química, derecho, medicina o cualquier otra disciplina. Porque lo que se afirma en el *como* es que el objeto de estudio será considerado “desde la perspectiva de”, o “en términos de una disciplina específica”.

Como cuestiones propias para denotar o reconocer un evento *como* performance y estudiarlo desde una perspectiva metodológica podrían caracterizarse, por un lado, la delimitación espacio-temporal de un acontecimiento cuyos efectos de sentido desplieguen una fuerza local disruptiva y al mismo tiempo la acción o evento presente una conducta reiterada.

En el ensayo, “¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?”,

Schechner (2000) hace un recorrido histórico y teórico por las nociones y acontecimientos que produjeron el giro hacia el concepto de performance; es decir, una visión centrada en las actividades humanas pensadas como “conducta restaurada”: un proceso de repetición, de construcción, que mediante diversas modalidades de acción reinscriben en el presente los saberes, actitudes, disposiciones y hábitos corporales depositados en la cultura, y que al hacerlo posibilitan su actualización y transformación. Para el autor, ésta es la marca distintiva del performance, ya sea en las artes, la vida cotidiana, el ritual o el juego. Esta cualidad lo dota de un carácter paradójico, pues a pesar de que el performance es una actividad de restauración, ésta no puede reconstruir de manera completa las acciones y significados depositados en la memoria cultural, haciendo del proceso de construcción un movimiento siempre inestable y en constante cambio.

Desde los estudios de performance se harán uso de tres términos aparentemente similares pero que al aludir a diferentes cuestiones permiten establecer diferentes aspectos de lo estudiado: *performatividad*, *performance* y *performático*. Retomando la lógica triádica propuesta por C. Peirce, el término *performatividad* podría establecerse en un lugar de primeridad en tanto lente metodológico que permite estudiar cualquier evento como performance. La *performance* propiamente dicha ocuparía así el aspecto indicial o de segundidad aludiendo al evento o acontecimiento disruptivo en cuestión enmarcado en las consideraciones antes mencionadas para configurar o reconocer cualquier elemento desde esta perspectiva. Aquí cobra importancia la fuerza local que caracteriza a cualquier performance, así como también la reiteración de la acción. Por último el término *performático* se ubicaría en una terceridad al aludir a los efectos de sentido, es decir, al aspecto no discursivo de la performance.

Esta articulación entre los términos propuestos por los estudios de performance y reordenados bajo la perspectiva semiótica triádica permitieron analizar las obras seleccionadas, las operaciones presentes en ellas, las formas en las que performan las materias, las formas en las que disrumpen sus contextos de reinserción, relevar y analizar los procesos proyectuales y de diseño que quedan ocultos en el momento de exhibición y dar cuenta de la formas en las que se presentan las nociones de memoria, huella y resistencia a través de estas producciones. (Ver: *Memoria, huella y resistencia. Operar contra el olvido como posibilidad crítica*)

## CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS ANALÍTICO DESDE UNA VISIÓN CARTOGRÁFICA

Para Deleuze (2002 [1972]), la cartografía, relacionada al mismo tiempo con el mapa y con el diagrama, dibuja la forma que toman los mecanismos del poder cuando se espacializan,

pero puede operar también como una máquina abstracta que expone las relaciones de fuerza que constituyen el poder dejándolas así al descubierto y abriendo vías posibles de resistencia y transgresión. Contando con la potencialidad de ampliarse en futuros análisis, el mapa que diagramo en el presente trabajo está conformado por nueve territorios que delimitan los contornos de la práctica de apropiación material. Cada uno de ellos establece un modo de aproximación hacia las materialidades, operaciones que, en tanto *modos de hacer*, se configuran como dispositivos de apropiación y tergiversación. A modo de objeto de análisis se presentarán nueve obras producidas en el contexto latinoamericano a través de las cuales no sólo se presentarán las categorías construidas sino también se posibilitará el análisis sobre la significancia de las materialidades empleadas.

Inconfundiblemente artísticas, estas operaciones construyen terrenos donde se ejercen distintos tipos de resistencia que, como desarrollé anteriormente, en palabras de Michel De Certeau (1996 [1980]) se definirían como estrategias y tácticas. En este sentido, las obras son todas propuestas que anidan la necesidad de hacer frente a las actitudes anti-históricas de la sociedad actual y su desvinculación de las problemáticas políticas, sociales, económicas y culturales.

En la selección de estas obras se ha seguido un criterio de valoración que jerarquiza la persistencia de la actitud crítica y las estrategias conceptuales por sobre el formalismo despolitizado que caracteriza a los pastiches posmodernos; gestos que podrían caracterizarse como réplicas ineficaces de los gestos provocadores de vanguardia. En la apropiación de lo existente las operaciones de los artistas ya no tienen como propósito revolucionar los lenguajes visuales del arte –pensamiento ligado a las vanguardias europeas del siglo XX, principalmente en el cubismo, el dadá, el surrealismo y el constructivismo ruso– sino analizar y develar la naturaleza y el funcionamiento de las representaciones aceptadas socialmente. No se trata de juegos de combinatorias libres a partir de materiales disponibles. Se trata de procesos de transformación de ciertos códigos sociales legitimados que implican un pensamiento tanto estético como político.

Frente a la vida cotidiana se promueve la toma de fragmentos de la realidad portadores de significados para revertir su sometimiento a la ideología del consumo, pero también para dar cuenta de que todavía existe la posibilidad de operar desde el terreno enemigo volviendo propio lo ajeno.

Existe también una consideración positiva en los lugares elegidos. Más aún, la especificidad de los sitios deviene de una identificación en términos de los valores estéticos y éticos puestos en juego precedentemente en sus producciones artísticas. Si la búsqueda de locaciones alternativas en las vanguardias respondía a una actitud de negación del discurso general del arte, aquí se postula un territorio de afirmación singular. Encontrar el lugar apropiado para el trabajo. La obra reclama un contexto concreto y particular que dé cuenta de sus sentidos. No escapan del sistema del arte en general, escapan de su neutralidad. Cuando eligen un sitio no es para develar en él trasfondos oscuros sino para activar sus potencias dormidas y componer algo con ellas. El lugar opera como instancia vital, inspiradora, constitutiva.

Cabe aclarar que en las obras analizadas las operaciones no se presentan de manera

exclusiva sino que, utilizadas como recurso, éstas se encuentran mucho más imbricadas de lo que a primera vista se puede llegar a apreciar. La elección de las obras, en cada una de las categorías construidas, respondió a aquellos ejemplos que correspondían de manera más próxima con la operación que pretendía describir, que me permitían dar cuenta de ella de forma más representativa y que, a su vez, posibilitaban el abordaje conceptual de la apropiación material. Sin embargo, ninguna de ellas presenta una única operación. Lejos de esto las operaciones son múltiples y se superponen. Pero es precisamente éste el potencial de lo diagramático: permite reducir una complejidad extensa a un grupo de signos y a través de ellos poder analizar una determinada situación. Por su parte esto no permite una reducción total. Por el contrario, esta reducción es parcial con la posibilidad de ampliarse en futuros análisis.

## DIÁLOGOS E INTERCAMBIOS

En un intento de acceder a los *modos de hacer* de los artistas seleccionados, de encontrar respuestas a las preguntas que surgieron durante la investigación o simplemente la información que no pudo ser recopilada en esta instancia, se plantearon una serie de entrevistas con la posibilidad de establecer contacto con los artistas que realizaron las obras.

En relación a esto, se pensaron un grupo de interrogantes -particulares para cada uno de los artistas con los que se estableció contacto- que pretenden profundizar sobre aquellas cuestiones que de alguna forma representan espacios vacíos en la investigación o sobre aspectos teórico-prácticos que propongo dentro de la investigación los cuales me interesaron plantear como vías de apertura hacia nuevas opiniones.

A su vez, con el propósito de ampliar el mapa de artistas construido, se empleó una pregunta común a todas las entrevistas que permitió desplegar este mapa hacia otros territorios. Así cada uno de los artistas entrevistados fue consultado para mencionar a otros artistas que trabajen utilizando las estrategias presentadas en este trabajo. Este método de muestreo en cadena además de establecer nuevas vías de diálogo permitió corroborar ciertas elecciones del corpus que fueron mencionadas por los artistas contactados. Las entrevistas completas pueden leerse en la sección *Anexo*.



HACIA UN  
MAPEO  
CONCEPTUAL

DE LA  
APPROPIACIÓN  
MATERIAAL

## SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL MAPA

Al delinear un mapa se vuelven visibles diagramas de lectura, parámetros de interpretación que organizan ciertos elementos del mundo y permiten visualizarlo según una perspectiva. Es así que los diagramas funcionan como una instantánea que articula el espacio-tiempo de una representación, una imagen que es testigo de un momento. Sin embargo, esta representación no persigue la lógica de las estructuras cerradas. En su esencia conserva el potencial de desmembrarse, reorganizarse y volverse a conformar como un cuerpo nuevo que se transforma con el paso del tiempo, con los nuevos pensamientos que surgen, con las nuevas perspectivas que se habilitan, con nuevos modos de ver. De esta forma, en cada organización tanto la posibilidad de plasmar una nueva radiografía, como su apertura de sentido se mantienen intactas.

Contando con la potencialidad de ampliarse en futuros análisis, el mapa que presento en el apartado siguiente está conformado por nueve territorios que delimitan los contornos de la práctica de apropiación material<sup>13</sup>. Cada uno de ellos establece un modo de aproximación hacia las materialidades, operaciones que, en tanto *modos de hacer*, se configuran como dispositivos de apropiación y tergiversación. A modo de objeto de análisis se presentarán nueve obras producidas en el contexto latinoamericano a través de las cuales no sólo se presentarán las categorías construidas sino también se posibilitará el análisis sobre la significancia de las materialidades empleadas.

Inconfundiblemente artísticas, estas operaciones construyen terrenos donde se ejercen distintos tipos de resistencia que, como desarrollaré más adelante, en palabras de Michel De Certeau (1996 [1980]) se definirían como tácticos. En este sentido, las obras son todas propuestas que anidan la necesidad de hacer frente a las actitudes anti-históricas de la

---

<sup>13</sup> Esta práctica nace en las vanguardias: el collage, el fotomontaje y el *objet trouvé* desde el cubismo, el dadá y el surrealismo respectivamente; pero alcanza su máxima expresión en los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Desde el abordaje del realismo europeo y el pop americano, la reutilización se convierte en una estrategia para denotar el interés por los medios de comunicación de masas y la cultura popular; identificando en el primero una fascinación por el consumo en sí mismo y en el último por la nueva materia iconográfica.

sociedad actual y su desvinculación de las problemáticas políticas, sociales, económicas y culturales. En su esencia, cada una conserva, de diferentes formas, maneras de construir nuevas realidades, la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con lo político, de entrar en la esfera del disenso<sup>14</sup>, del pensamiento crítico y reflexivo sobre el contexto en el que se producen estas materialidades apropiadas. Lejos de formular respuestas sobre los asuntos que plantean o abordan, estas obras aspiran a abrir preguntas, son un instrumento para profundizar la duda, generan interrogantes que tejen la trama con lo colectivo desde la reflexión sobre la vivencia personal, son procesos que se mantienen activos en la medida en que abren el diálogo.

Lucy Lippard presenta en su ensayo “Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde deberíamos estar” ([1995] 2001) una reflexión interesante en relación a la diferencia entre los términos “emplazamiento” y “lugar”. Según esta diferenciación, propuesta por Jeff Kelley, mientras el emplazamiento sería el conjunto de las propiedades físicas que constituyen un espacio dado, el lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Lippard propone entonces el término “arte del lugar” para hablar de aquellas prácticas artísticas en donde las obras interactúan directamente con problemáticas políticas, económicas y sociales extraídas del lugar de creación.

Podría pensarse a la apropiación material en este sentido, como formas con las que los lugares se vuelven herramientas con las que trabajar. De ninguna forma debe entenderse el término como una construcción de una categoría artística, sino para analizar aquellas características que construyen la práctica y que posibilitan plantear un panorama sobre ciertas operaciones propias de lo contemporáneo. A través de intervenciones sobre las materialidades apropiadas y sobre el lugar en el que éstas se sitúan se crean territorios críticos que exponen las verdaderas identidades de los lugares y los espacios existentes, así como también su función en el control social. En tanto apropiación del contexto, estas producciones no buscan reproducir lo visible, sino más bien hacer visible el contexto en el que se produce, son intentos de reenmarcar la realidad a través de los ojos del arte.

En la apropiación de lo existente las operaciones de los artistas ya no tienen como propósito revolucionar los lenguajes visuales del arte –pensamiento ligado a las vanguardias europeas

---

<sup>14</sup> Uso la palabra *disenso* para recuperar lo que Jacques Rancière identifica en “Momentos políticos” (2010) como problemática en el escenario político de la sociedad: la ficción del consenso. En sus palabras: “El consenso es ante todo la ficción de una comunidad sin política [...]”. De esta forma, Rancière habilita y proclama una política desde el desacuerdo, entendiendo éste como la construcción de situaciones en las que los interlocutores se sirven de la palabra para discutir. Fácilmente puede trasladarse la herramienta de la palabra a cualquiera utilizada por los artistas para exponer las problemáticas de su entorno, plantear desde ellas posibles soluciones; pensar críticamente.

del siglo XX, principalmente en el cubismo<sup>15</sup>, el dadá<sup>16</sup>, el surrealismo<sup>17</sup> y el constructivismo ruso<sup>18</sup>– sino analizar y develar la naturaleza y el funcionamiento de las representaciones aceptadas socialmente. No se trata de juegos de combinatorias libres a partir de materiales disponibles. Se trata de procesos de transformación de ciertos códigos sociales legitimados que implican un pensamiento tanto estético como político. En la selección de estas obras se ha seguido un criterio de valoración que jerarquiza la persistencia de la actitud crítica y las estrategias conceptuales por sobre el formalismo despolitizado que caracteriza a los pastiches posmodernos que podrían caracterizarse como réplicas ineficaces de los gestos provocadores de vanguardia.

Es así que las materialidades, desligadas de su impronta provocadora e irónica contra los mismos discursos artísticos, retoman sus posibilidades significantes en tanto materia misma, en tanto testigo del mundo en el que vivimos. A partir de este lugar se proclama una reconquista de su aspecto antropológico y social. Frente a la vida cotidiana y el trabajo alienado se promueve la toma de fragmentos de la realidad portadores de significados para revertir su sometimiento a la ideología del consumo, pero también para dar cuenta de que todavía existe la posibilidad de operar desde el terreno enemigo volviendo propio lo ajeno.

Desde el panorama actual se establecen nuevas posibilidades significantes que ya no conservan el acto revolucionario contra la institución arte misma sino que abren nuevas preguntas. Mucho se ha analizado respecto al potencial de la apropiación en cuanto a práctica simbólica y cultural, en cuanto a cita de producciones artísticas dentro del ámbito del arte. Pero cuando la apropiación se da en el terreno de lo físico ¿qué sucede con las materialidades apropiadas en sí? ¿Qué elementos se ponen en relación cuando se reutiliza

---

<sup>15</sup> Desde la práctica del collage cubista se crea un producto intermedio entre la pintura y la escultura, expandiendo el campo visual al táctil y poniendo en crisis las convenciones sobre la representación que existían hasta entonces. El uso de materiales diferentes, por un lado, implica trabajar con sus cualidades para lograr la mayor expresividad y, por otro, obliga a prestar una atención especial a la unión entre los mismos, cuestión que cobra una importancia máxima (pegado, cosido, clavado, etc.). Si el cubismo fragmentaba el objeto, la práctica del collage era elegida específicamente para acentuar esta acción y extenderla tanto al soporte como al marco, llegando en los casos más extremos a diluir los límites entre la obra y el espacio en el que se expone. Como exponentes principales pueden mencionarse a Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris (Marchán Fiz, 1986 [1960-1974])

<sup>16</sup> Realizan varias experiencias apropiacionistas desde diferentes medios. Desde el Dadá berlinés Kurt Schwitters, a través de sus construcciones “Merz” (desde 1914), ilustra la expansión de los medios artísticos prefigurada en el principio del collage cubista. Sin embargo, el gesto más revolucionario llega de parte de los ready-made de Duchamp a quien se lo inscribe dentro de este movimiento pese a su rechazo. La mayor parte de los ready-mades son objetos industriales de poco valor comercial. Duchamp afirma que los escogió precisamente por su falta de cualidades, porque quería evitar no sólo las motivaciones estéticas, sino todas las motivaciones posibles.

<sup>17</sup> El “objetualismo” surrealista puso gran énfasis en el azar como relación individual del hombre con sus vivencias, el azar entendido como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El objettrouvé se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, es una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial desatada se orienta a una ampliación relativa de la conciencia, y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual con las cosas. Pueden mencionarse como exponentes de esta práctica los trabajos realizados por Meret Openheim, Marx Ernst, O. Domínguez y Kurt Seligmann, entre otros.

<sup>18</sup> Como consecuencia directa de las experiencias realizadas por los pintores cubistas, Vladimir Tatlin comenzó a realizar una serie de obras en 1914 a las que denominó “contrarrelieves”. Las mismas se caracterizaban por incluir materiales industriales como alambre, madera, vidrio, yeso y plástico. Por otro lado, Tatlin presenta en sus construcciones una preocupación no sólo por los materiales y los vínculos entre los mismos, sino también por su “faktura”. A través de estas obras también se exploran nuevas posibilidades desde lo espacial usando las esquinas entre las paredes o colgándolas desde el techo.

una materialidad dentro de una obra? ¿Cuáles son sus posibilidades significantes y cuáles los efectos de sentido que pueden relevarse a partir de la misma y que afectan tanto al entorno en el que se produce como al interpretante construido en el entorno de exhibición?

En la apropiación, las materialidades reutilizadas conservan el potencial significativo, abierto y dinámico que oscila entre lo que son, considerados literalmente, y aquello que el que observa proyecta en ellas desde su experiencia particular y su reconocimiento. En la medida en que las materialidades son capaces de representarse a sí mismas atraen activamente aquellos recuerdos que lo vinculan a su “vida anterior”. Entre la realidad presente y pasada, las materialidades revelan su capacidad performática, su capacidad específica para producir efectos de sentido tanto en el entorno como en la corporalidad de los intérpretes.

Si bien, como se ha descrito anteriormente, esta práctica de apropiación fue abordada desde su aspecto simbólico e icónico –desde la relación entre el signo y su interpretante, y del signo consigo mismo respectivamente– es igual de importante reclamar un análisis del signo desde su *performatividad indicial*, los efectos de sentido de las manifestaciones que existen concretamente en el mundo respecto del signo, es decir, la relación con su objeto. Si se excluye la materialidad del signo se produce una negación sobre su nivel físico, impidiéndole así la capacidad específica de producir efectos, como así también sus límites. De esta forma, se dejarían de lado aspectos relevantes como las dimensiones, el soporte, los materiales, las técnicas y el emplazamiento, reduciendo el análisis del signo a sus aspectos simbólicos (Acebal, Bohorquez Nates, Guerri, y Voto, 2014). En el presente trabajo estos son los elementos sobre los cuales se construye el análisis de las obras seleccionadas. Cada una de ellas, como punto de partida, despliega un horizonte de interrogantes.

Bajo este mosaico quebrado representado por las operaciones sobre las materialidades apropiadas se distinguieron estas tres estrategias relacionadas con las *trayectorias* como instancia posibilitante de la práctica:

- **Exhumar los modos de hacer del consumo**, en donde prevalece una búsqueda teórica de encontrar qué elementos de las materialidades podrían construir una etnografía de la región en base a la información que se resguarda en lo descartado;
- la **Manifestación de los trayectos o derivas**, en donde los elementos mostrados parten de las manifestaciones concretas llevadas a cabo en un recorrido o deriva (en palabras situacionistas) aludiendo al proceso y a las materialidades que se encontraron y produjeron en el mismo;
- y la **Poética del fracaso**, en donde las materias evocan el fracaso del objeto en tanto producto de consumo y a su vez el “éxito” desde la recuperación de su aspecto estético.

En relación a las operaciones caracterizadas como *profanaciones*, es decir que actúan restituyendo un uso, se presentan las siguientes categorías:

- la **Deconstrucción del proceso de producción**, en donde los dispositivos utilizados

son los mismos que permiten la fabricación de los materiales haciendo alusión al proceso productivo de fabricación;

- la **Recursividad de la materia**, en donde la disposición de los elementos en el espacio permiten que la materia sufra transformaciones en el mismo espacio de exhibición y sea reinterpretada, a su vez, en cada cambio;
- y la **Reconfiguración y puesta en relación con el mundo (recontextualización)**, en donde se opera desde las cualidades cuantificables que ofrecen los materiales en desuso y la construcción de relaciones desde la contigüidad del material y el entorno en el que se lo (re)ubica.

Por último, teniendo en cuenta los aspectos valorativos que se ponen en juego en las operaciones sobre las materialidades apropiadas se distinguen las siguientes *estrategias*:

- los **Desvíos y rupturas del paradigma funcionalista**, en donde el material manifiesta otra concepción de la palabra utilidad dejando de lado la lógica de la obsolescencia;
- **Ensayos sobre acciones cotidianas**, en donde se establece una pretensión de identificación entre el espectador-intérprete y el interpretante construido;
- y la **Resistencia al olvido**, en donde el material es intervenido desde su posibilidad simbólica y crítica de su contexto social y político próximo.

Luego del análisis particular de cada operación se presentan dos lecturas posibles que parten del uso metodológico de la herramienta del Nonágono Semiótico. La primera es una lectura vertical a partir de las columnas o *tricotomías*, que en tanto *Forma*, *Existencia* y *Valor* denomino *Memoria*—como imaginario que evoca un tiempo pasado—, *Huella* —como inscripción material de una realidad— y *Resistencia*—como gesto político que reflexiona sobre problemáticas del mismo contexto—, respectivamente. La segunda es una lectura horizontal que responde a un análisis a partir de las filas o *correlatos*. Organizados de la misma manera que la lectura vertical (Forma, Existencia y Valor), en este caso la interpretación será a partir de los términos *Trayectorias*—recorridos espacio-temporales que se configuran en un entorno específico—, *Profanaciones*—como acto de restitución y ocupación del territorio— y *Estrategias*—como construcción de formas de alteridad respecto al mundo en el que vivimos—.

Lo que presento a continuación [Ver Diagrama 1 en página siguiente] es una caracterización de cada una de estas operaciones a través de manifestaciones artísticas propias del contexto latinoamericano. Cabe aclarar que en las obras analizadas las operaciones no se presentan de manera exclusiva sino que, utilizadas como recurso, éstas se encuentran mucho más imbricadas de lo que a primera vista se puede llegar a apreciar. La elección de las obras, en cada una de las categorías construidas, respondió a aquellos ejemplos que correspondían de manera directa con la operación que pretendía describir, que me permitían dar cuenta de ella de forma más representativa y que, a su vez, posibilitaban el abordaje conceptual de la apropiación material.

En una realidad operada mediante lógicas virtuales, retomar el contacto físico con el mundo del cual formamos parte es quizás la forma más emblemática de resistencia. Los modos en que ésta se presenta junto con las nociones de memoria y huella será tema de análisis posterior.

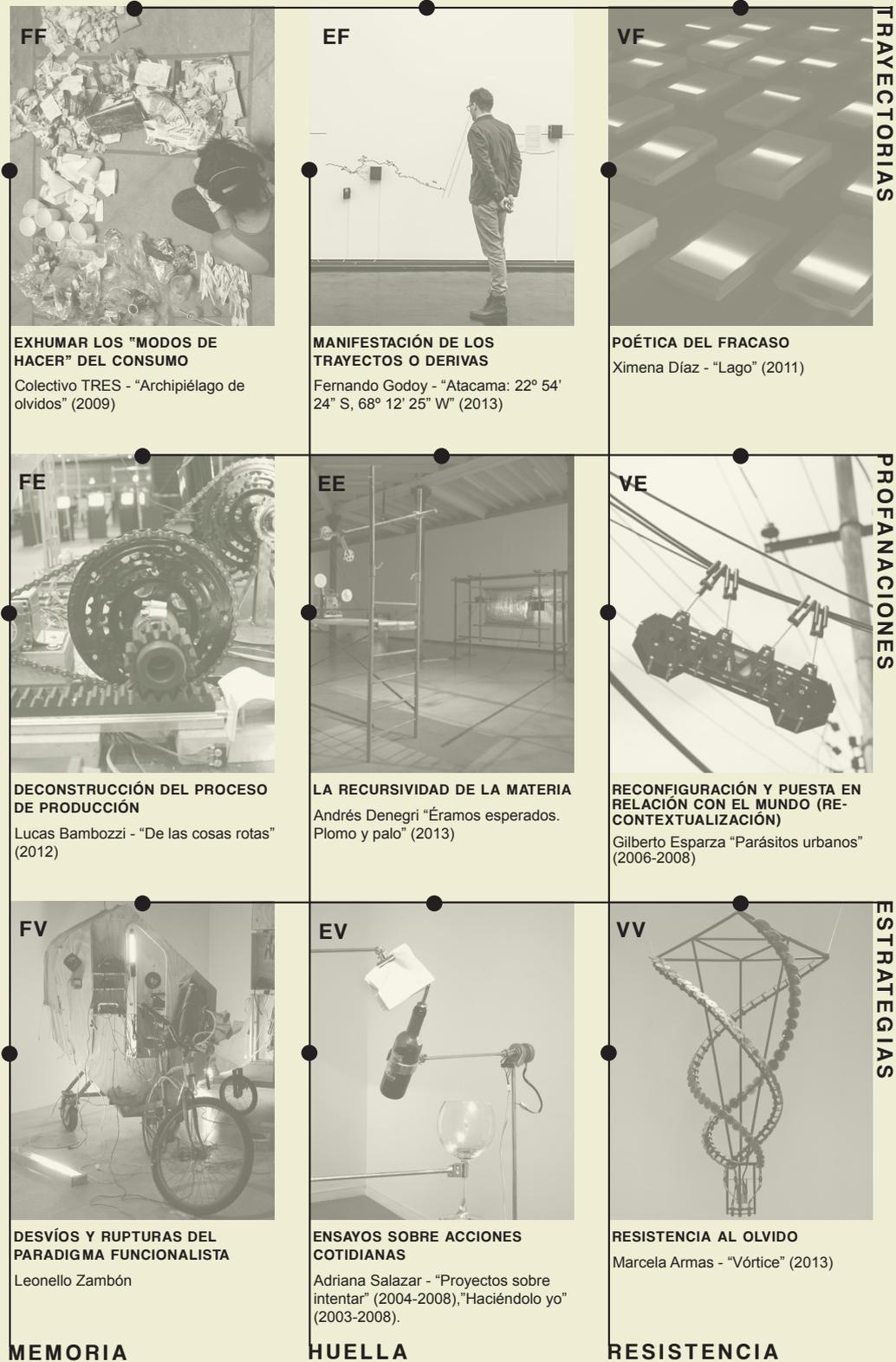


Diagrama 1 - Esquema representativo del Nonágono semiótico realizado para pensar la práctica de apropiación material en América Latina. A continuación se repite con énfasis en la operación a describir.



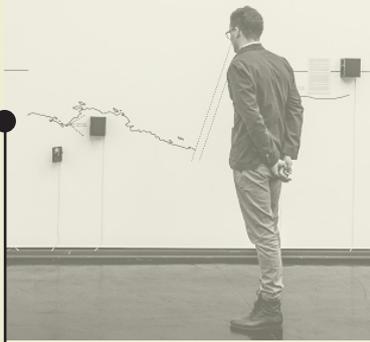
FF



**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)

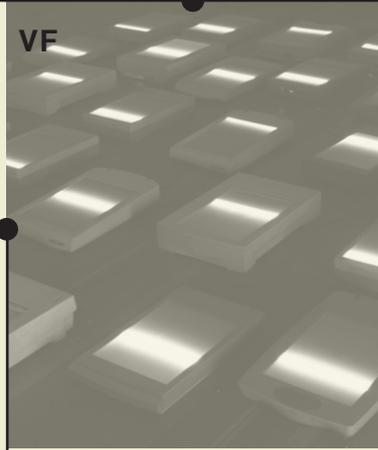
EF



**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

VF

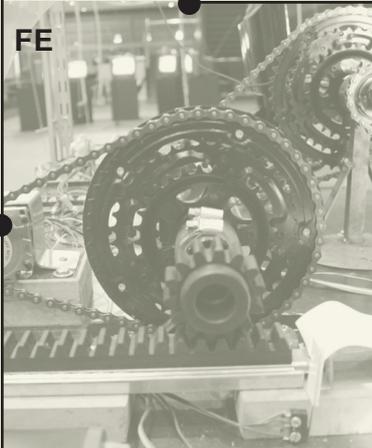


**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

TRAYECTORIAS

FE



**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)

EE



**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

VE



**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES

FV



**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

Leonello Zambón

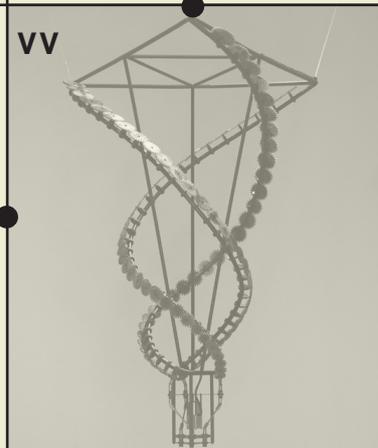
EV



**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).

VV



**RESISTENCIA AL OLVIDO**

Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## EXHUMAR LOS “MODOS DE HACER”<sup>19</sup> DEL CONSUMO

COLECTIVO TRES - “ARCHIPIÉLAGO DE OLVIDOS” (2009)

En la conferencia<sup>20</sup> pronunciada en el Centre d’Études architecturales Michel Foucault (1997 [1967]) sostiene que el mundo se experimenta no tanto como una gran vida que se desarrolla en el tiempo sino más bien como una red que une puntos y entrecruza su madeja. Entre lo simultáneo y lo yuxtapuesto, entre lo próximo y lo lejano se establecen marcas que evidencian ciertos patrones interpretativos. Es en ese intersticio de puntos que se conforma entre los códigos genéricos del espacio público y las situaciones singulares de la existencia colectiva que se podría situar el trabajo del Colectivo TRES. Sus intervenciones parten de la esfera pública, lugar donde se desarrolla lo colectivo, pero específicamente parten de un campo en ruinas, de los restos que como consumidores dejamos abandonada en ella.

El colectivo -integrado por Ilana Boltvinik y Rodrigo Viñas- se formó en 2009 con una gran fijación tanto por el espacio que los rodea como por el carácter informativo de la basura. Son estos quizás los ejes principales sobre los que desarrollan todas sus acciones pero es quizás “Archipiélago de olvidos” (2009) la que engloba de manera más abarcativa sus diferentes *modos de hacer*.

Comenzaré describiendo de manera general su práctica para luego pasar a la obra anteriormente mencionada ya que creo que gran parte de sus trabajos, aunque claramente separados por situaciones específicas -de locación y de tiempos- parten de una forma de operar común.

Todo comienza con el recorrido por las calles, cuyo potencial de acción, tal como las derivas situacionistas, se encuentra en dejarse llevar, en atravesar la ciudad estando en un

<sup>19</sup> En el “modo de hacer” de este colectivo encuentro gran relación con los postulados teóricos de Michel De Certeau. Es por esto que no encuentro mejor manera de describir este apartado que desde sus palabras. Esta frase reúne varias frases presentes en la introducción de “La invención de lo cotidiano”(1996 [1980]).

<sup>20</sup> “De los espacios otros” (Des espaces autres), conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista Astrágalo, n° 7, septiembre de 1997.

estado de alerta permanente sobre lo que transitan, sobre lo que ven.

Según la Teoría Situacionista la deriva se presenta como una técnica para atravesar un espacio cualquiera teniendo en cuenta la psicogeografía<sup>21</sup> como estrategia para entender los efectos y formas del ambiente geográfico, el comportamiento lúdico-constructivo y el azar propio de aspectos circunstanciales del trayecto (Debord, 1999 [1955]). Recuperando estos postulados el colectivo comienza realizando trayectos por la ciudad cuya duración y recorte geográfico dependen del proyecto que estén realizando. En conversación con Ilana Boltvinik la artista comentó que como paso previo a este trabajo de campo, realizan una investigación para situar los rellenos sanitarios o basureros municipales y responder interrogantes tales como cuál es el tratamiento de los residuos en la zona, cuál es la condición regular de las calles, qué tipos de actividades se desarrollan en esas zonas, entre otras. A su vez, desde una perspectiva interdisciplinaria o multidisciplinaria -dependiendo también del proyecto- se contactan con personas de diferentes disciplinas como antropólogos, arqueólogos, biólogos o también artistas para propiciar un enfoque diferencial sobre lo estudiado. Esta información, una vez recopilada, permite la construcción de un mapa de zonas que lleva directamente a la instancia de los trayectos. A veces estos recorridos los repiten durante meses hasta encontrar aquello que les interese, otras sólo les lleva semanas. Es así que establecen que no hay un tiempo determinado para este tipo de práctica.

Rigurosamente etnográficos, los objetos que seleccionan en sus caminatas son fotografiados *in situ* y recopilados para un posterior registro en el estudio. Previo a esto apuntan la información propia del encuentro de ese objeto: hora, día, locación, condiciones y -si es necesario- alguna observación de su contexto social próximo. La selección parte de un interés que definen como “socio-estético” pero principalmente estos objetos que recolectan son elegidos por la información -de quien los usó y, a su vez, descartó- que se conserva en sus condiciones materiales.

Así la ciudad se activa como espacio de escritura de la memoria colectiva. Los restos que en ella se encuentran permiten descifrar aquello que tuvo lugar. Tratan las ruinas urbanas como testimonios abiertos a la interpretación. Cada objeto que encuentran tiene la facultad de exhibir y ocultar, decir y negar, ilustrar y engañar. Desde las huellas de su uso cada objeto describe una particularidad que se vuelve colectiva en la multitud de objetos recopilados. Estos son, a grandes rasgos, sus *modos de hacer*; aquellas recurrencias que caracterizan su forma de trabajo y sus intereses como colectivo.

“Archipiélago de olvidos” (2009) fue una intervención en el espacio público que desarrollaron como parte de una invitación al 25 Festival en México del Centro Histórico. La primera acción consistió en delimitar de forma precisa la zona de intervención. Así sus

---

<sup>21</sup> Esta estrategia también está relacionada con la teoría situacionista. En septiembre de 1955 GuyDebord publica “Introducción a una crítica de la geografía urbana” en donde expone que la psicogeografía se propone el estudio del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo psicogeográfico puede entonces aplicarse a los “hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento” (Debord, 1999 [1955]).

recorridos se focalizaron en tan sólo un par de calles a la redonda de la Universidad del Claustro de Sor Juana: Izazaga, 5 de Febrero, Isabel la Católica y Regina del Centro Histórico del D.F.. Durante tres meses recorrieron estas calles recolectando todo lo que encontraban tres veces al día, dejando solamente de lado los residuos orgánicos. Lo que hicieron posteriormente fue clasificar todos esos hallazgos urbanos por material<sup>22</sup>, por calle y por semana construyendo pacas que acumulaban esos desechos individuales. De esta forma bocetaron un segundo mapa, no ya de una zona a recorrer sino ahora de la cantidad de basura recolectada en cada una de las calles. Pero no fue sólo una tarea de mapeo de basura sino que, a partir de ella, mapearon también hábitos de consumo público para perfilar el uso de las distintas calles. Su tarea consistió así en reconstruir virtualmente<sup>23</sup> los recorridos de los consumidores, de aquellas personas que viven en la zona que están analizando o aquellas que sólo atravesaron las calles en tan sólo un momento del día. Ambas, en su interacción con el espacio público dejaron los rastros de lo que consumieron, de lo que transitaban, evidencias que contribuyen a erigir un imaginario de usos posibles efectuados sobre ese objeto. Estas marcas, aunque analizadas individualmente, se vuelven patrones de consumo social en la acumulación. Mientras que una de las calles describía interacciones de tránsito, otras evidenciaban cotidianidades propias de la permanencia<sup>24</sup>.

Otro aspecto interesante que despertó la experiencia fue la noción de temporalidad que rodea a la basura. Desde los recorridos efectuados notaron que la acumulación nunca era evidente porque siempre había alguien que la recolectaba, además de ellos que lo hacían tres veces al día. En este sentido había dos constantes unidas por un mismo punto: una recolección y un descarte continuo. Para señalar estas dos acciones colocaron estampas de un color determinado por material al retirar la basura. Al final del día habían dibujado un mapa puntillista de descartes cotidianos. Una poética de la acumulación de olvidos en nueve horas de intervención.

Estas intervenciones, todas ellas realizadas en la vía pública -no sólo recolectaban sino también clasificaban la basura *in situ*- buscaban también proponer un espacio de diálogo, socializar los hallazgos individuales para convertirlos en hechos colectivos, generar esa tensión entre lo que se quiere o no mirar, abrirlo a discusión con la misma comunidad.

Desde sus prácticas conciben un urbanismo diferente, una declaración de intenciones, en el que el énfasis se pone en entender las ciudades<sup>25</sup> como formaciones espacialmente abiertas

---

<sup>22</sup> Ilana menciona en la entrevista una cuestión muy interesante que surgió de este proceso de clasificación: la existencia de cosas inclasificables bajo las categorías tradicionales. En sus palabras: “Nos encontramos con un montón de desechos que no pueden ser clasificados de manera muy clara ni tradicional ni sabíamos muy bien dónde colocarlos entonces empezamos a hacer categorías por usos y por materiales y había algunos objetos peculiares que no entraban en ninguna categoría”. (Ver: Anexo. “La posdata del material descartado”)

<sup>23</sup> Uso la palabra virtual no como una oposición al término “real”, sino como oposición a lo actual. En palabras de Deleuze lo virtual es la insistencia de lo que no es dado pero que, en tanto posibilidad, se encuentra en vías de actualización (Zourabichvili, 2004).

<sup>24</sup> En la entrevista realizada a Ilana ella manifestó: “En la calle que es peatonal encontramos un sitio de paso muy común, de transición, donde las personas que iban del poniente al oriente o al revés, preferían tomar esa ruta. Mientras que en la calle paralela de San Jerónimo que es más chica pero también peatonal [...] encontramos bebidas alcohólicas, calzones, corbatas, muchas cosas de comida, entonces delimitamos que era un lugar más de estar que de transitar”

<sup>25</sup> No sólo realizaron intervenciones en la Ciudad de México que es su ciudad de origen, sino también en Manchester,

y atravesadas por muy diferentes tipos de movi­lidades, desde flujos de personas, objetos de consumo e información. De esta forma, las barreras de la ciudad se han convertido en algo permeable y extenso geográfica y socialmente hablando: la ciudad necesita ser explicada atendiendo a su composición como amalgama de procesos desarticulados y caracterizados por su heterogeneidad social; un lugar de conexiones cercanas y lejanas, donde es preciso reconceptualizar lo local y lo global; y en las que se produce una concatenación de ritmos continuos. Esta lectura de la ciudad, en términos de tránsito y transitorio, se relaciona con lo dinámico, lo efímero, lo inestable y lo impredecible. Pero es posible retratar lo que sucede en ella a partir de sus vestigios, restos de la actividad de los consumidores que se desenvuelven en ella. Tal como plantea Ilana eso se ve en los desechos, o revirtiendo el pensamiento si observás los desechos podés develar estas otras historias. Así se vuelven un mecanismo para construir retratos sociales, discursos que operan como narradores de historias contemporáneas. Observan la calle con un esmero sistemático por descubrir lugares no comunes. Anotan lo que ven, aquello que les resulte importante. Persisten en la mirada hasta que el lugar se haga improbable.

La ciudad es una exposición permanente. Multitud de *maneras de hacer* trazan las invenciones de memorias desconocidas. Memorias sociales que conforman prácticas recurrentes. El tránsito por las calles funciona como horizonte de lectura y comprensión de la ciudad y lo urbano. En sus investigaciones se apropian de esa información depositada en los objetos descartados y la recuperan. Fragmentada, diseminada o dispersa, esta información conserva los vestigios del consumo privado y es en el pasaje -desde el consumo privado al descarte público- que esta información se vuelve memoria de experiencias de uso. Mediante sus intervenciones no sólo recurren a estas memorias con el fin de desentrañar estas prácticas sino que a través de estas referencias materiales y espaciales, las memorias individuales y colectivas, para intentar producir situaciones de comunidad en torno a sus obras, generando no sólo preguntas sino también espacios de encuentro.

Es así que se pueden señalar al menos tres formas en las que estos materiales performan desde su condición de cotidianos.

En primer lugar, la materia performa en la transfiguración, desde que el objeto es sólo un elemento sobre el paisaje urbano hasta que pasa a ser un material recolectado, al disrumpir su lugar habitual: la calle. Como testimonios de la acción de consumir estas materias pasan a formar parte del paisaje urbano y en el tiempo que perduran abandonadas en la calle adquieren la denominación de “basura”. Sin ser una calificación que denote cierto tipo de materia o cierta condición de la misma este término remite más a un lapso temporal en el que ese objeto es considerado inútil para cualquier tipo de uso. En el momento en que estos materiales son seleccionados dejan también de ser considerados “basura”.

En segundo lugar, los materiales performan en la medida en que relevan información sobre los usuarios cuyo valor pasa de ser despreciado -o en la mayoría de los casos inadvertido- a ocupar las bases sobre las que se erigen los retratos sociales que el colectivo

reconstruye. En su práctica, estas narraciones urbanas parten de la recolección de un tejido de tramas provenientes de estos materiales. En el residuo de los *modos de hacer*, en la que los usuarios interactúan con los productos de consumo, se evidencian ciertos patrones de acción que luego son analizados para construir radiografías o diagnósticos tentativos de la sociedad contemporánea.

En tercer lugar, estos materiales performan desde el señalamiento de su condición social en la medida en que ya desprovistos de un usuario y sumergidos en el anonimato, recuperan una pertenencia al contexto social. Principalmente este señalamiento se da desde la alusión y la conexión con prácticas que dejan de ser individuales a partir de la intervención en el espacio público.

Estas materias son así memorias sociales que aguardan ser retomadas. En lo que conservan, en lo que testimonian se anida un potencial de acción. Desde su práctica el Colectivo TRES aspira a una experiencia que actúe como mediadora entre nudos de una red o tejido de particularidades que se extiende evocando una trayectoria que no cesa de pasar la frontera entre lo real y lo imaginado, entre la acción y la reconstrucción.

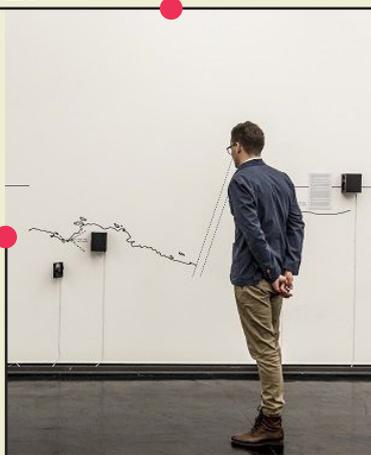


FF

**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

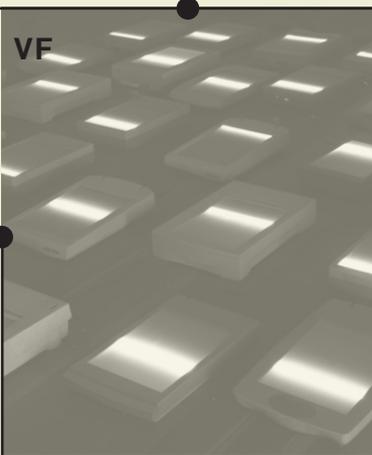
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)

EF



**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

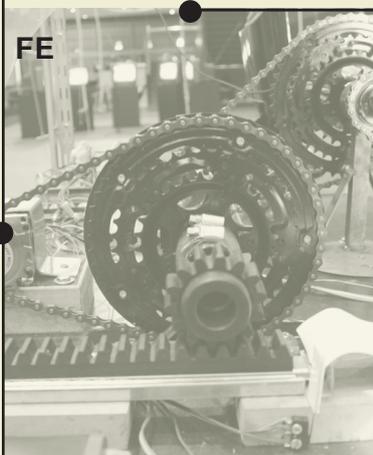


VF

**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

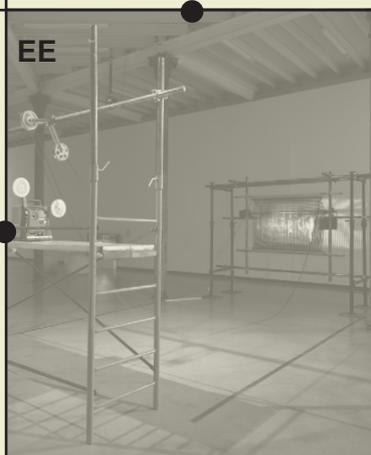
TRAYECTORIAS



FE

**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)



EE

**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

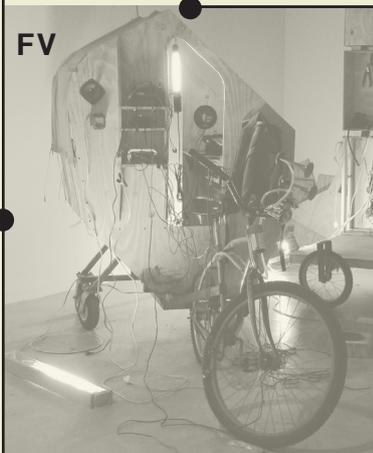


VE

**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES



FV

**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

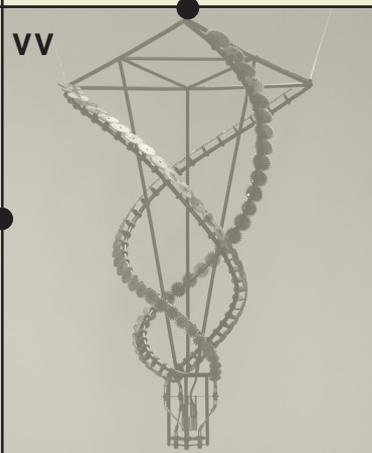
Leonello Zambón



EV

**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).



VV

**RESISTENCIA AL OLVIDO**

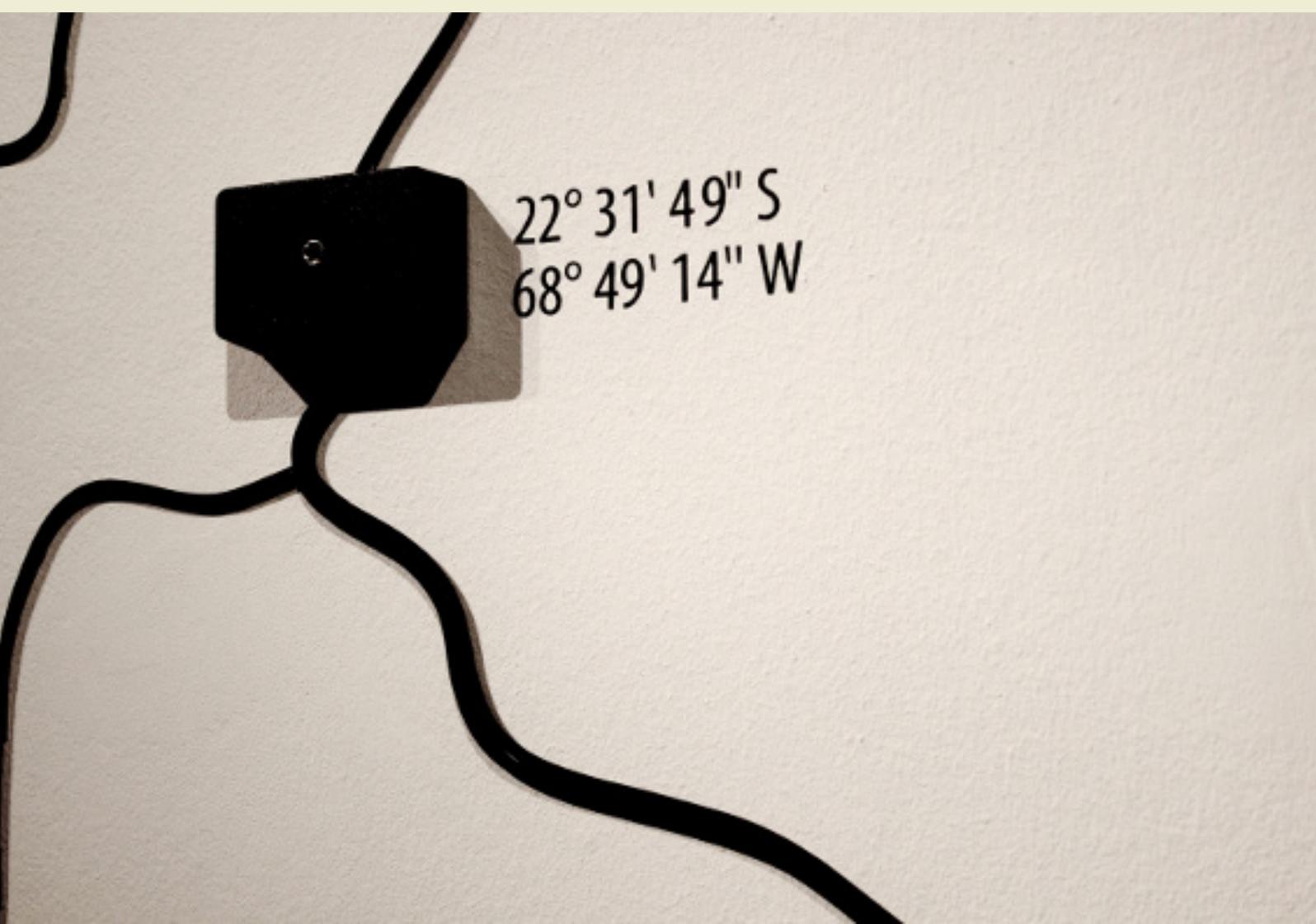
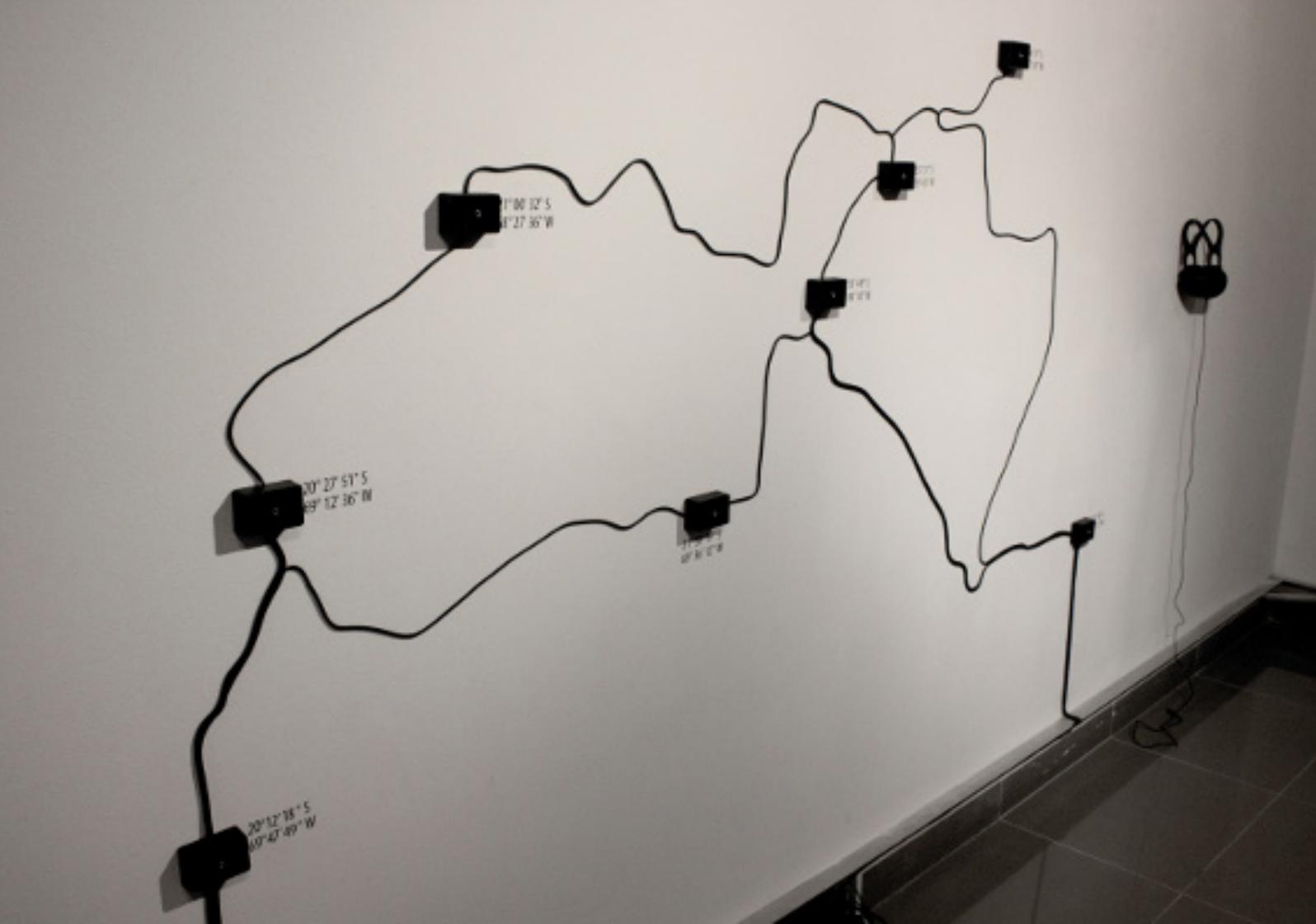
Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS

FERNANDO GODOY - "ATACAMA: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

Durante la Era Prehistórica el desierto de Atacama fue una zona extensamente habitada<sup>26</sup>. De esas vidas han quedado apenas algunos restos discernibles en donde antes existían viviendas, lugares de trabajo, cementerios y ofrendas. Con el paso del tiempo el inventario de restos arqueológicos encontrados en esta región es amplio y heterogéneo<sup>27</sup> actualizándose a medida que diferentes investigadores llevan a cabo nuevas expediciones en el territorio (Latorre et. al., 2013).

En las décadas pasadas el ferrocarril jugó un papel muy importante en la región de Atacama. El gran auge minero provocó una rápida ampliación del tendido ferroviario. Así se prolongaron los trayectos hasta Potrero Seco (1855) y Chañarcillo (1858), la conexión del valle Copiapó hasta Los Loros y San Antonio (1867) y a Puquios (1871). Desde una multiplicación de los asentamientos vinculados a la minería y la viabilidad, la alteración del paisaje cambió rápidamente. Pero a partir de 1950 el ferrocarril, y las actividades que éste conectaba, perdieron importancia. Hoy solamente se mantienen algunas líneas con poco tráfico de carga como es el caso de los trayectos a Mina Colorada, Huasco, y Chañaral. Otras líneas están a punto de un abandono permanente y muchas otras -como los trayectos a Chañarcillo, Puquios y Jarilla, entre otros- ya se levantaron y hoy tan sólo quedan los rastros de los trayectos que recorrían (Griem, 2006).

Como ruinosos testigos de la modernidad estas huellas de habitabilidad que se encuentran en esta extensa región son consecuencia directa de la explotación de los

<sup>26</sup> Existen hallazgos paleoclimáticos que muestran que a finales del Pleistoceno, el clima regional era mucho más húmedo, lo que generaba grandes humedales y corredores ribereños en pleno desierto. Estas condiciones favorecían la habitabilidad. Con el paso del tiempo la cantidad de precipitaciones anuales descendió y muchos de los oasis que antes existían se secaron. (Latorre, et. al., 2013)

<sup>27</sup> En una de las últimas expediciones llevada a cabo por los doctores Claudio Latorre, académico de la Facultad de Ciencias Biológicas de la UC y Calogero Santoro, de la Universidad de Tarapacá en la Quebrada Maní se encontraron más de 1000 piezas diferentes. Entre ellas proyectiles, cuchillos, estólicas, conchas marinas, pedazos de maderas, plantas, todas datadas entre 12.800 y 11.700 años de antigüedad (Latorre, et. al., 2013).

recursos mineros que allí existen. Según un estudio realizado por las investigadoras Victoria Castro, Carlos Aldunate y Varinia Varela (2004) sobre la habitabilidad en la región, a lo largo de los años esta actividad ha afectado directamente las condiciones poblacionales tanto en un sentido constructivo -se conformaron nuevos asentamientos en las épocas prósperas de la industria minera- como en un sentido negativo - la extracción de las aguas por parte de la industria minera produjo la sequía de los humedales que allí existían obligando al abandono de antiguos asentamientos tradicionales y su caída hacia 1910 la migración de la población originaria en búsqueda de trabajo. El despoblamiento en algunos casos ha sido definitivo y en otros sólo transitorios; algunas de estas localidades aún sobreviven pero han cambiado de carácter, transformándose en pueblos sagrados a las que las comunidades asisten en una búsqueda por renovar sus antiguos vínculos con la tierra.

“Atacama: 22° 54’ 24” S, 68° 12’ 25” W”, la obra que realiza Fernando Godoy en 2013, se inscribe en este derrumbe, en esta tensión que emerge desde los restos de formas de habitabilidad abandonadas, de construcciones truncas y reconfiguraciones del paisaje como parte de fracturas económico-políticas.

La obra fue realizada en base a registros sonoros capturados en el desierto de Atacama. Durante un viaje a esta región, realizado junto a Peter Kutin (productor y compositor sonoro), progresivamente surgieron ruinas y lugares abandonados: una mina de sal, líneas de tren, edificaciones y pueblos que eran restos del pasado. En la exposición, el trabajo recoge estos sonidos y con ellos dibuja el mapa de los recorridos que realizaron por el desierto ubicando las huellas acústicas de las ruinas que registraron en el territorio al que pertenecían. A partir de fenómenos naturales como el sonido del viento, la arena o la radiación electromagnética, el trayecto que llevaron a cabo por el desierto se reconstruye como una cartografía psicogeográfica formada por huellas sonoras que retratan un paisaje desde su construcción, desde su acústica, desde sus silencios.

En la acción del registro, la manifestación de los trayectos es construida a partir de aquellos ambientes acústicos que se aíslan en la grabación. De esta forma, en cada región registrada se delimita un grupo de sonidos determinados cuya simultaneidad configura una complejidad que requiere una escucha activa o lo que Barry Truax (2001) llama “oir en búsqueda de” [En el idioma original es mencionado como “listening-in-search”] la cual implica una búsqueda consciente del entorno descubriendo los distintos sonidos que conforman esa trama sonora a partir del detalle y la capacidad de concentrarse en un sonido por vez excluyendo a los demás.

Recuperando la idea de deriva situacionista los recorridos por el desierto se vuelven desplazamientos en el tiempo cuya importancia ya no sugiere un traslado de punto a punto en donde prime el valor por el inicio y la meta, sino más bien una sucesión de momentos presentes en donde cada uno de ellos es digno de detenerse, de una sorpresa, de una escucha, de un registro. Así los tiempos se alargan, se vuelven flexibles en la relación conflictiva entre la aceleración forzada de la percepción del tiempo y la objetiva severidad del tiempo real.

Es en esa temporalidad expandida donde cobra también valor la escucha y junto con

ella el sonido. Desde lo inadvertido de estos elementos que Fernando registra, la deriva los vuelve testimonios sonoros de un transitar. Una cartografía de la influencia de este trayecto en lo subjetivo que articula la vivencia del paso del tiempo. Estos espacios, que se relacionan de forma aleatoria, no persiguen una escucha en sucesión o una reconstrucción lineal del camino recorrido por el artista. Tampoco apuntan a una organización funcional para homogeneizar el espacio sino a fragmentos que se interconectan porque entre ellos subyace una nostalgia común: el abandono. Es así que el mapa construido es un mapa operado desde la subjetividad del que recorrió esos espacios. Desde su propia temporalidad y su presencia en el lugar se diagrama una forma natural de edición, en donde el contenido es seleccionado desde sus propias interpretaciones.

Pero además de mapa esta construcción también podría caracterizarse como una composición sonora articulada por fragmentos de lugares. En la escucha de los espectadores-participantes cada uno construirá su propia composición cartográfica en donde el traslado de un parlante a otro en la sala de exposición corresponderá a la incorporación de un nuevo compás a la composición. Determinar cuándo moverse, cuándo pararse, e incluso cuáles son los límites de atención ideales o en qué sonidos concentrarse será decisión de cada uno de los participantes ahora intérpretes de esta composición electroacústica. En el proceso de escucha no sólo se manifiesta la escena específica del desierto o el “paisaje sonoro encontrado”, en palabras de Truax (2001), sino también una abstracción en donde los sonidos son apropiados por parte de quien los manipula, los entrecorta, los experimenta en su recorrido por la sala. En la escucha de cada uno de los participantes de la exhibición esos sonidos se vuelven objetos sobre los cuales disponer tiempo como único requisito de escucha.

En tanto materias, el viento, el movimiento de la arena y los silencios propios de una zona deshabitada son apropiados en el registro y en la construcción de este paisaje sonoro propuesto por el artista. A modo de mapa estas materias evocan otras formas de habitar un espacio a través de la escucha. Así, estas materias disrumpen su condición de inhabitables volviéndose objeto interpretativo para un otro que escuche. Son espacios que recuperan una habitabilidad virtual desde el recorrido de los oyentes-participantes y en ese recorrido performan en la medida en que recuperan acústicamente esas regiones abandonadas, registros que, en tanto huellas acústicas de un trayecto subjetivo, proponen una reconstrucción fragmentaria de la experiencia para quien participe de su exhibición.

Como interfaz primaria, la escucha posibilita un intercambio activo entre individuo y entorno (Truax, 2001). No es casual que haya sido elegida como el medio a través del cual manifestar los sonidos de ese paisaje desértico. En su búsqueda por manifestar los trayectos que recorrió el artista también busca evidenciar ese espacio deshabitado, buscarle posibles habitantes-oyentes aunque sea por un breve lapso de tiempo, indagar en aquella historia de abandonos poblacionales y vialidades trucas, vínculos de los que se reapropia al presentarlos en la escucha. Así la obra se construye como un viaje metafórico, una capacidad de desplazarse, cambiar de tiempo y de lugar, ejercitar la escucha hacia nuevas dimensiones perceptivas, hacia un pasado que es también presente. Pero también es un viaje real en el mundo reconstruido a partir de sus manifestaciones.

VF

TRAYECTORIAS

FF



**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

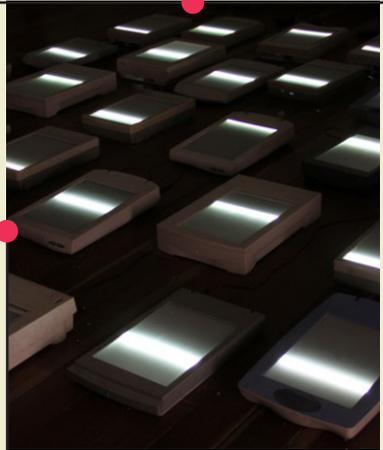
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)

EF



**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

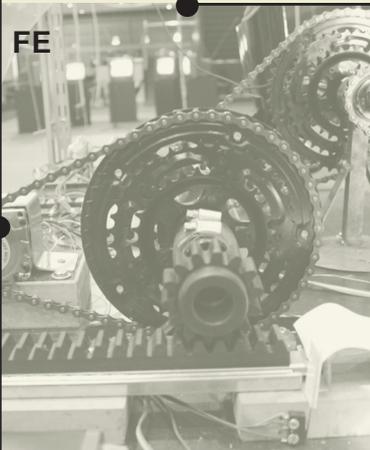
Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)



**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

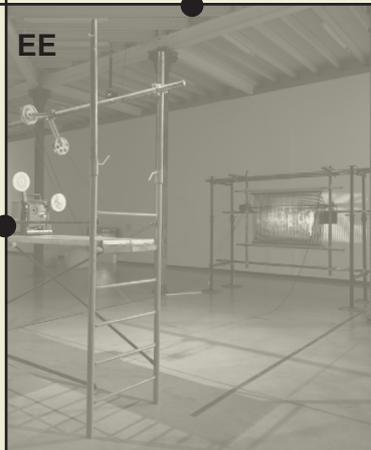
FE



**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)

EE



**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

VE



**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES

FV



**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

Leonello Zambón

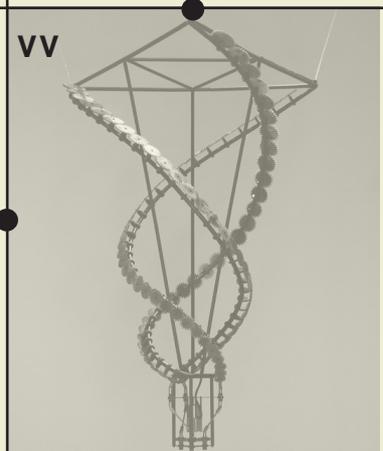
EV



**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).

VV



**RESISTENCIA AL OLVIDO**

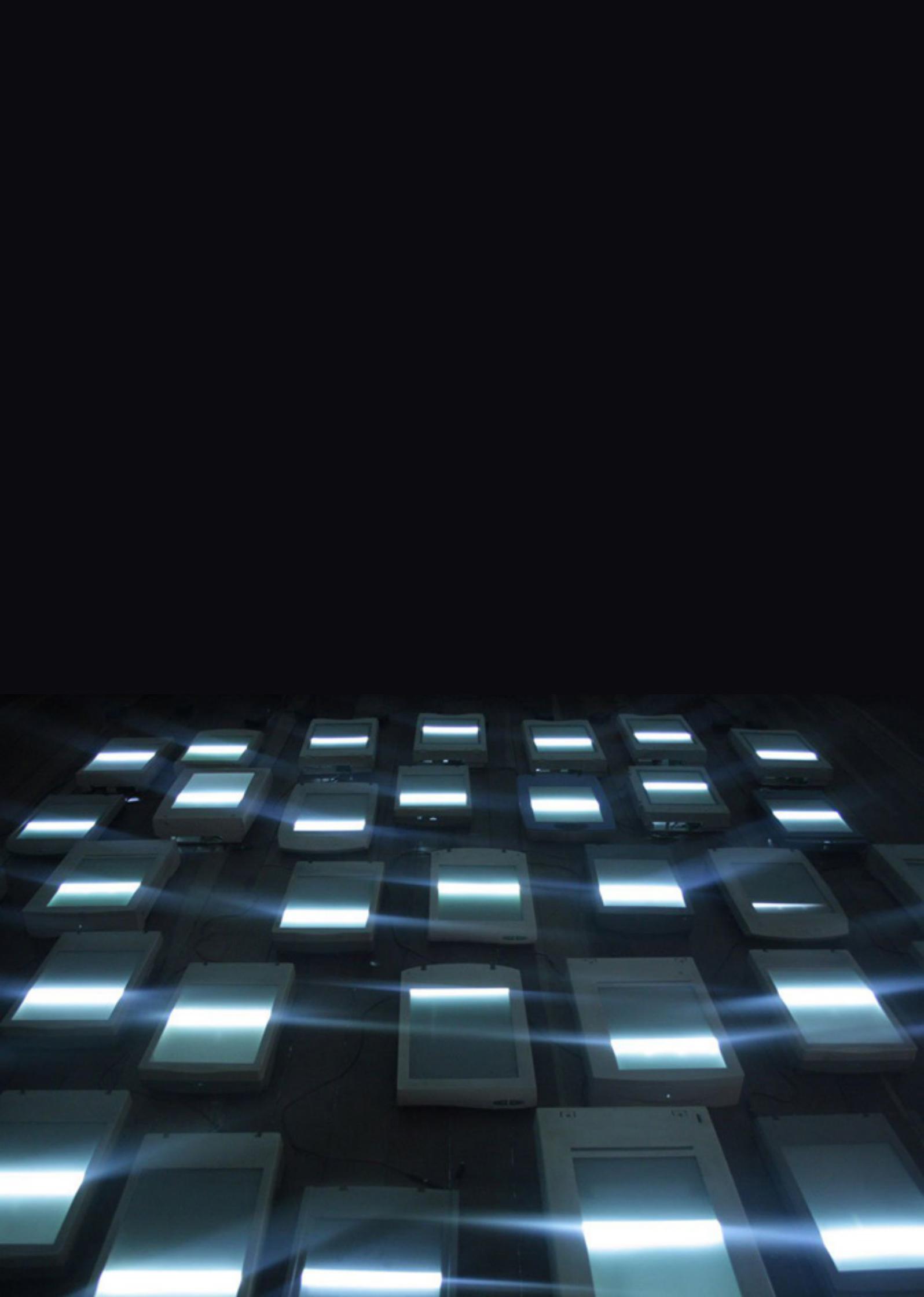
Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## POÉTICA DEL FRACASO

XIMENA DÍAZ - "LAGO" (2011)

En la Bogotá de los años '30, la ciudad terminaba en la calle 72. A este punto escasamente llegaba el tranvía por la actual carrera séptima y el ferrocarril que llegaba hasta Usaquén tenía una estación en esta misma calle. Las edificaciones eran contadas y más allá de unos cuantos conventos religiosos no había nada más. Por esta razón, la zona de la calle 72 se consideraba más una enorme extensión de tierra y enormes pastales. En 1936 Jorge Eliécer Gaitán como alcalde de la ciudad planificó la construcción de un parque con un lago inmenso (que llevaría su nombre) como sitio de recreación. Este parque contó con restaurantes, servicio de alquiler de caballos, juegos y atracciones para los niños y la novedosa modalidad de rentar botes para remar.

El parque lago estuvo abierto al público por más de doce años, y a pesar de haber sido construido en terrenos pertenecientes al Distrito Especial de Bogotá el inevitable desarrollo urbano y el escaso cuidado por parte de aquellos que manejaban la planeación de la ciudad hicieron que el parque fuera cerrado.

Del antiguo lugar tan solo quedan relatos, memorias y unas pocas fotos expuestas en enciclopedias de historia. Después de haber sido un humedal, el barrio Lago fue parcelado, vendido y urbanizado. Los edificios y casas se han ido hundiendo hasta ser inhabitables y el lago se transformó, desde la década del '90, en el lugar de la ciudad que agrupa la mayoría del comercio formal e informal de tecnología. Actualmente allí se encuentra el Centro Comercial UNILAGO, el cual luego de haber sido un edificio de oficinas, pasó a convertirse en uno de los principales expendios de tecnología en la ciudad.<sup>28</sup>

"Lago" (2010 - 2011) es una instalación hecha a partir de scanners atorados en la lógica comercial. Son demasiado viejos para poderlos vender pero todavía sirven y por eso

---

<sup>28</sup> La información reunida en estos párrafos se relevó del siguiente sitio: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-86422>

siguen esperando acumulados en vitrinas de comercio informal. Están interconectados y automatizados para mover su lámpara de un lado a otro en sincronía, generando patrones de luz que evocan las ondulaciones y reflejos de la luz sobre la superficie del agua, dibujando un paisaje acuático distópico. Como están desgastados y averiados, chillan y traquean mientras se van des-sincronizando y apagando. Estos scanners fueron adquiridos en el sector comercial de tecnología El Lago, ubicado en el norte de Bogotá. En el lago conviven distribuidores autorizados que construyeron nuevos centros comerciales especializados, negocios piratas y servicios de reparación profesionales y empíricos que apilan aparatos de piso a techo en locales hundidos, esperando sacarle la última gota de jugo a alguna de sus partes.

“Lago” (2010 - 2011) está hecho de residuo y exceso a la vez, como una aproximación crítica a las lógicas del consumo y el desarrollo. ¿Qué clase de poética resulta de esta operación marginal, residual, excesiva? Se pregunta la artista, a lo cual responde: “Me aproximo al residuo no como un desecho, sino como un espacio para dislocar, para estar fuera de lo domesticado”<sup>29</sup>.

De esta forma el paisaje imaginario que construye la artista es una construcción artificial de aquél espacio conformado en el barrio de Lago. Las proyecciones lumínicas que se desplazan de un lado a otro evocando el movimiento del agua asumen los rasgos de una intervención poética. Desde su reconstrucción del espacio el paisaje presenta otra forma de contemplarlo. En la operación que la artista realiza vuelve a construirlo con los mismos elementos materiales que lo conforma. Así al agrupar esta tecnología que proviene principalmente de ahí no sólo presenta una formalización poética sobre este espacio sino que a su vez señala las problemáticas que allí aguardan por una respuesta; desafíos que implican maneras de reflexionar y actuar.

El espacio que ella frecuenta le atrae y le repele al mismo tiempo. Es desde este lugar que lo interpela. Estos lugares abandonados, obsoletos, degradados son también erosiones de la industria y del uso que se realiza sobre los mismos. Su trabajo establece una relación potencialmente polémica con los sistemas políticos, sociales y económicos. En su operación no teme en ponerlo en evidencia, pero lo hace a través del artificio; desde aquel espacio que se configura

En la medida en que se apropia de las materias que utiliza, los scanners, también se apropia del lugar del que parten, lo reactiva de forma indirecta a través de los efectos de sentido de la misma materia performando. Esta recuperación del excedente, de estas materias que no son útiles ni en un sector ni en otro (son inútiles para el vendedor e inútiles para el comprador) se lleva a cabo al retomar su posibilidad de recrear el paisaje a través de evocar las trayectorias del agua. Pero también al performar estas materias resisten su condición de atasco a la que están sometidas por las lógicas dinámicas del mercado.

La obra se configura como un medio para recuperar el lugar en términos artísticos. Es un

---

<sup>29</sup> Disponible en: <http://www.ximenadiaz.com/?section=proyectos-projects&tag=lago-lake>

señalamiento de la acción desmesurada de un uso industrial. A través de su obra muestra un cambio de sensibilidad que apunta a la construcción de una nueva mirada con la que registrar estos paisajes degradados por la industria. Así, Ximena Díaz construye un diálogo con estos espacios industriales que la lleva, como definiría Robert Hobbs, a entender las zonas industriales devastadas y considerarlas en términos estéticos. (Hobbs, 1981). Tras explotar las cualidades estéticas de este emplazamiento que se materializa a través de la luz, se señala no sólo el paisaje al que éste hace referencia sino también a una sociedad industrial que genera territorios de desecho. En este contexto, Ximena encuentra en estos paisajes una oportunidad irrepetible para actuar e intervenir sobre estas nuevas naturalezas, reinterpretándolas, revalorizándolas y dotándolas de un nuevo significado por medio del arte. A este respecto, Robert Smithson decía: “El artista contemporáneo no puede dar la espalda a las contradicciones que están viviendo en este momento los paisajes de la tierra; unas tierras que ofrecen unos retos mayores que los paisajes naturales protegidos” (Smithson, 1973, p. 62).

Desde los límites entre lo real y la ficción las fronteras se vuelven porosas, porque en la operación que la artista realiza las materias y los paisajes imaginados, leídos, referidos o soñados son brindados a la interpretación desde una poética de la contemplación. En su operación parece prevalecer la idea de imaginación o ensueño como aquello que permite desprenderse de lo real pero que incluso así lo invade; pero también como lo que surge como poética de lo real. Porque no se trata siempre de una escena antigua; muchas de las ensoñaciones parten de la mirada sobre lo contemporáneo, sobre los objetos de la modernidad; el ensueño como un estado de suspensión, de límites porosos entre un adentro y un afuera. Es quizás esta la forma de aproximación al paisaje que propone la artista.

La mirada de Ximena va más allá de lo que estos espacios industriales muestran en simple apariencia, para llegar a su esencia y poder interactuar con ellos, aceptándolos como nuevos paisajes frente a la invisibilidad que, hasta entonces, habían sido condenados, tratando de superar el reto que estos paisajes, a diferencia de otros muchos, ofrecen en cuanto a su reincorporación como paisajes aceptados. Las huellas de lo industrial acabarán siendo apreciadas por la mirada que al cabo del tiempo retorna al lugar.



FF

**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

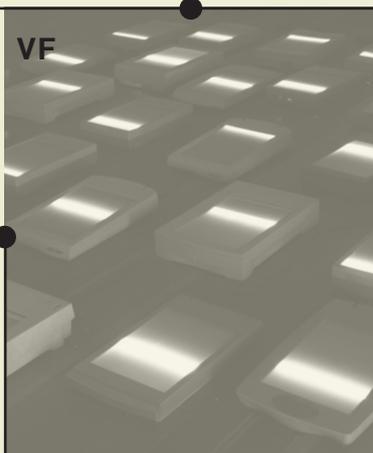
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)



EF

**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

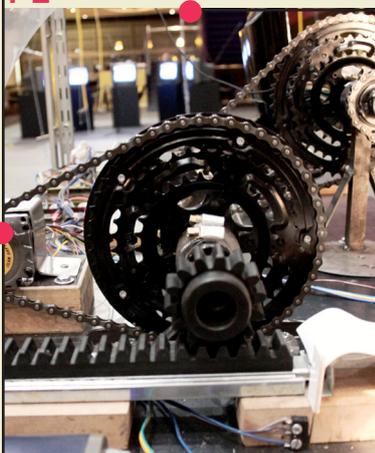


VF

**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

TRAYECTORIAS



**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)



EE

**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

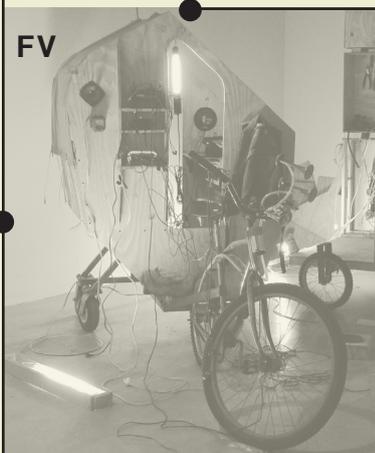


VE

**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES



FV

**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

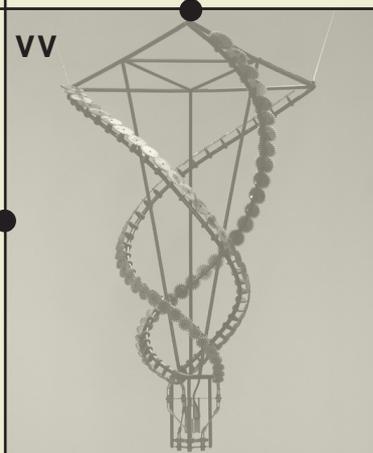
Leonello Zambón



EV

**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).



VV

**RESISTENCIA AL OLVIDO**

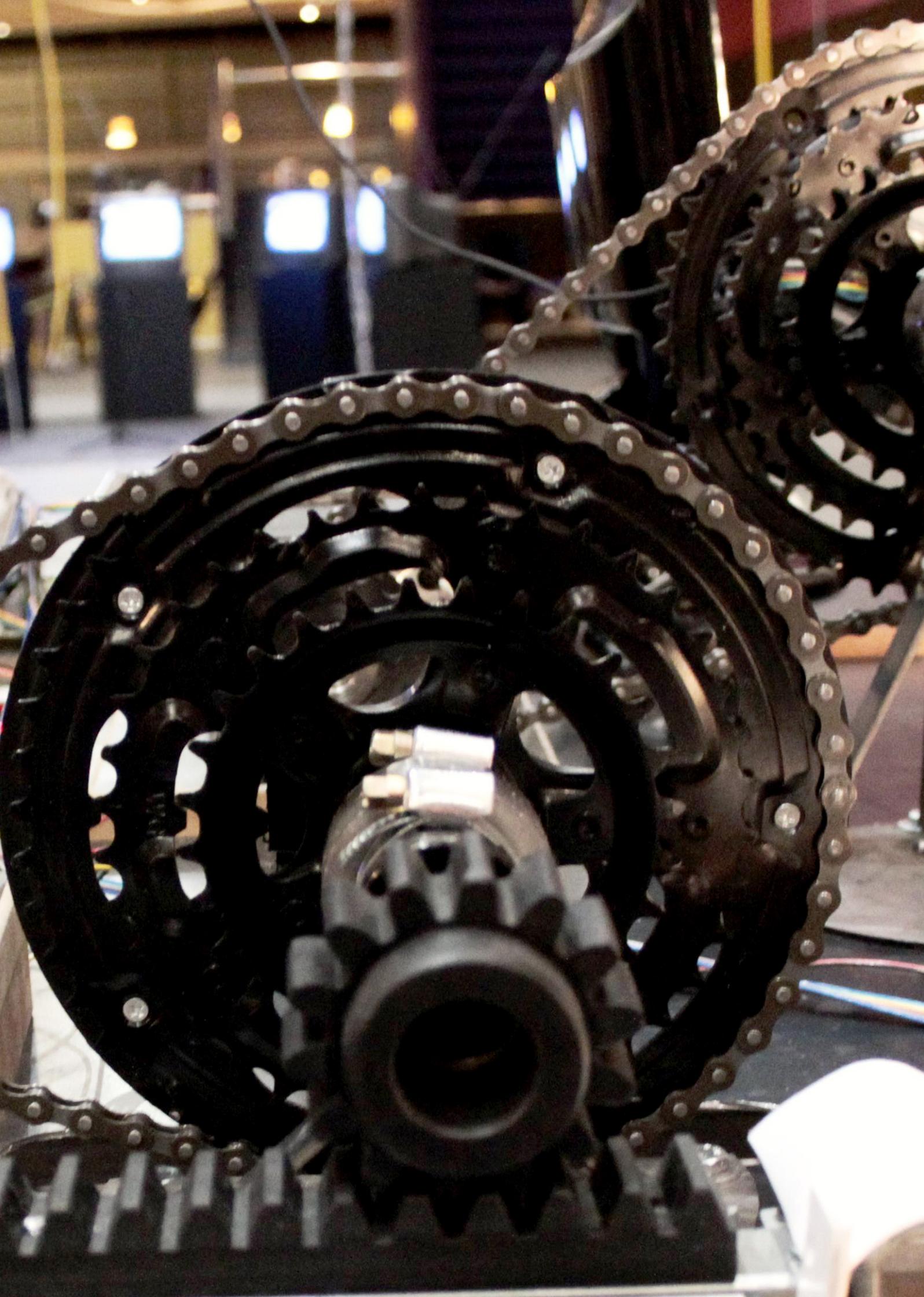
Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## DECONSTRUIR EL PROCESO DE PRODUCCIÓN

LUCAS BAMBOZZI - "DE LAS COSAS ROTAS [DAS COISAS QUEBRADAS]<sup>30</sup>"  
(2012)

Las explotaciones industriales, las fábricas y las máquinas asociadas a los fenómenos productivos, han sido en innumerables ocasiones punto de inspiración y para muchos artistas pertenecientes al campo de la pintura, la escultura, la fotografía y, más recientemente, el cine, la instalación y la performance. Muchos de estos espacios generados por la decadencia industrial se han revelado en los últimos años como uno de los campos de investigación más fértiles del arte contemporáneo (Alba Dorado, 2015). Así, la técnica y la industrialización han puesto al arte frente al problema de la construcción como proceso y no como reflexión contemplativa.

La instalación "De las cosas rotas" (2012) presenta el flujo de comunicación que nos rodea y su potencial transformación en desechos. "Somos usuarios de un sistema en prueba continua. Utilizamos hardwares disfuncionales y nos dejamos regular por redes que cada vez avanzan más sobre nuestras vidas. La omnipresencia de la comunicación aumenta y pasamos a ser agentes, operadores y rehenes de ese flujo"<sup>31</sup>, afirma Lucas Bambozzi al describir su inspiración conceptual en la realización de dicha obra.

"De las cosas rotas" (2012) es una máquina autónoma, que toma sus decisiones a partir de la intensidad de los campos electromagnéticos que se cierran sobre nosotros. Es la simulación física de un mecanismo continuo, que opera entre las redes y el mundo real. Desde la autonomía de la máquina ésta opera aplastando y destruyendo objetos considerados obsoletos o cuyo uso no es deseado. Esta acción la repite insistentemente en un tiempo que parece volverse cíclico. El proyecto busca dar cuenta de ciertas cuestiones reincidentes en

---

<sup>30</sup> Si bien todas las obras pueden ser interpretadas de múltiples formas siento la necesidad de aclarar que aunque soy consciente de que esta obra plantea un análisis muy rico sobre los flujos comunicacionales los presentaré rápidamente para analizar en profundidad sus aspectos materiales. No porque crea que son más o menos interesantes sino porque son más pertinentes para el análisis que me propongo en el presente trabajo.

<sup>31</sup> Cita extraída del sitio web del artista. <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/das-coisas-quebradas>

la obra del artista, tales como: la inestabilidad de los medios, las oscilaciones de lenguaje percibidas en los medios de producción técnica de imagen, el carácter anacrónico de los medios audiovisuales en tiempos de portabilidad, el fetiche vinculado a los sistemas tecnológicos y principalmente el análisis de los flujos comunicacionales. Asimismo podría pensarse este proyecto como una continuación a las investigaciones presentes en “Mobile Crash” (2009-2014) (performance audiovisual e instalación interactiva), que indaga en la constante -y creciente- obsolescencia de los medios móviles.

“De las cosas rotas” (2012) convierte el espacio informacional que nos rodea en un sistema “objetivado”, que representa un proceso generalmente invisible de transformación de datos en inutilidad. La máquina tiene como entrada las variaciones de lectura de las señales que circulan en el espacio aéreo (señales de Radiofrecuencia RF, o campos / ondas conocidas como Extreme Low Frequency ELF o Electric Magnetic Fields), cuya saturación en determinados ambientes puede ser preocupante en varios aspectos<sup>32</sup>.

A partir de esos datos, el sistema se acelera y ejecuta movimientos que culminan con una acción destructiva de los aparatos almacenados en la máquina (o dispensados por el usuario), lo que podría llegar a representar una intento de reversión frente al consumo excesivo<sup>33</sup> de tecnologías que padecemos.

En su conjunto de relaciones, el proyecto presenta un pensamiento crítico a partir de la lectura de lo colectivo en donde todos son responsables de lo que ocurre en los espacios de circulación pública. Su funcionamiento tiene en cuenta un flujo de información que es producido colectivamente, en interacciones entre el público y el sistema que van más allá de la interactividad inmediatista.

Materialmente la obra está construida con un tubo de acrílico de unos dos metros de altura que contiene en su interior cientos de teléfonos móviles y otros aparatos pequeños en desuso. Por debajo de éste hay una abertura; una pequeña puerta que se abre según una rutina que parece predefinida. Un dispositivo actúa sobre esa puerta que, al abrir, deja pasar tan sólo un dispositivo móvil hacia la gran morsa mecánica. El sistema tiene un ritmo lento. Varios módulos aparecen integrados, explicitando la precisión precaria de los movimientos: el mecanismo que empuja y dispensa los celulares, los engranajes y corrientes accionadas por el motor que mueve la morsa, un nicho de flujo del material desgarrado. La lentitud obedece a patrones dinámicos: en un flujo de visita normal, sólo cada tres horas ocurre el aplastamiento de uno de los aparatos dispensados por el embudo. A partir de la lectura

---

<sup>32</sup> El crecimiento de la demanda mundial para el tráfico de datos móviles se ha incrementado en los últimos cuatro años a tasas que en muchos casos superan el 100%; y la tasa de crecimiento esperado es aún mayor. El intenso uso del espectro de hasta 10 GHz y a futuro a frecuencias aún más altas ha dado lugar a una revisión de las políticas de regulación del mismo. A causa del congestionamiento en esas frecuencias, se ha intensificado el estudio de los llamados Espacios Blancos - White Space: “Una porción del espectro que está disponible para ser utilizado por una aplicación de radiocomunicaciones en un momento dado, para una zona geográfica determinada, en forma simultánea con otra, pero con la característica de que la misma no produzca interferencias con respecto a los servicios que poseen una prioridad más alta a nivel nacional en esas mismas frecuencias” (Castro Lechtaler et.al., 2017).

<sup>33</sup> De acuerdo con el último informe presentado por Cisco, uno de los principales fabricantes de equipos de redes, se proyecta que durante los próximos cinco años existirán alrededor de 5.500 millones de usuarios de móviles, lo que representa el 70 por ciento de la población mundial.

del campo electromagnético en el espacio, si hay un flujo intenso, el sistema se acelera a punto de destruir cerca de treinta aparatos cada seis horas. Si no hay conversaciones o uso de celular en el ambiente, el sistema se detiene, operando en “*slowmotion*”.

Todo este conjunto de informaciones forma parte de la intención de hacer visible algo que circula en forma de onda, sino también aquello que generalmente se nos omite. Así Lucas Bambozzi opera desde el “blanqueamiento”, utilizando las palabras de Vilem Flusser(1985). Su objetivo es explicitar, dar cuenta de los procesos que en tanto tramas intermedias del tejido de la producción quedan invisibilizados. En su operación, Lucas Bambozzi abre y profana estos procesos; los restituye al uso común, en palabras de Agamben (2005). Frente a las posibilidades ya previstas en los flujos de comunicación y en la elaboración de productos, el artista desentraña las determinaciones, deconstruyendo la “caja negra”, buscando la apertura de sistemas cerrados que permanecen como herméticos o como tabúes cuando se menciona la radiofrecuencia producida por routers, celulares y otros sistemas ampliamente utilizados a nuestro alrededor.

Es precisamente por esto que utilizo el término “deconstrucción” en vez de “destrucción” para referirme a esta categoría. De raíz alemana el término *Destruktion* fue empleado por Heidegger en su libro “Ser y tiempo”. Su primera traducción fue “destrucción”, pero luego Jacques Derrida(2004 [1992]) propuso la traducción “deconstrucción” ya que no se trata de mostrar a través del mismo la reducción a la nada, sino de evidenciar cómo se produce ese abatimiento. Heidegger presenta este concepto para aludir al trabajo de desmontar algo que ya está montado, para ir a los elementos fundamentales que lo constituyen. La destrucción no tiene un sentido negativo, sino que significa: despojar de su rigidez lo que a lo largo de la tradición se ha anquilosado, y mostrar de esta manera los elementos vivos y fecundos, las grandes intuiciones que están a la base del edificio tradicional (Heidegger, 1951 [1927]). Lucas Bambozzi opera deconstruyendo. Mientras la industria borra toda evidencia del proceso que pueda quedar en el objeto, el artista lo expone; no sólo muestra las máquinas implicadas en la producción, los engranajes, los mecanismos y los movimientos entre ellos, sino que a su vez, desde la destrucción, niega dicho proceso. Esa negación es profundamente crítica, casi como si estuviera diciendo que en el recorrido que los procesos productivos hacen algo fallara: el producto se fabrica, se vende, se consume pero una vez que se descarta no pertenece a nadie más.

Agrega así a la cadena de procesos productivos una máquina más, una que destruya lo que en principio produjo, una que se ocupe de ese último eslabón del consumo. Así, la lectura que el sistema hace del espacio asocia por un lado los dispositivos de la comunicación interpersonal a la producción de obsolescencia, pero sobre todo cuestiona la responsabilidad de cada uno en la formación y sostenibilidad de los llamados ambientes informacionales como así también en la producción de desechos como la cadena final del consumo.

Las materias de las que se apropia descreen su condición de obsoletas a las que fueron sometidas. Performan en la medida en que a partir de ellas es posible reconstruir la memoria del proceso que las origina, en la medida en que hacen evidentes que aunque no pertenecen

a nadie son acontecimientos públicos, en la medida en que propone la idea de obsoleto como una construcción ideológica que por su lógica se vuelve un mecanismo en sí misma.

FF



### EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO

Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)

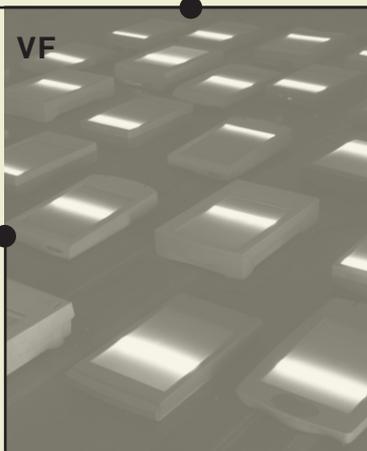
EF



### MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

VF

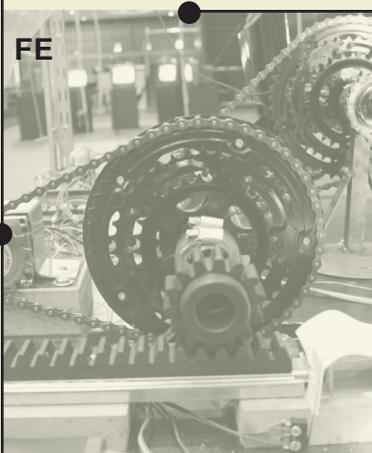


### POÉTICA DEL FRACASO

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

TRAYECTORIAS

FE



### DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)

EE



### LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

VE



### RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES

FV



### DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA

Leonello Zambón

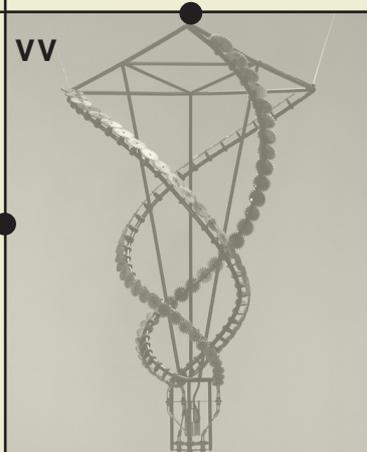
EV



### ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).

VV



### RESISTENCIA AL OLVIDO

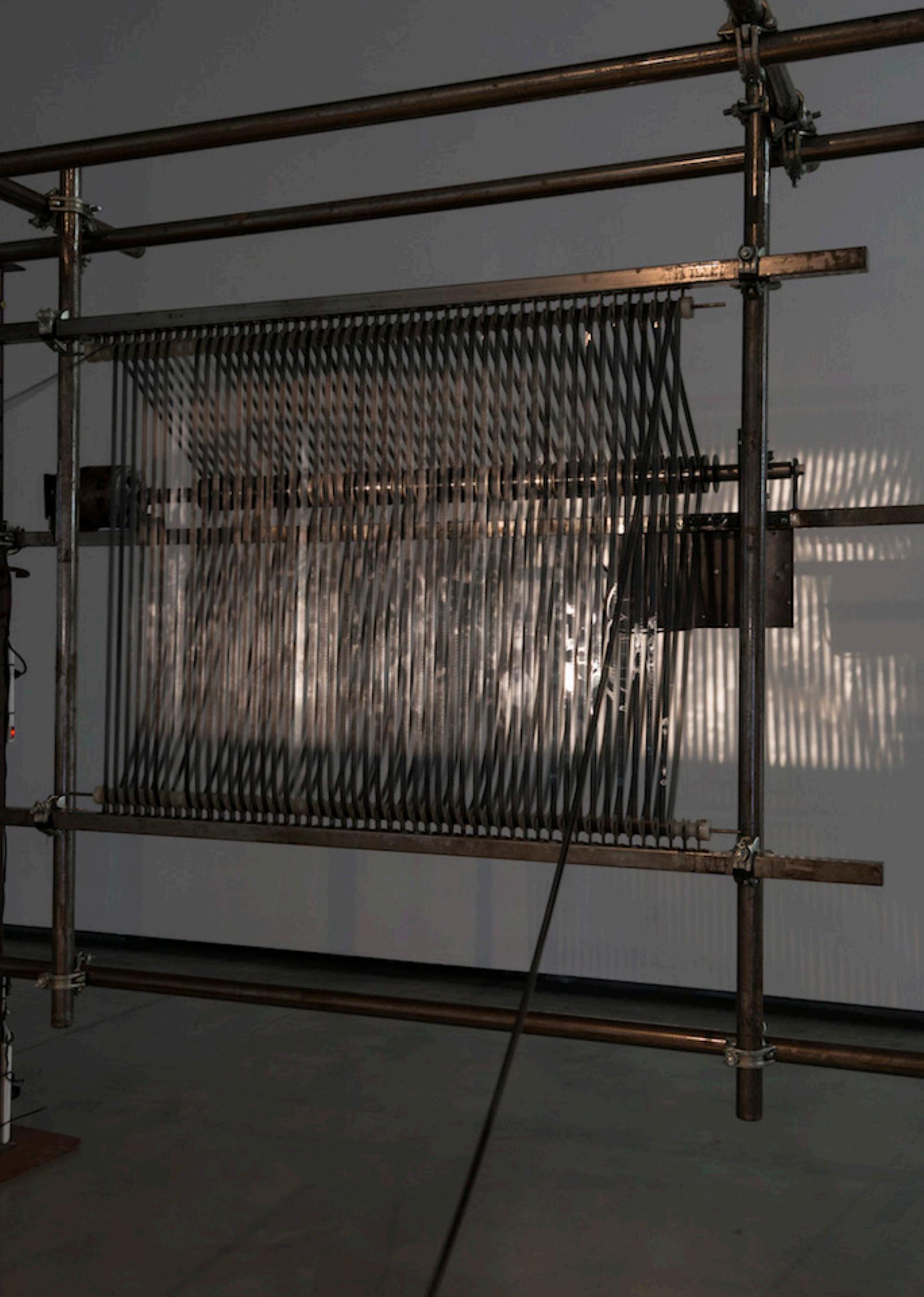
Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA

ANDRÉS DENEGRI - "ÉRAMOS ESPERADOS. PLOMO Y PALO" (2013)

El 16 de diciembre de 1982, más de 100.000 manifestantes colmaron la Plaza de Mayo en un intento desesperado y multitudinario de pedir la apertura de elecciones<sup>34</sup>. "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013) surge de esta memoria. Andrés Denegri tenía siete años cuando fue con su madre a esta marcha. La represión fue tan brutal que terminaron pasando la noche en un bar al que pudieron acceder en el momento exacto en el que se estaban bajando las cortinas. En tanto experiencia vivida y rememorada como partícipe del acontecimiento la obra retoma parte de este recuerdo. Es desde allí que se piensan las imágenes, pero también –y creo que es aún más interesante– desde dónde se piensa la reinterpretación del dispositivo cinematográfico.

Toda la serie "Éramos esperados" se construye a partir de diferentes formas de reinterpretar el dispositivo. Desde la construcción de mundos mecánicos sobre una mesa –como es el caso de "Éramos esperados. Súper 8" (2012)– a entornos cada vez más grandes–como "Éramos esperados. Hierro y tierra" (2013) o "Clamor" (2012-2015) en sus tres versiones– estas máquinas expandidas recurren a la instancia de producción como un señalamiento del trabajo que en la sala de cine es negado<sup>35</sup>.

Específicamente en "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013) la reinterpretación se sostiene en dos ejes que atraviesan toda su obra: la modernidad industrial y el desarrollo de la idea del trabajador.

En primer lugar, la idea de modernidad parte del trabajo que realiza en "Éramos esperados. Súper 8" en el año 2012 y en la elección de las imágenes para esa obra. Como una consecuencia

<sup>34</sup> Información relevada de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1669-90412012000100006&lang=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412012000100006&lang=es)

<sup>35</sup> Andrés menciona en la entrevista que el cine sufre una doble negación. La primera parte del ocultamiento de cualquier evidencia que dé cuenta que la imagen proyectada es una construcción maquínico-óptica. La segunda alude al decoupage clásico por medio del cual se construye la sensación de linealidad espacio-temporal. Para ampliar su respuesta ver Anexo.

del mismo dispositivo cinematográfico que había construido –dos proyectores enfrentados e intermediados por una pantalla que recibía imágenes de ambos sin ser distinguible de cuál provenía la proyección– se desencadenó la pregunta por el proyector en tanto máquina. Su valor conceptual como composición escultural remite a una modernidad tardía de fines del Siglo XIX y principios del Siglo XX; el momento de su desarrollo. Pero específicamente su nostalgia se ancla en la revisión de este momento histórico desde la contemporaneidad en donde los ideales de progreso vinculado a la técnica se debilitaron fuertemente.

En segundo lugar se encuentra el desarrollo de la idea del trabajador. Anclada también a esta época, a la modernidad, se construye la idea de trabajador en tanto masa<sup>36</sup>. Daniel Bell (1969) sostiene que la idea de sociedad de masas es una metáfora o un ideal que sirve para describir un momento clave de la modernidad. Cesare Mannucci (1972 [1971]) sitúa el origen de este tipo de ideal en la aversión y la imagen despectiva que tenían los aristócratas sobre la nueva clase burguesa y los espacios de poder y privilegio que ésta, con el paso del tiempo, fue conquistando; anteriormente exclusivos de la aristocracia. Así, en un principio, y bajo esta mirada, se le atribuía a la burguesía la definición de masa. Desde entonces, cada nuevo grupo social emergente que constituía una cierta amenaza para el orden social y los privilegios de los sectores dominantes se volvía inmediatamente masa. Como sostiene Manucci (1972 [1971]), aunque las características de la masa y los grupos sociales que la conforman han ido cambiando a lo largo de la historia –de ser considerada masa la burguesía pasó a considerarse masa al proletariado, por ejemplo–, la masa son siempre los otros.

En el dispositivo expandido que Andrés propone en “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013) recupera estos dos ejes –modernidad y masa trabajadora– y los vincula desde la recursividad de un sistema que exige un esfuerzo de más y somete a las masas con violencia. La película que sale del proyector de 16 mm se dirige hasta la estructura que está instalada frente a él, a unos ocho metros de distancia. La superficie de esta estructura es ocupada por la película que sube y baja varias veces para generar la pantalla sobre la que impacta la imagen. Así el cine se proyecta sobre sí mismo literalmente, reiterándose sin cesar; o tal como describe Andrés su obra “las acciones se forman sobre una superficie generada por el mismo celuloide que las contiene. Lo que vemos como imagen proyectada es el resultado de lo que se desarrolla por debajo de esta, del fotograma físico y de la mecánica que lo arrastra.[...] Lo que vemos sobre la pantalla son imágenes de represión policial y militar durante movilizaciones obreras y sociales realizadas a lo largo de todo el siglo XX”<sup>37</sup>.

La violencia es recursiva en la historia. Vuelve a introducirse desde lugares insospechados, bajo formas impensadas, adquiriendo desde lo simbólico nuevos modos de ser. Las imágenes de las que se apropia Andrés son huellas de esta violencia, manifestaciones

---

<sup>36</sup> En muchas de las instalaciones filmicas que realiza utiliza la imagen de “Obreros saliendo de la fábrica Lumière en Lyon” (1895) como una imagen que reúne estas dos ideas. Por un lado la idea de modernidad y por el otro la masa trabajadora. En el anexo se encuentra la entrevista a Andrés en donde puede leerse más sobre esto. (Ver: “Estrategias para ‘hacer ver’ la instancia de producción” en el apartado Anexo)

<sup>37</sup> Disponible en: <http://untref.edu.ar/muntref/muestras/ensayos-iluminados/>

que en tanto registros de los hechos actualizan la posibilidad de la acción. Esta violencia también se observa en la operación de reinterpretación que realiza sobre el dispositivo cinematográfico, el cual es intervenido desde su posibilidad alegórica. El fílmico se vuelve esa masa trabajadora de la modernidad que tranquilamente podría ser una multitud de trabajadores explotados en la actualidad. Se le exige más de lo que puede llegar a realizar: recorre más de ocho metros hasta ser proyectado como imagen, es fílmico y pantalla a la vez e incluso materia en movimiento que es movida y manipulada por un sistema electro-mecánico.

Desde el momento en que la imagen es proyectada no sólo muestra lo que conserva – una serie de registros de represión policial y militar en manifestaciones obreras–, sino que también recae sobre esa misma materia fílmica devenida en pantalla que es la misma imagen. Entre exigencia y lucha no queda otra salida que no sea la violencia como acción propia del sometimiento<sup>38</sup>. La masa no es responsable de su propia situación, ni representa una amenaza para el orden social establecido; al contrario, es víctima de un régimen de explotación.

Sin embargo la masa conserva la fuerza de lo colectivo. Cuando esta fuerza es advertida las multitudes pueden tomar conciencia de su poder y erigirse como una amenaza contra el orden social establecido. En circunstancias especiales, esta masa puede rebelarse y pasar a la acción en estado de aguda turbulencia. Es allí donde acciona la violencia como forma de eliminar la actitud reaccionaria de las masas. Lo paradójico para Andrés es que el represor también pertenece a la misma social. Los que luchan en la manifestación están también luchando por los derechos del que reprime. Sin embargo la represión se hace efectiva en las formas de violencia, desde lo físico. Es por eso que elige en su operación que sea el mismo fílmico el que se proyecte sobre el fílmico. En la transmutación de un estado al otro –entre manifestante y represor pero también entre pantalla y fílmico– la materia performa intercambiando sus roles de acción. En el recorrido que el fílmico realiza en la sala, desde que atraviesa el haz de luz del proyector hasta que se convierte en pantalla, abandona su cosificación en tanto ser exclusivamente imagen. Así también la operación que Andrés realiza sobre el dispositivo cinematográfico se vuelve profanación, tomando las palabras de Agamben (2005), al ultrajar sus partes, al expandirlas en el espacio, al reinterpretarlas y al proponer nuevas formas de uso.

Es así que no sólo se hacen evidentes las máquinas que conforman al dispositivo cinematográfico sino también la materialidad de las imágenes. En tanto materia el fílmico se libera de su condición única de ser “soporte de” y adquiere un doble papel en la escena: es imagen pero también es su propia pantalla de proyección. En tanto pantalla exige una ubicación del visitante que le permita ver las imágenes que se proyectan sobre sí escapando incluso de su propio brillo; en tanto fílmico señala que es más que imagen proyectada. En ese cambio de roles intermitentes la misma acción demanda una reconstrucción también desde el aspecto interpretativo. La materia se modifica de un momento a otro y adquiere,

---

<sup>38</sup> Tomo esta idea de la conversación que tuve con Andrés. En sus palabras: “[...] para que sea posible este sistema en donde a la película se le exige trabajar de más, la lógica marca que hace falta la violencia para conservar tal explotación”.

como mencioné anteriormente otras connotaciones.

Desde este punto, caracterizo esta operación sobre la materia como recursiva retomándolo como un modo circular de obrar, a través del que pueden generarse estructuras particulares que se refieran a sí mismas y a todas las demás a la vez. Esta es la esencia de la recursividad: la definición de algo en función de versiones más simples de ello mismo (Hofstadter, 1995).

El pasado exige del presente una redención. Espera que los individuos del presente encuentren el compromiso hacia él otorgándoles el derecho de encausar sus reclamos (Benjamin, 2008 [1940])<sup>39</sup>. La ambigüedad acerca del progreso, la tradición cultural, la nueva tecnología, las nuevas formas de la experiencia, la sociedad de masas y el concepto moderno del trabajador se mueven continuamente, incapaces de pensar la encrucijada en la que se encuentran. Encrucijada que no es el lugar de la síntesis y del encuentro, sino el lugar de la más abierta exposición. Allí donde el pensamiento vacila, construye y deconstruye formas para aproximarnos a una historia social recursiva en donde la violencia y la explotación son parte del mismo sistema.

---

<sup>39</sup> Además del gran vínculo con lo histórico que se presenta en la obra y el discurso de Andrés me parece más que pertinente agregar esta relación con el trabajo de Benjamin que creo, debe haber inspirado el nombre de la serie.



FF

**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

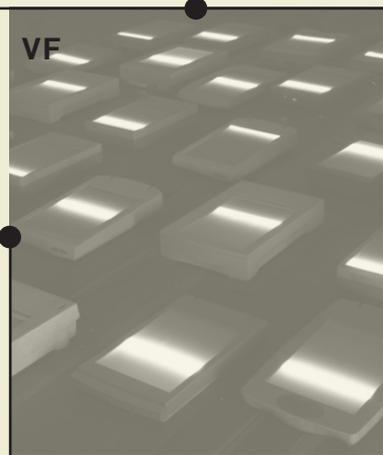
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)



EF

**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

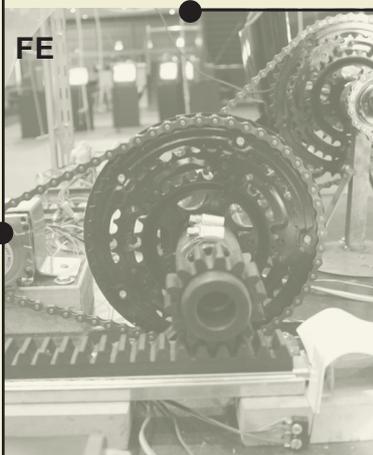


VF

**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

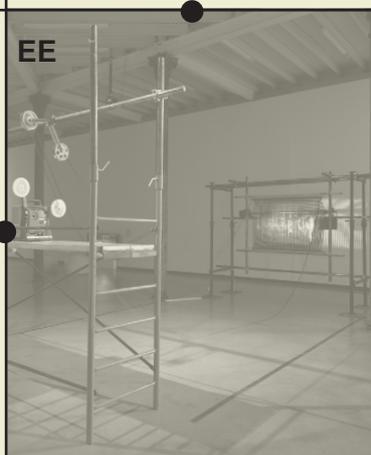
TRAYECTORIAS



FE

**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

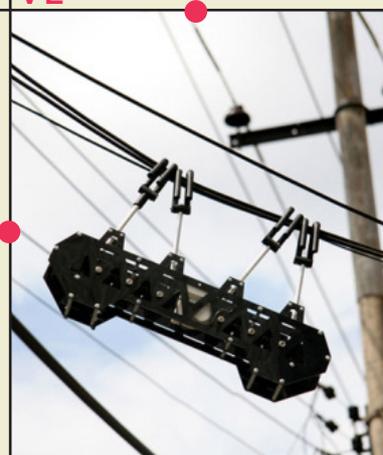
Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)



EE

**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

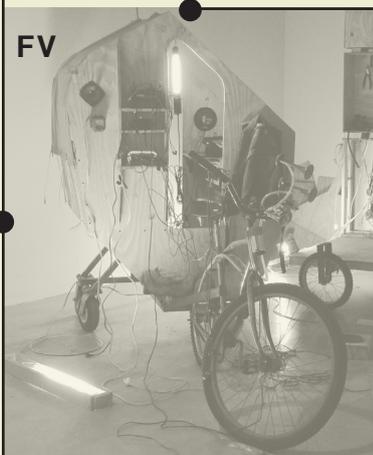


VE

**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES



FV

**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

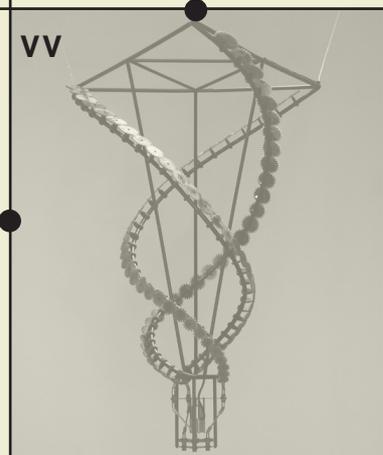
Leonello Zambón



EV

**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).



VV

**RESISTENCIA AL OLVIDO**

Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)

GILBERTO ESPARZA - "PARÁSITOS URBANOS" (2006-2008)

La existencia humana es un híbrido entre lo natural y lo artificial, afirma Fernando Broncano; precisamente porque evolucionamos transformando el medio natural a través de símbolos, materias y procesadores de información nuestro entorno ha mutado en lo que hoy se presenta como un universo artificial. De esta manera, los seres humanos conformamos las complejas relaciones sociales, técnicas y artefactuales que tallaron nuestras características más sobresalientes: el lenguaje, la moralidad, los valores, las creencias, la racionalidad y la misma técnica y la tecnología. Pero estas características, a su vez, retroalimentaron nuestro mundo artificial a través de la actividad creativa que configuró continuamente el entorno. Como derivación de lo anterior Broncano propone pensar lo "natural" de nuestra especie como lo "artificial", ya que esto último es el invernadero que nos permite tener una vida parcialmente desacoplada del mundo natural en que la naturaleza humana reproduce sus propias condiciones de existencia. En este sentido somos seres técnicos, y por lo tanto, la técnica y sus productos, son genuinos objetos de naturaleza humana (Broncano, 2008).

El proyecto "Parásitos urbanos" (2006-2008) está conformado por una serie de máquinas autónomas que se configuran como una "especie" desde la perspectiva del artista. Caracterizadas como parásitos, estos robots habitan en la ciudad; lugar desde el cual se alimentan para subsistir y del cual se originan por estar realizados con su propio remanente material. Estos híbridos de desechos tecnológicos y materiales diversos intervienen el paisaje cotidiano visual y sonoramente. A través de movimientos sutiles se desplazan por la ciudad en un intento por pasar desapercibidos y seguir alimentándose de ella. La intención del proyecto fue crear formas de vida artificial que subsistan a costa de fuentes de energía generadas por la especie humana, excedentes inadvertidos que se encuentran en el mismo entorno urbano del que parten.

Cada una de las especies que conforman estos parásitos presenta una apariencia, forma de desplazamiento y subsistencia diferente. "**clgd**" (**Colgado**) pertenece a la cadena de los

*helminos poleápodos* (“helminto”, del griego “hélminthos” significa “gusano” y poleápodos podría remitir a un juego de palabras del artista. Ya que el sufijo “podo” indica la forma de desplazamiento puede inferirse que el desplazamiento de este organismo responde al movimiento de una polea) Su cuerpo está formado por un conjunto de sobrantes de tubo de PVC articulados entre sí. Este parásito habita suspendido en los cables de teléfono y emite sonidos para interactuar con el entorno sonoro circundante. Se alimenta de una fuente de energía que está conectada al mismo poste. Las “**moscas**” son una especie de *elíptero* que se alimenta de cualquier terminal eléctrica. Cada mosca, está constituida por un diminuto motor dotado de una hélice, extraído de teléfonos celulares. Sobrevuela en un área determinada y puede molestar a las personas que transitan su territorio. Los “**ppndr-s**” (**pepenadores**) pertenecen a una clase de *alambrópodos eléctricos* (nuevamente podría inferirse que el nombre proviene de su desplazamiento y que éste, a su vez depende del material: los alambres) que habitan comúnmente en acumulaciones de desechos. Son pequeños robots carroñeros que remueven y esparcen la basura. “**dblt**” (**diablito**) es una especie de *mecatrópodo* (el desplazamiento aquí proviene del control mecánico) que habita en el tendido eléctrico de las ciudades para alimentarse de la energía que fluye por los cables. Esta especie almacena sonidos de su entorno y los reproduce intermitentemente. Los “**autótrofos inorgánicos**” son organismos que utilizan la luz solar y eléctrica para traducirla en emisiones sonoras. En exterior, estos organismos son sensibles a las variaciones de la luz provocadas por las sombras de los árboles y el transcurso del día. Estos organismos tienen circuitos provenientes de juguetes y dispositivos musicales que son modificados para funcionar en un rango de variabilidad, para interpretar de manera azarosa los valores de la luz en las condiciones del lugar y traducirlos a sonidos que intervienen su entorno. “**mrñ**” (**maraña**) es un parásito de la familia de los *helminos* (otra vez “gusano”). Su cuerpo está formado por cables y segmentos de acrílico. Vive cerca de fuentes de iluminación que le sirven para emitir sonidos. Se alimenta de la misma toma de corriente que administra a la fuente de luz<sup>40</sup>.

A través de las operaciones sobre las materias Gilberto recupera las cualidades valorativas de las mismas en tanto materiales todavía útiles para accionar. El tubo de PVC tal vez se vuelva inútil como elemento para conducir el agua, por ejemplo, pero a sus ojos es útil para conformar un caparazón articulado para uno de sus organismos. Los celulares que emplea tal vez ya no cumplían con su objetivo de fábrica, sin embargo él los abre y utiliza las partes que aún funcionan. Lo mismo sucede con los juguetes de quienes aprovecha su circuitería electrónica o los segmentos de acrílico de quienes aprecia su transparencia.

La utilidad remite a una producción intencional. Todo ser-útil se orienta a cumplir su función en cuanto fue dotado de una cierta configuración, en cuanto fue construido con base en cierto material, etcétera. Se supone que el objeto, en las circunstancias adecuadas, debe cumplir la función para la cual fue diseñado. Su estructura formal, su materia, los rasgos que constituyen su diseño han sido pensados estrictamente para posibilitar el cumplimiento efectivo de su uso. Este carácter permanece inclusive en los casos de los

<sup>40</sup> Información relevada del sitio de la obra. Disponible en: <http://www.parasitosurbanos.com/parasitos/proyecto.html>

objetos que no pueden, circunstancialmente, cumplir la función para la que fueron en un principio destinados (Monterroza Ríos, 2011). Es desde aquí que se podría ubicar la operación de Gilberto. A través de ella afirma y señala contundentemente que esos materiales, aunque despreciados, conservan otras formas de empleo, que pueden ser recuperados hacia nuevas formas de uso. Pero también señalan el exceso. Son formas de “hacer ver” no sólo aquello que se descarta sino también lo que supera las demandas del consumo, lo rápido que algo se vuelve “inservible” y la cantidad de materia y energía que “sobra” en las calles.

Así, como si el artista buscara señalar todos los ámbitos en donde se encuentra ese excedente no sólo reconfigura nuestro remanente material –objetos descartados luego de ser consumidos– sino también el energético al proponer formas de vida artificial parasitaria de nuestras propias fuentes de energía. Tal como fue descrito anteriormente estos organismos se alimentan de las energías encontradas en la misma ciudad. Mientras unos recuperan la energía de los postes de luz, otros transitan buscando la energía solar o un tomacorriente que le permita “robar” por unos instantes una parte de la energía producida para seguir viviendo.

Así, tanto el comportamiento de estos parásitos como la operación que realiza el artista sobre las materias que los conforman podrían catalogarse de profanatorias. En primer lugar porque estos organismos recuperan para uso común servicios privatizados –o en palabras de Agamben (2005) “separados”–. En segundo lugar porque al recombinar las partes de aquello que encuentra en la basura les proporciona un uso diferente al que condiciona a ese objeto<sup>41</sup>.

En la medida en que se apropia de estas materias, Gilberto recombina nuevas formas de uso para intervenir sobre ese excedente y las provee de autonomía; estrategia principal para supervivencia en la ciudad. Construye, desde la relación entre partes, intervenciones para repensar lo que producimos y lo que descartamos. Las materias que emplea en sus recombinaciones performan al volver a ser empleadas, al disrupir su estado de inutilidad; pero también, al volver a introducirse en el contexto, se vuelven señalamiento de esa última cadena del consumo: el descarte. Desde esta posición no sólo lo señalan sino que también resisten volver a ser consideradas como tal.

Según la etimología latina de la palabra “contextualización” ésta se utiliza para describir las circunstancias en que se encuentra algo en determinado momento. Desde sus operaciones Gilberto vuelve a pensar esas circunstancias, se presenta como habilitador de nuevas formas de entendimiento del contexto. Es importante señalar que esta acción de re-contextualización si bien produce un cambio a nivel interpretativo parte del gesto concreto de reintroducir las materias en el mismo espacio del cual parten. Esto permite pensar a los efectos de sentido como posibilitadores de tal interpretación. Es desde este lugar que pienso la re-contextualización, desde una vuelta experiencial e interpretativa en la que los objetos son reintroducidos en el mismo contexto del cual parten pero desde nuevas condiciones

---

<sup>41</sup> En este sentido es muy clarificante el ejemplo que menciona Agamben en su libro respecto al juego entre el gato y el ovillo de lana que se encuentra en la página 97.

que posibilitan ellos mismos. Sus operaciones re-contextualizan un mundo que damos por sentado; son intentos que apuestan a plantear necesidades de intervención, señalan pero a la vez son propositivas de soluciones posibles.

En esta reinención de mundos alternativos, implicadas en la recombinación y re-contextualización del descarte tecnológico, la ciudad artefacto o la naturaleza “adaptada” a la vida contemporánea dan de sí involuntariamente sus nutrientes y en el proceso habilitan la irrupción de impredecibles afectaciones. En su recorrido por la ciudad estos parásitos tal vez recorren los mismos espacios en donde fueron abandonados y en ese tránsito se alimentan de nuestro descarte; quizás porque comparten el mismo código genético<sup>42</sup> –son también materiales descartados– o porque son formas que se preparan para un futuro próximo en donde el excedente supere al consumo mismo.

---

<sup>42</sup> Me tomo licencia aquí para jugar con el imaginario que propone el artista en su proyecto al considerarlos como organismos de una especie.



FF

**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

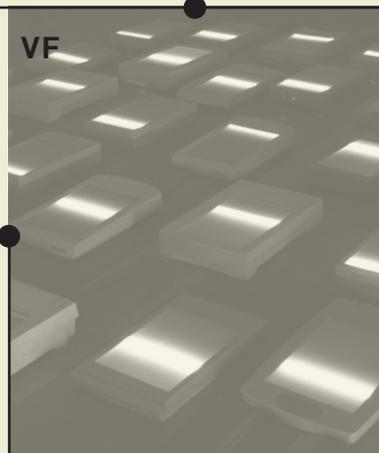
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)



EF

**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

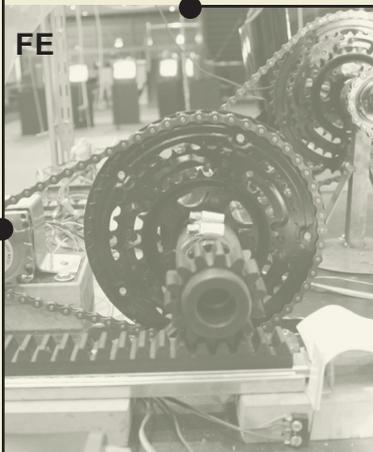


VF

**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

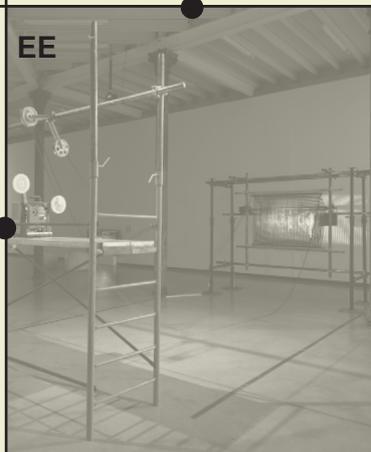
TRAYECTORIAS



FE

**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)



EE

**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)



VE

**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES



FV

**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

Leonello Zambón



EV

**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).



VV

**RESISTENCIA AL OLVIDO**

Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA

LEONELLO ZAMBÓN

Cuando empecé este trabajo -y más precisamente la búsqueda de los artistas que mejor representen cada una de las categorías construidas- el primer artista en el que pensé fue Leonello. Quizás porque forma parte del entorno próximo que se configura en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), porque sabía que me interesaba su trabajo y su forma de pensar. Desde el principio, incluso antes de pensar cuáles eran las estrategias de aproximación a las materias apropiadas, sabía que él estaría en alguna de ellas. Lo difícil fue encontrar el lugar que mejor represente su trabajo dentro de ese mapa de estrategias y más aún la obra que en su configuración final, o mejor dicho, en su recorte parcial se corresponda de mejor manera con estas categorías. Es esta tal vez la estrategia mayor que engloba todo su trabajo, el no poder catalogarlo dentro de ninguna categoría, hacer mutar estos recortes en un devenir constante que permite mantener sus trabajos en movimiento, perseguir lo provisorio como posibilidad de escape ante lo permanente.

Menciono esto no como una mera descripción de su trabajo -y el mío- sino porque creo que esta dificultad por “seleccionar” una obra dentro de su producción caracteriza quizás la su *modus operandi* -como le gusta llamar a aquellas marcas que se imprimen en los *modos de hacer*- una genealogía de desvíos que llevan a considerar su trabajo como un todo en donde se encadena una obra con otra. Permitirse esta movilidad lo habilita a desbaratar los límites de las construcciones fijas. Sus obras son devenires, suceden y se modifican en el tiempo. Son configuraciones temporales que cuentan con la capacidad de volverse módulos; de reinterpretarse como parte de otra estructura.

Decidí entonces interpretar su trabajo bajo dos ejes o formas de operar en las que los desvíos o rupturas son tal vez más evidentes. La primera responde a una operación sobre la funcionalidad y puede encontrarse de una forma más clara en sus trabajos más objetuales.

La segunda se relaciona con la idea de habitar y con la construcción de módulos móviles a los que el artista denomina “habitables provisorios”. Esta última está también atravesada por la idea de generar “contra-ambientes”; modos de repensar y contraponer los espacios que habitamos a través de un cambio sutil en alguno de los elementos que lo conforman.

La primera podría caracterizarse como una búsqueda orientada a subvertir la lógica funcional de los objetos. Desde su perspectiva, establecer que un objeto tiene una única función es más un discurso construido que una ley fundamentada. Lo que Roland Barthes (2012, [1957]) podría llamar un mito, es decir, un enunciado impuesto en un determinado momento histórico y sostenido a lo largo de los años que adquiere públicamente el rango de verdad eterna y universal. Cuando Leonello opera sobre las máquinas demostrando que aunque fueron descartadas conservan otra forma de uso, que aunque son antiguas su función se mantiene intacta, o que al forzar o hacer evidentes las “fallas” se muestra un aspecto desconocido de los objetos; actúa como un desmitificador de la lógica funcionalista. Revela el origen de los objetos, desbarranca su obsolescencia próxima y recupera sus fracasos y traiciones como posibilidades estéticas.

Pero las funciones técnicas no pueden ser fácilmente interpretadas como características intrínsecas o esenciales de las máquinas (Vermaas y Houkes, 2006). ¿De qué manera está vinculada la función a los objetos? En los primeros años del siglo XX, Louis Sullivan popularizó el lema “la forma sigue a la función” (1896, p. 408)<sup>43</sup>. A partir de esta idea Sullivan sostenía que la forma de un edificio u objeto debería estar basada primordialmente en su función o finalidad. Esto implica que si se satisfacen los aspectos funcionales, la belleza arquitectónica surgirá de forma natural. Fácilmente este lema fue traspasado a los objetos por lo que la construcción de los mismos se elaboró desde ese lugar: una necesidad irresuelta. Por consiguiente, los objetos que por medio de su función resolvían tal necesidad respondían también la pregunta del “para qué” del objeto. Pero ¿qué sucede cuando esta función es alterada, cuando ya el objeto no cumple con determinado fin? Desde el instante en que estas fallas acontecen se contradice el supuesto funcionamiento del objeto (reproducir de forma correcta una información o accionar de determinada forma), y por lo tanto, se presenta un problema para la denominación de ese artefacto. Bajo esta idea se sostiene que las cosas se desarrollan por un único camino desde un principio hacia un fin; su destino. Cualquier evento que interrumpa ese devenir es tomado como una falla, en sentido negativo (Schianchi, 2014).

En sus operaciones Leonello muestra este estado, a veces ya encontrado en los objetos del descarte, a veces forzado por él. Busca quitar la capa de funcionalidad; opera desentrañando otros estados de los objetos. Tal como afirma Wouters, “una función no es necesariamente algo que un ítem hace, sino más bien algo que debería hacer” (2005, p.124). Así, la función y la falla podrían caracterizarse como efectos del objeto, algo que éste realiza en virtud de su constitución; no es simplemente un estado contingente, sino un resultado causal y regular producto de una cierta organización material.

---

<sup>43</sup> Misteriosamente fue también mencionado por Leonello en la entrevista. Allí puede leerse su opinión sobre este tema.

Las fallas, el subproducto o el desecho de las máquinas pueden ser descartados, pero también pueden ser leídos, ofrecidos a la interpretación como una “imaginación” incontrolada y extrahumana. Con sus “máquinas disléxicas”<sup>44</sup> Leonello recupera el desentendimiento de las máquinas hacia sus propias acciones funcionales. Actúa afectando y revirtiendo su memoria en tanto máquina desde una operación puramente estratégica. Estas “fallas” –o “pequeñas dislexias” en palabras de Leonello– proponen otra forma de entendimiento de sus propias programaciones de fábrica; configuraciones que, aunque decodificadas de manera diferente, son arrastradas incluso en este estado. Así, las máquinas despliegan otro estado de realidad, muestran qué otra cosa son, en qué otra cosa pueden convertirse, qué otra cosa puede hacer. Y en ese despliegue performan proyectando una parte de su objetivo futuro. Ya no nos hacen ver su función o cuán útiles pueden llegar a ser, sino que al performar señalan tal vez su fin real: fallar<sup>45</sup>.

Este modo de hacer puede verse en obras como “Piano fantasma” (2010 - 2012) en donde recupera una pianola vertical del descarte y la interviene con diferentes elementos como motores reutilizados y mecanismos varios para que al tocarlo este “pos-piano” suene totalmente diferente a lo esperado.

“Cinema ciego” (2008-2010) es otra instalación que recupera este tipo de operación. En su configuración formal está formada por un grabador de cinta abierta, un proyector Súper 8, cinta magnetofónica perforada y objetos reutilizados varios. En el proyector se utiliza un fragmento de la película JLG/JLG en donde el director del *film* dialoga con la asistente de edición. Paradójicamente a la labor que realiza, ella es ciega por lo que los cortes que realiza son a través del tacto. En la instalación estos diálogos son traducidos al lenguaje Braille y luego perforados sobre la cinta grabada. El audio reproducido se entrecorta a medida que intenta reproducir esas perforaciones. Lo mismo sucede con la imagen que de a poco es intervenida por pequeños puntos de luz en un intento por decodificar el Braille. A medida que el tiempo transcurre estas intervenciones entre un lenguaje y otro erosionan el diálogo hasta volverlo ininteligible.

En este mismo sentido pero recuperando las trayectorias espaciales y la idea de movilidad, se encuentran las construcciones de “habitables provisorios”. Estas construcciones surgen de un trabajo en colaboración junto al artista Roger Colom en un intercambio que está más dado por las trayectorias compartidas que por la generación de proyectos concretos. El trabajo colectivo entre estos dos artistas, denominado “COZA” (por la combinación entre sus apellidos), surge temporalmente con el proyecto “BIPA” (Biblioteca Popular Ambulante). Un proyecto que Leonello caracteriza más de Roger que de él. El propósito de esta biblioteca era recorrer las calles en busca de información descartada. No para ponerla en un estatuto superior en tanto revalorización de esta información, sino para simplemente mostrar “esto es lo que somos”.

<sup>44</sup> Es este el término al que se refiere en la entrevista para describir sus trabajos objetuales.

<sup>45</sup> Recupero esta idea de ciertos pasajes de la conversación que tuve con Leonello. Para leerla completa ver: El arte como un ensayo de mundos posibles en Anexo.

Muchos de sus trabajos en conjunto surgen del espacio-tiempo compartido, de las caminatas que realizan en conjunto y de las charlas. Algo que Leonello caracteriza como “generar territorio” y que implica no sólo el tránsito por un espacio determinado sino también la observación sobre los detalles que conforman este recorrido, la atención a la conversación; una postura activa sobre el entorno que ocupan.

En 2011 realizaron en conjunto “La exhibición”, un viaje ralentizado de Retiro a La Plata sobre estructuras móviles híbridas entre bicicletas y estudios de grabación. Este viaje, que duró alrededor de cinco días, fue una forma de experimentar la forma de trasladarse por la ciudad pero también la forma de habitar. Fue construida a partir de un módulo que Leonello había desarrollado en 2010 bajo el apoyo de la Fundación Telefónica y que formaba parte del proyecto “parasitophonía”; estudios móviles de producción sonora cuyo objetivo era escanear algún aspecto de la ciudad en el tránsito por ésta y traducirlo a otro lenguaje.

Desde su planteamiento se genera lo que Leonello caracteriza como “contra-ambiente”; una forma de oponerse a lo establecido. Y creo que es desde ahí que puede establecerse el paralelismo con la otra operación descrita: su trabajo parte del desvío, de encontrar formas de alteridad, de proponer rutas alternativas asumiendo los riesgos de nuestras incertidumbres pero confiando en la certeza de que una mirada atenta nos permitirá quizás redescubrir y metamorfosear el mundo en el que vivimos.

Así, un “habitable provisorio” necesariamente se establece como un “contra-ambiente”, contando además con la capacidad de traicionarse a sí mismo una vez que fue establecido como ambiente. Es por eso que se vuelve necesario que sean provisorios, porque mientras la fragilidad de la ocupación se mantenga en el instante son menores las posibilidades de que permanezca en el tiempo. Es posible que esta sea la única manera de administrar el sentido fugaz del tiempo: pasarse con calma pero a contracorriente. Se generan nuevas formas de establecer vínculos con los espacios recorridos pero también con las personas que sean atravesadas por el viaje.

Desde la contraposición en la forma de recorrer los espacios y de concebir las máquinas sus operaciones las materias de las que se apropia performan en un intento por desprenderse de su configuración original y liberarse de su condición funcional. Pero no logran desprenderse del todo de su origen. En su intento por fallar también fracasan. Se resguardan así en un espacio intermedio entre su estado pasado y su estado actual. Es desde ese lugar que se desprenden sus efectos de sentido, desde el intersticio que se genera entre dominación y liberación.

Frente a la realidad social, política y económica Leonello se pregunta cómo no instigar a que las cosas devengan otras. Cómo no pensar en que el mundo puede ser concebido de otra manera. En sus obras propone estrategias para construir otros mundos alternos. Son ensayos de mundos posibles.



FF

**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

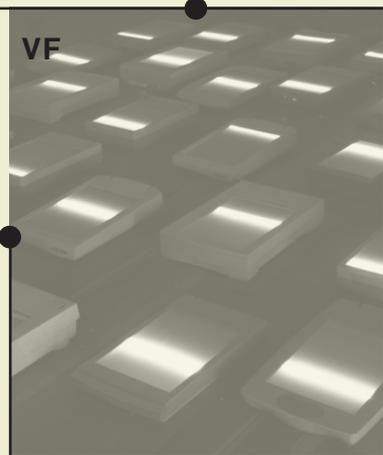
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)



EF

**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

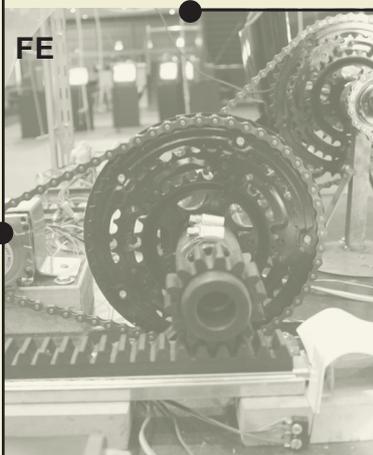


VF

**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

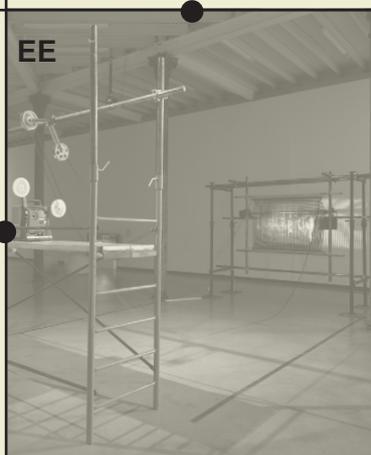
TRAYECTORIAS



FE

**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)



EE

**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

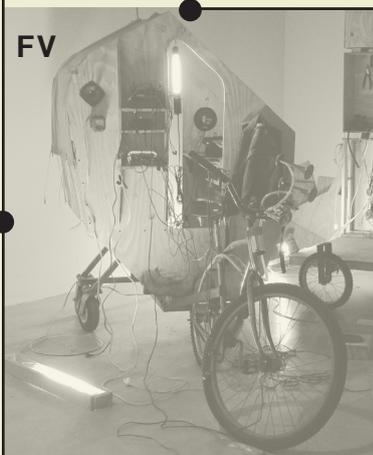


VE

**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

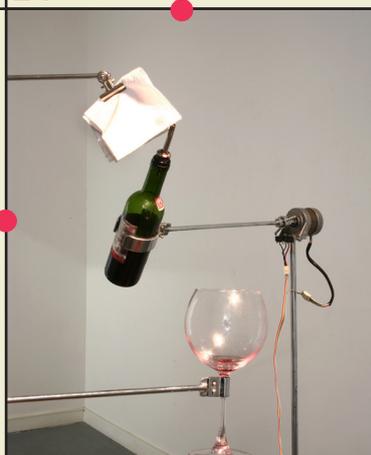
PROFANACIONES



FV

**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

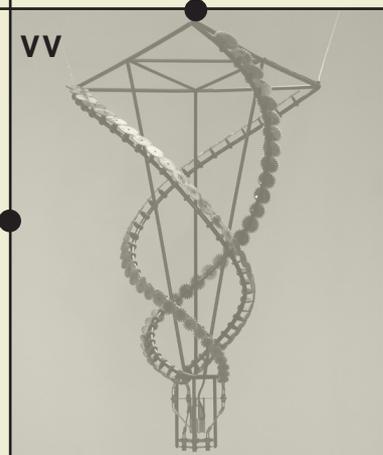
Leonello Zambón



EV

**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).



VV

**RESISTENCIA AL OLVIDO**

Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



## ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS

ADRIANA SALAZAR - "PROYECTOS SOBRE INTENTAR" (2004 -2008) Y  
"HACIÉNDOLO YO" (2003-2008)

La creación técnica es una actividad vital, profundamente arraigada en lo viviente. El ser humano puede inventar porque, a su vez, como ser vivo, es parte de un medio asociado en el que crea las condiciones para su propia individualidad. Es esta capacidad auto-condicionante del ser humano lo que hace posible la capacidad de producir objetos que se condicionan ellos mismos. En esta relación que comparten no sólo el hombre afecta a los objetos que produce sino que también la tecnología lo interpela en su condición esencial de ser vivo. La técnica, entonces, no puede ser entendida como externa a lo humano, sino que es una expresión de su modo de relación con (y en) el mundo; es más: es la expresión más importante y constitutiva de lo humano, si consideramos el rol de la técnica como inicio de la humanidad. El hombre es capaz de asumir la relación entre lo viviente que es y la máquina que fabrica (Toscano, 2007).

¿Pero cuán diferentes son estas denominaciones? El hombre mismo se ha visto prolongado por la tecnología, por las máquinas que a modo de prótesis alargan su percepción y su acción. Estas prótesis son una parte del hombre que, a diferencia de sí mismo han sido diseñadas por él y que responden al ideal de la obediencia. La máquina funciona de acuerdo a la regla o falla y produce lo indeseado. Cuando falla destruye el sueño de la perfección que el hombre proyecta en sus prótesis ya que sabe que es imposible en su interior y que el fallo es su eterno compañero (Schianchi, 2014).

Las obras que realiza Adriana, tanto en "Proyectos sobre intentar" (2004-2008) o en "Haciéndolo yo" (2003-2008), se podrían ubicar en este lugar intermedio entre las torpezas diarias humanas y la artificialidad técnica. En sus obras recupera las acciones cotidianas y las replica en las máquinas o tal vez sea al revés y en realidad estas máquinas reflejan como un espejo parte de lo que hacemos día tras día. Tal como si estuvieran aprendiendo de nosotros también incorporan nuestra cuota de fracasos diarios; están también aprendiendo

a fallar. Son máquinas que prolongan nuestra capacidad humana del error.

En “Proyectos sobre intentar” (2004-2008) Adriana retoma acciones simples que para sus máquinas se vuelven tareas imposibles de realizar. Entre el intento y la falla se configuran formas de repensar los mecanismos tecnológicos. Sus máquinas reproducen sutiles imperfecciones que atesoran la inevitable repetición de un sistema que no se agota frente a los fracasos. Esta serie de trabajos está formada por “Máquinas arriesgadas” (2008) –un dispositivo que intenta prender un fósforo–, “Máquina que intenta amarrar un zapato” (2006) –en donde la máquina pretende atar los cordones de una zapatilla–, “Máquina que intenta enhebrar una aguja” (2006) y “Máquinas despreocupadas” (2004) –dos máquinas interactuando mientras “beben” una copa de vino.

En “Haciéndolo yo” (2003-2008) las máquinas capturan la condición inestable, imperfecta y arbitraria de la vida humana. Repiten sin pausa sus movimientos vaciando de sentido los gestos “exclusivamente” humanos que realizan. Cada máquina intenta (fallidamente) imitar un gesto culturalmente determinado: servir líquido, como es el caso de “Máquinas maleducadas” (2008); fumar, en el caso de “Máquina fumadora” (2003); o derramar “lágrimas”, en el de “Llorona y consuelo” (2006).

Estas dos series de obras presentan a su vez condiciones que podrían denominarse como transparentes. Adriana hace evidentes los artificios: desde los mecanismos y los engranajes, a los hilos o piezas que mueven alguna parte de la obra, o incluso las conexiones y cables que la proveen de energía; todo queda a la vista. Es desde ese lugar que le interesa trabajar con el descarte. Su funcionamiento desgastado no hace el mismo ruido que un mecanismo nuevo. Por el contrario, éste acarrea las huellas de su uso: chirrían, accionan y suenan evidenciando su deterioro; se hacen presentes con sólo estar en funcionamiento y, desde la duración acotada que les queda de uso, redoblan sus posibilidades de fallar.

Pero no son sólo los materiales los que son recuperados. En sus obras Adriana también recupera las acciones cotidianas, aquellas que son interpretadas como actividades residuales en nuestra vida. En las acciones que realizan estas máquinas la artista señala lo inadvertido y lo insignificante de estas acciones y las vuelve una tarea compleja para desarrollar por otro maquínico. Cuando fallan, cuando intentan realizar sin éxito estas acciones las máquinas evidencian otro aspecto despreciado de la vida cotidiana: los fracasos diarios. Tal como describe Henri Lefebvre (2002 [1961]), lo cotidiano es el momento y el lugar donde el humano se realiza o falla, ya que es un lugar y un tiempo en que la actividad fragmentada, especializada y dividida no puede captarse por completo sin importar cuán grande y valiosa pueda ser esa actividad.

Así estas acciones son recuperadas del “nada sucede” de la vida cotidiana en una acción estratégica de la artista ¿A qué nivel está situado el “nada sucede”? ¿Para quién “no pasa nada” si algo necesariamente sucede siempre? Los contrastes entre momentos nulos y momentos espléndidos se encuentran mucho más enrevesados que diferenciados (Blanchot, 2002 [1962]). Y es quizás desde este lugar que los trabaja Adriana, desde los intersticios que se generan entre ambos. Atravesar las fronteras entre espacios comúnmente separados es algo que le interesa en su modo de hacer. Entre lo maquínico y lo humano, entre lo ordinario

y lo extraordinario, entre la perfección y la falla; las operaciones que realiza articulan formas de repensar estos conceptos desde lugares de intercambio y desde la importancia de borrar las diferencias que los separan.

Se puede decir que en este intento de recapturar las acciones diarias en su propio nivel, lo cotidiano adquiere el poder para alcanzarnos; ya no es lo que se vive, sino lo que se puede ver o lo que se muestra. La máquina se vuelve reflejo de lo humano, es una ambigüedad entre uno y otro. En su operación reenmarca esas acciones ya no atravesadas por el sinfín de actos que realizamos a diario, sino separadas del resto de actividades. Así, se vuelven acciones a las que observar en su dificultad o en su simpleza. Son una serie de actos técnicos separados de la cantidad de acciones compartimentadas mediante el cual estamos continuamente – aunque atravesados por la discontinuidad – en relación con lo objetual.

Lo cotidiano es una construcción humana pero también es el movimiento por el cual se sostiene al individuo en el anonimato. Estas máquinas también recuperan parte de este anonimato. En su configuración formal son esbeltas estructuras minimalistas que hacen hincapié en su acción más que en su apariencia al sólo quedar visibles sus *modos de hacer*.

Al fallar en la realización de las acciones cotidianas que pretenden llevar a cabo estas máquinas también performan, muestran no sólo sus carencias y vulnerabilidades sino también lo que potencialmente quisieran hacer. A diferencia de otras operaciones en donde el uso presente remite a un pasado del mismo objeto apropiado, aquí los efectos de sentido se encuentran en la acción que realizan las máquinas.

Lo que se descarta, o mejor dicho entra en la esfera del desuso y que, a su vez, la artista recupera se pone en relación no sólo de una forma estructural para conformar otro objeto a partir de fragmentos de otras máquinas, sino también como forma de representar acciones e interacciones humanas. De señalar de modo estratégico lo mecánico de nuestra rutina, lo despreciado de ciertas acciones, lo irónico que resultan ciertos comportamientos. No discute mundos futuros sino mundos posibles de relaciones humanas que sean intersticios alternativos a la desconexión globalizada.



FF

**EXHUMAR LOS "MODOS DE HACER" DEL CONSUMO**

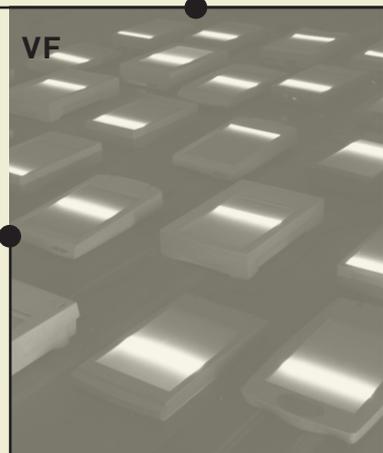
Colectivo TRES - "Archipiélago de olvidos" (2009)



EF

**MANIFESTACIÓN DE LOS TRAYECTOS O DERIVAS**

Fernando Godoy - "Atacama: 22° 54' 24" S, 68° 12' 25" W" (2013)

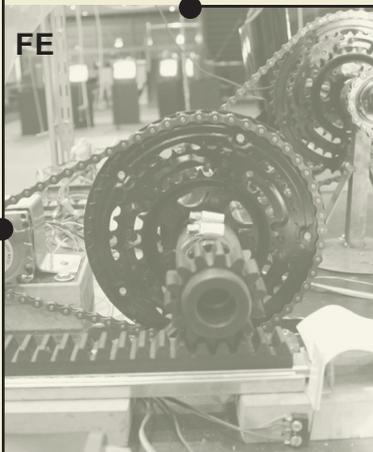


VF

**POÉTICA DEL FRACASO**

Ximena Díaz - "Lago" (2011)

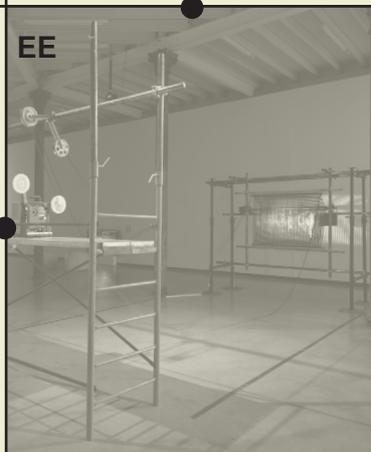
TRAYECTORIAS



FE

**DECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN**

Lucas Bambozzi - "De las cosas rotas" (2012)



EE

**LA RECURSIVIDAD DE LA MATERIA**

Andrés Denegri "Éramos esperados. Plomo y palo" (2013)

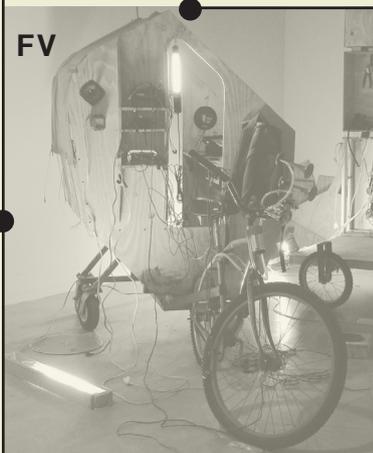


VE

**RECONFIGURACIÓN Y PUESTA EN RELACIÓN CON EL MUNDO (RE-CONTEXTUALIZACIÓN)**

Gilberto Esparza "Parásitos urbanos" (2006-2008)

PROFANACIONES



FV

**DESVÍOS Y RUPTURAS DEL PARADIGMA FUNCIONALISTA**

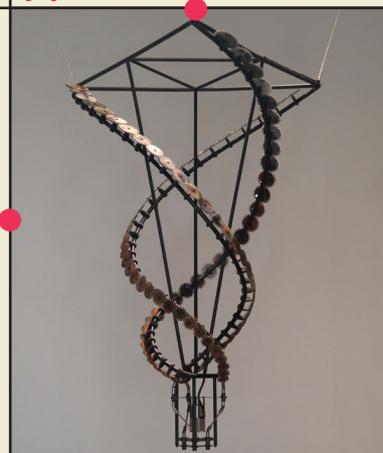
Leonello Zambón



EV

**ENSAYOS SOBRE ACCIONES COTIDIANAS**

Adriana Salazar - "Proyectos sobre intentar" (2004-2008), "Haciéndolo yo" (2003-2008).



VV

**RESISTENCIA AL OLVIDO**

Marcela Armas - "Vórtice" (2013)

ESTRATEGIAS

MEMORIA

HUELLA

RESISTENCIA



AMERICA CENTRAL

que el relieve de la  
America Central se halla formado por cadenas de m  
del Norte se dirige de N a J  
Central que siguen una direccion general de N a J  
da el nombre de America Istmica, y varias arcos  
da. Son estas, primero el de las Islas P  
das Antillas (Cuba, Santo Domi  
pequeñas Antillas.  
y los archipiélagos  
y el Mar de S. A  
La

## RESISTENCIA AL OLVIDO

MARCELA ARMAS - "VÓRTICE" (2013)

Como si, por un motivo inconfesable, algo nos exigiera desviar la atención de la obra, tal y como se presenta, hacia lo que ha podido sucederle; o mejor aún, como si la obra conservara la huella de un acontecimiento invisible, pasado, incomprensible, del que habría sido víctima o testigo; las ausencias que se presentan en "Vórtice" (2013) implican reconocer las resistencias que se generan como contrapartida a un olvido construido.

En el libro "El objeto del siglo" Gérard Wajcman(2001 [1998]) plantea que el gran mecanismo de poder empleado en el siglo XX por el nazismo no es tanto el crimen perfecto que queda impune, sino la construcción del olvido absoluto. Una ausencia que niega la memoria; máquinas perfectas que eliminan de forma precisa el recuerdo:

*Borrar a los hombres de la lista de los vivos y borrar asimismo la lista de los muertos. Y después borrar la lista misma, volverla de nuevo una hoja en blanco, y después hacer desaparecer también la hoja, reducirla a cenizas, y después dispersar las cenizas, y después disipar el humo y el olor a quemado. (Wajcman, 2001[1998], p.20)*

Construir desde el olvido implica precisamente esto: reconocer que parte de ese trabajo se cimienta en espacios vacíos; allí donde no ha quedado nada más que la ausencia. La ruina es un objeto a su vez formado de otros objetos –en la operación que realiza Marcela, se retoman libros que son reciclajes de otros libros o documentos-, ruina sumergida y devorada por el tiempo que construye la memoria, una historia del tiempo que fue. Desde la observación de las grietas es posible ver las resquebrajaduras por donde intenta escaparse el último respiro de lo ausente. Es desde este lugar que trabaja Marcela Armas en su obra "Vórtice" (2013); desde los espacios vacíos construidos por parte del poder. Su trabajo habita ese espacio insondable al que sólo accedemos fragmentariamente; desde el ejercicio de hacernos ver

lo que falta. ¿Cómo mostrar lo que no se puede ver? Desde su acción, Marcela deja que las capas del material que componen el olvido hablen por sí mismas y se rocen para que podamos vislumbrar aquello que tuvo lugar. Porque ahí están las ruinas, escombros de objetos que forman huella para un alguien eventual, están para que se descifre su enigma y se interpreten como un objeto en el que algo reside más allá de la memoria, donde habrá que preguntarse por lo ausente más que por lo presente, por el contexto pasado del recuerdo y el mundo original del que la ruina formaba parte.

La obra “Vórtice” (2013) surge como una necesidad de hacer frente al olvido como una construcción de mecanismos de poder, en este caso del Estado mexicano. En febrero de 2006 el presidente Vicente Fox Quesada promulgó un decreto que obliga a las dependencias de la Administración Pública Federal y del Poder Judicial a entregar a la Conaliteg (Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos) el papel que desechan cuando ya no les es útil. A partir de este decreto, la Comisión puso en marcha el programa “Recicla para Leer” cuyo objetivo es recolectar el papel de desecho proveniente de los Organismos Federales del Estado y permutarlo por papel nuevo. En los primeros años este papel se destinó principalmente a los proyectos “Bibliotecas de Aula” y “Bibliotecas Escolares de la SEP (Secretaría de Educación Pública)”<sup>46</sup>. Así, los libros de texto que llegan a todo niño en la escuela primaria están hechos en una alta proporción con papel reciclado de entidades gubernamentales. El libro es de esta forma un receptáculo de la burocracia, por un lado, pero también de la vida social contenida en los registros destruidos. Estos documentos que provienen de orfanatos, cárceles, hospitales u oficinas, entre otros espacios gubernamentales, alientan a indagar no sólo por la procedencia de los mismos sino también por la selección. ¿Cómo se elige qué archivos destinar al olvido?

Por otro lado, hay otra cuestión que aborda la obra de Marcela Armas de manera crítica. Es el mismo Estado, a través de la Conaliteg (Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos) –creada el 12 de febrero de 1959 por decreto del entonces presidente de México Adolfo López Mateos– quien realiza y entrega los manuales escolares desde 1960 hasta la fecha. Comenzando sólo con la escolaridad primaria, actualmente realiza libros tanto para ésta como también para la secundaria y algunas áreas de la terciaria relacionadas a la educación<sup>47</sup>.

En la operación que la artista realiza –sellar hoja por hoja de los libros con resina hasta formar bloques compactos como ladrillos, recortar a partir de ellos engranajes y ordenar el contenido visible– es muy importante esa última hoja pegada que queda visible. A partir del contenido visible en ella, se construyeron tres ejes sobre los que se agrupó el material: sociedad, naturaleza y ciencia. Estos ejes, ordenados a su vez cronológicamente, permiten ver desde el contraste entre uno y otro cómo fue cambiando la forma de estructurar el saber a lo largo del tiempo. De esta forma, mientras la configuración global de la obra en el espacio

<sup>46</sup> Esta información fue relevada del sitio oficial del Gobierno de México. Para ampliar la información sobre esto visite: <https://www.gob.mx/conaliteg/acciones-y-programas/programa-recicla-para-leer>

<sup>47</sup> Se puede leer el decreto completo a través del siguiente link: [https://web.archive.org/web/20121108065824/http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento\\_conaliteg1.pdf](https://web.archive.org/web/20121108065824/http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento_conaliteg1.pdf)

despliega una alegoría del sistema poder-saber en el Estado mexicano, los recortes que articulan los engranajes guardan cierta relación con una operación metonímica en donde la comparación entre las diferentes sinécdoques -las imágenes de cada engranaje son partes que aluden a un todo- construye una narración desde la misma contigüidad real.

Así, la obra “Vórtice” (2013) explora la naturaleza material del libro de educación formal en México pero también el control estatal en la transmisión de la memoria y el conocimiento oficial. En su descripción del proyecto Marcela afirma: “Durante décadas, el sector privado, la Iglesia Católica y los grupos conservadores lucharon por el control de la producción y el contenido ideológico de los libros”<sup>48</sup>. Anualmente el Estado mexicano realiza 200 millones de libros para todo el país. Los libros que no son repartidos vuelven a reciclarse para construir los libros del año siguiente. Marcela Armas también cuestiona esta problemática. Los libros son utilizados por el Estado como un comercio más que como un derecho que provee material didáctico a los estudiantes de forma gratuita.

De esta forma se hacen evidentes por lo menos dos líneas sobre las que se trabaja la idea de resistencia en esta obra. La primera, responde a una resistencia intrínseca que elabora una fuerza opuesta sobre aquello que se pretendió ocultar, sobre lo ausente. La segunda, se presenta desde el exterior de la materia, desde aquellos recortes que, en conjunto, evidencian no sólo los cambios en los discursos educativos sino también cómo éstos responden al control de turno. Estas resistencias son también las formas en que estas materias performan, desde adentro y desde afuera de sí, reconstruyendo una memoria cuya fuerza, aunque borrada, permanece vigente en la misma materia. Desde los efectos de sentido de estas materias la única estrategia que se proponen es resistir; resisten ser borradas en tanto memoria cultural, destruidas en tanto materias y olvidadas en tanto construcción de mecanismos de poder.

Estas indagaciones sobre los mecanismos de construcción cultural y producción de la subjetividad que efectúa el Estado a través de la educación pública se hacen evidentes en las operaciones sobre la materia. Partiendo de una investigación sobre la naturaleza material del libro, Marcela realiza una revisión también del orden industrial del que estos objetos -los libros- parten. Trabaja con las tensiones entre las transformaciones de la materia y la energía y su desbordamiento. El excedente industrial del que parte vuelve a reintroducirse como materia prima y, tal como el movimiento que realiza la obra, no se desplaza hacia ningún otro lado que no sea el mismo espacio que ocupa.

Así construye la metáfora de una maquinaria cíclica que reduce su velocidad a medida que se mantiene girando sobre sí misma<sup>49</sup>; reflejo de un control que reduce las posibilidades de

---

<sup>48</sup> Originalmente en inglés, esta descripción fue extraída del sitio web de la artista: <http://www.marcelaarmas.net/?works=vortex2013>. El fragmento original es: “Historically the book has been updated and immersed in the middle of disputes and confrontations between various actors of society. For decades, the private sector, the Catholic Church and conservative groups fought over control of the production and the ideological content of the books. Currently there are more than 200 million books given out for free nationwide”.

<sup>49</sup> Este movimiento sobre sí mismo se evidencia ya desde el título “Vórtice” definido como flujo turbulento en rotación espiral con trayectorias de corrientes cerradas. Así, desde el título Marcela Armas señala el proceso político y cultural de México que funciona como un flujo cerrado.

acción por infiltrarse como saber oficial pero también como genoma. Controlar el contenido y la información introducidos en la educación general también contribuye y contribuyó a asegurar una opinión común: una verdad generalmente aceptada. Este público masivo que se encuentra en las escuelas tiene escaso poder para alterar el flujo unidireccional de la información, no sólo porque ésta está contenida en un libro, dispositivo emblemático de la linealidad, sino también porque se construyó la idea de que no hay otra fuente disponible que consultar por fuera de lo legitimado.

Más allá de hacer una revisión crítica de los contenidos del libro, éste aparece también como un documento; como testimonio de un archivo inservible que se destina a la destrucción. En el intento por sacarlo de circulación ese archivo queda resguardado en el cuerpo del libro. Así éste resguarda la inscripción de todas las invisibilidades. Es descarte pero también excedente de recursos. En su reintroducción en el ámbito educativo se conforma como alimento del mismo sistema.

Frente a la construcción del olvido por parte del Estado, Marcela opera recuperando la memoria, mostrando la materia dentro de la que se oculta una parte del archivo institucional y social y evidenciando también desde el ordenamiento cronológico cómo se configuran los mecanismos de poder. Así la artista propone condiciones para un uso político de la memoria. Una memoria que aguarda y administra las oportunidades de acción. Tal como describe Wajcman: “al ser el Olvido un crimen, la Memoria es un deber” (2001 [1998], pp.22). Deber de memoria porque algo excede lo que se puede recordar. El olvido se vuelve posibilidad crítica y resistencia en tanto evoca una ausencia, ese corte temporal que en su intento por ser extirpado del cuerpo social, constituye un vacío de sentido.

Desde su posición artística Marcela Armas señala las contradicciones políticas que pueden pasar inadvertidas. En su obra la memoria del pasado es recuperada para dar una nueva perspectiva al presente, para mejorar la comprensión de ambos puntos de vista.

**APUNTES  
PARA UN  
ABORDAJE  
DE LA  
PRACTICA  
EN AMERICA  
LATINA**

**FORMAS DE  
INTERPRETAR  
EL MAPA**



## MEMORIA, HUELLA Y RESISTENCIA

### OPERAR CONTRA EL OLVIDO COMO POSIBILIDAD CRÍTICA

En “Mil mesetas” Deleuze y Guattari afirman: “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (2002 [1972], pp. 17-18). Es así que en estado pendiente de modificación, o mejor dicho, en su estado actual su potencialidad radica en diagramar formas posibles para interpretarlo, propuestas para interrelacionar y establecer la dinámica interna de los territorios mapeados. Al interpretarlo como mapa el cuadro deja de verse como algo estático, como una copia o representación de la realidad. El mapa es dinámico y abierto a nuevas consideraciones. Tal como afirman Deleuze y Guattari el mapa “es un asunto de *performance*” (2002 [1972], pp. 18).

Tal como fue descrito en el apartado *Sobre la construcción de las categorías de análisis*, se utilizará aquí una de las lecturas posibles que propone el uso del Nonágono Semiótico. La lectura que se presenta es la lectura vertical, a través de las columnas o *tricotomías*; una manera de interpretar la práctica en tanto *Memoria, Huella y Resistencia*.

La memoria que es recuerdo; que juega y se apresura ante el olvido, es apuesta y transformación, viene del pasado hasta el momento presente: trae imágenes, palabras, olores, sensaciones, opera sobre nuestra ineludible interpretación. Los artistas que realizaron las obras que seleccioné se enfrentan en distintos contextos a una condición de crisis de la memoria subjetiva y social. Y, en tanto intentos de recuperarla, sus obras proponen formas de activarla mediante los efectos de sentido.

En tanto interpelación de la memoria la práctica de apropiación material opera hacia el interior y el exterior. Desde el adentro recupera la memoria de sus procesos y transformaciones

y los hace evidentes. La operación que realiza el Colectivo TRES interviene el material en busca de la información presente en él; en busca de una memoria colectiva mediante la cual reconstruir los *modos de hacer* del consumo. Lucas Bambozzi, por su parte, en su obra “De las cosas rotas” (2012) reconstruye mediante la negación el proceso productivo mismo. A partir de él apela a una memoria del proceso que las origina. Asimismo Leonello Zambón con sus operaciones recupera parte de la memoria de funcionamiento de las máquinas para intervenirla o revertirla.

Hacia el exterior la memoria se construye desde el contexto. Asumo que es todavía una intuición irresuelta por mi parte que pretendo dejar tan solo bocetada aquí para no perderla. Casi todas las producciones que analicé parten de problemáticas que los artistas encuentran en lo próximo, en sus cotidianidades. Pienso en este sentido en la obra de Marcela Armas, por ejemplo, que comienza la investigación sobre su trabajo a partir de un libro y eso la lleva a preguntarse por su elaboración y luego a cuestionar un sistema de poder que convierte esos libros en negocio del Estado. O en el caso de Andrés Denegri en donde la memoria de una historia política nacional es reactivada a través de una memoria personal. Me pregunto entonces si este no será tal vez un punto sobre el que se unan ciertas producciones latinoamericanas: usar las materias para hacer resonar la memoria de un contexto próximo.

Al visibilizarse las marcas, las huellas, las cicatrices, que son desatendidas por la memoria o que recorren los caminos del olvido, evocan y rehacen el acontecimiento que pasó, que ha sido historia, que ahora en el presente y sobre las formas sinuosas de la huella puede ser narrada, puede ser relatada en sus detalles mínimos, atroces, sugestivos. La huella rememora, pero no representa, extrae del pasado para ponerlo en frente, en un presente que no se agota, pero que se agita ante la turbulencia misma de la huella: memoria que teje un relato desconocido y que alimenta una historia menos parcial, menos inaudita.

Así, cuando la memoria se actualiza en su manifestación existencial evidencia sus propios rastros; testimonios que en tanto huella evidencian los restos de un pasado. En este sentido la obra de Fernando Godoy recupera manifestaciones no sólo de un pasado próximo como fue su trayecto por el desierto sino también las inscripciones que en él quedaron de formas de habitar previas. La obra “Eramos esperados” (2013) de Andrés Denegri alude a distintas represiones en manifestaciones obreras que se llevaron a cabo durante el siglo XX a partir de sus registros. Por su parte, Adriana Salazar despliega una serie de acciones de la cotidianidad que son registros de gestos característicamente humanos.

Desde la acción misma de trabajar desde y con las huellas, el concepto de apropiación se vuelve subsidiario de la territorialidad. A través de la acción sobre el entorno próximo transforman el espacio incorporándolo como materia prima en sus procesos de trabajo de manera activa y actualizada.

A su vez, las obras proponen formas de interpelar el contexto. Al activarlo y hacer referencia a él también lo resisten. En esta acción aluden al pasado; a una memoria que vuelve a introducirse desde su aspecto político. La resistencia de estas materias no está fuera de ellas, está *en* ellas. De esta forma, tal vez la memoria pueda emerger como un ejercicio

de resistencia y evite que repitamos aquello que hemos sido y aquello que hemos hecho u omitido. En su aspecto político la memoria como resistencia nace de un lugar donde no está convocada a nacer; desplaza los discursos del orden y tensa el pasado y el presente con miras al futuro.

Retomando los postulados de Foucault, “el poder está en todas partes”(1998 [1976], p. 55). Permanente, repetitivo, inerte, transitorio o autorreproductor, el poder no es más que el efecto de conjunto que se construye de manera general a partir de todos estos puntos en movimiento y en el sistema de cruces y relaciones que intenta fijarlos.

¿Pero por qué es importante retomar esta definición que propone Foucault (1998 [1976]) para hablar del poder? En el despliegue del término que realiza el autor no sólo nos provee de una forma de caracterizar este concepto sino también de pensar las maneras en que se articula la resistencia. Según Foucault donde hay poder hay resistencia. Y esto no es sólo para describir un contradiscurso que se opone a un espacio hegemónico desde un lugar separado sino para pensar esta resistencia desde el mismo lugar que se configura el poder. Es por esto que al decir “hay” se intenta describir que esta resistencia nunca está en posición de exterioridad respecto al poder. Emerge de su mismo lugar. Las resistencias están también distribuidas de manera irregular. Dispersadas espacial y temporalmente construyen al igual que el poder un tejido espeso que atraviesa los aparatos de poder sin localizarse exactamente en ellos.

Existe así el riesgo de que ciertas memorias sean olvidadas, excluidas, enviadas al más profundo abismo donde no puedan ser escuchadas, alejadas de un receptor que pueda construir con ellas una realidad diferente a la que se ha establecido. En este sentido los scanners de los que se apropia Ximena Díaz en “Lago” (2011) resisten no sólo el olvido en el que se encuentran en tanto ser considerados objetos obsoletos (tanto para el vendedor como para el comprador) como también el olvido del lugar del que parten. En la obra Ximena interpela poéticamente el lago que antes se encontraba en donde ahora hay uno de los más grandes comercios tecnológicos. Por su parte, Gilberto Esparza retoma materias el remanente del consumo y lo recombina. En su operación estas materias resisten ser introducidas en los espacios legitimados del arte por lo que luego de su transformación vuelven a la ciudad con el propósito de recorrer sus zonas de abandono. En la obra “Vórtice” (2013), Marcela Armas propone formas de resistencia desde varios aspectos pero principalmente me interesa mencionar la resistencia que ejerce la materia al invocar un pasado desde ella misma, desde su condición de papel que resguarda el desecho burocrático del Estado y de los mismos libros que se reciclan año a año.

Es necesario aclarar que el uso de las obras bajo estas categorías son sólo a modo de ejemplo como así también las descripciones que hago de las operaciones en ella. No por eso estoy señalando que es la única operación que los artistas hacen en sus obras ni que es la única forma de interpretarlas.

Al ser una práctica política las operaciones de apropiación material demandan una mirada fija en el espacio-tiempo que transcurre; perciben la oscuridad de su tiempo como algo que les corresponde y no dejan de interpelarlo.

# TRAYECTORIAS, PROFANACIONES Y ESTRATEGIAS

## EL TERRITORIO COMO MATERIA PRIMA

La apropiación material en tanto práctica es también una manera de ocupar la calle, de apropiarse de un espacio de circulación de individuos y mercancías, para situar allí una escena –en el sentido que le da Ranciere (2010)– y redistribuir los papeles. Así el territorio se vuelve materia con la que operar, pero también manifestación de los olvidos y desentrañamiento de mecanismos de poder.

Desde la lectura horizontal, el Nonágono Semiótico propone un análisis a partir de los correlatos el cual permite “un mayor énfasis en las cuestiones específicas a los aspectos formales, materiales y valorativos” (Guerra, et.al., 2014). De esta forma se presentan los correlatos: Trayectorias, Profanaciones y Estrategias.

Aventura de lo real, las trayectorias sobre el territorio, el contacto directo y total de las cosas, los lugares, sus habitantes y su historia socio cultural, crean en conjunto situaciones. Mostrar y encontrar un lugar es también evidenciar los vínculos que éste establece con su entorno y con todos los elementos mencionados anteriormente. ¿Dónde nos asentamos para tomar posesión del mundo y habitarlo? ¿Qué objetos articulan nuestro accionar en el mundo? ¿Cómo nos apropiamos del espacio y lo convertimos en territorio? ¿Cómo un recuerdo se transforma en memoria colectiva?

En esta práctica hay una consideración positiva en los lugares elegidos. La especificidad de los sitios deviene de una identificación en términos de los valores estéticos y éticos puestos en juego precedentemente en las producciones artísticas. Las obras reclaman un contexto concreto y particular que dé cuenta de sus sentidos. El lugar opera como instancia constitutiva.

En este sentido las *trayectorias* responden no sólo a los recorridos que se realizan sobre

el territorio sino que es mucho más que esto. Es ocupar el contexto desde la apropiación misma, es retomar sus espacios desde la construcción de psicogeografías (Debord, 1999 [1955]) y derivas (Debord, 1999 [1958]), es el re-encuentro con los lugares que habitamos.

El paisaje no es un dato fijo, no es una distancia alejada o aproximada, no es natural ni artificial. Es una construcción. Capas de memoria fisuradas por la actividad diaria. Vemos según hemos sido adiestrados para ver. Ya sea el desierto –en el caso de Fernando Godoy, por ejemplo- o la ciudad –en el caso del Colectivo TRES y de Gilberto Esparza- en la práctica diaria estos artistas miran dos veces su entorno, recuperan la actitud atenta frente a su entorno y es a partir de éste desde el que piensan su producción.

Ejemplos<sup>50</sup> de esto son las obras del Colectivo TRES, cuyo trabajo siempre parte de las caminatas; la obra de Fernando Godoy “Atacama: 22° 54’ 24” S, 68° 12’ 25” W” (2013) que reconstruye los recorridos que él mismo hizo por el desierto mediante huellas acústicas que registró; o la obra de Ximena Díaz “Lago” (2011), que propone un recorrido por un espacio desde la artificialidad poética.

Otra cuestión que se evidencia en la práctica de apropiación material remite a la intervención misma sobre el material. Retomando los postulados teóricos de Giorgio Agamben (2005) defino a ésta como *profanación*.

Casi siempre cuesta muchísimo imaginar detrás de la perfección maquina del objeto de serie no sólo un autor que lo habría concebido, sino la mano de alguien o simplemente un trabajo físico cualquiera. La propia idea de un “trabajo” detrás de ciertos objetos parece a veces excesiva. Nada más inapresable, en la manufactura, que la huella de una mano. Ni siquiera es que seamos impotentes para imaginarla, sino que ni se nos ocurre. Detrás de los objetos no habría nadie, solo una perfecta máquina producida a su vez por otras perfectas máquinas. Pero a su vez, esa máquina se presenta sólo desde el imaginario, desde su lugar simbólico, no porque en el objeto se presente una huella de sí misma. Sin ninguna huella, ni de la máquina, ni del trabajador podría decirse que el fin del proceso de producción es borrar toda huella de trabajo. Produce para borrarse a sí mismo.

Cuando hablo de apropiación no me refiero a la expresión de un sujeto de “hacer propio algo” sino a la apertura de un espacio en el cual el sujeto que toma estas materias de su contexto próximo imprime en ellas sus estrategias, sus *modos de hacer*. Evidencia así que hay alguien, que detrás de esas operaciones o gestos afirma la irreductible necesidad de pensar críticamente el presente, que caracteriza el modo de existencia, circulación y funcionamiento de determinados discursos dentro de una sociedad.

Así, en la operación que estos artistas realizan los procesos artesanales se vuelven una forma de evidenciar las huellas de sus procesos, de señalar que hay alguien que realiza

---

<sup>50</sup> Es algo que está presente en casi todas las obras pero recurro a estos ejemplos para proponer tan sólo un recorte. En el caso de Leonello, por ejemplo, muchos imaginarios de sus trabajos se inician en las caminatas compartidas junto a Roger Colom. (Ver Anexo: “El arte como un ensayo de mundos posibles”)

esa acción. La profanación<sup>51</sup>, en tanto acto de restitución, sobreviene tras haber ocurrido la operación separatoria que ha sustraído el objeto de otro uso posible. Actúa entonces liberando lo que ha sido capturado y confiscado a través del dispositivo de la separación; se trata de un acto práctico que arrebató lo que había sido separado para restituirlo a un posible uso común. En tanto acto profanatorio las operaciones ignoran la separación –en este caso puede pensarse como el uso “común” de los objetos, el uso original, o el delimitado por el mercado- o bien hacen de ella un uso particular: lo (re)usan incongruentemente, le asignan un uso impropio, inadecuado o perverso respecto al primero que poseían. Así, la profanación tiene lugar cuando se libera un comportamiento de su inscripción genética, cuando se le vacía de su sentido y de la relación obligada a un fin, esto es, cuando se le vuelve “inoperante” para las lógicas del sentido común. Un uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial que no coincide con el consumo utilitario. Así, los artistas en sus operaciones proponen como necesidad arrancarles a los dispositivos la posibilidad de uso que el capitalismo ha capturado en ellos. Al emanciparlos de esa función se libera la posibilidad de otros usos. Es importante también para Agamben(2005) que en esta acción profanatoria sobreviva un cierto residuo de la separación. Es a través de éste que puede conservarse esa evidencia que testimonia que ese objeto antes pertenecía a la esfera de la separación.

Ejemplos de operaciones que se centran en esta instancia profanatoria son las obras de Lucas Bambozzi “De las cosas rotas” (2012), que opera profanando no sólo los dispositivos móviles a los que destruye sino también el mismo proceso productivo al hacerlo evidente; la obra de Andrés Denegri “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013) que actúa profanando el dispositivo cinematográfico y la concepción estandarizada del cine en tanto únicamente imagen o la obra de Gilberto Esparza “Parásitos urbanos” (2006-2008) que profana no sólo la materia encontrada en la basura sino también la energía encontrada en la misma ciudad de la que se sirve para “alimentar” a sus parásitos.

Por su parte, en tanto *estrategias* utilizo los aportes de Michel De Certeau(1996 [1980]) y su diferenciación respecto al término “táctica”. Tal como describí en el apartado *Trayectorias, profanaciones y estrategias* que se encuentra en *Marco teórico*, mientras las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo, las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo.

Las operaciones que conforman la práctica de apropiación diseminadas espacial y temporalmente se enmarcan aún así en un terreno estratégico: el arte. Pero en la planificación de las acciones conservan la sutileza que caracteriza a la táctica, no por actuar rápidamente sino todo lo contrario: por esperar el momento oportuno para moverse. No son operaciones ocasionales. En sus procesos temporalmente extensos la recombinación

---

<sup>51</sup> Giorgio Agamben describe que en toda operación de separación parece estar como asunto central la religión. Por eso, define la religión como “aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada”. Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente “improfanable”. El consumo no es sino la imposibilidad o la negación del uso. “El uso es así, siempre relación con un inapropiable; se refiere a las cosas en cuanto no pueden convertirse en objeto de posesión”. (Agamben, 2005, p.109)

demanda los tiempos lentos del trabajo artesanal. Así, esta práctica ejerce resistencia desde el lugar de dominado pero contando con el espacio propio que proporciona el arte. La pregunta es entonces ¿estrategias para qué? Es difícil afirmarlo con firmeza pero observo que la estrategia es hacia la construcción dispositivos de pensamiento mediante los cuales se establezcan ensayos de nuevos mundos posibles, de formas de alteridad frente al mundo que vivimos.

En este sentido aunque todas las obras proponen diferentes estrategias, menciono como ejemplos las obras de Leonello Zambón cuya estrategia no sólo se presenta en la forma de operar sobre los objetos -subvertir la lógica funcional de los objetos- sino también desde mantener sus propias obras en movimiento hasta el punto de presentarlas como módulos que pueden acoplarse a otro proyecto de una forma diferente; la obra de Adriana Salazar (tanto su proyecto “Haciéndolo yo” como “Proyectos sobre intentar”) cuya estrategia es mostrar a estas máquinas como humanoides que interactúan mecánicamente (¿o será al revés?) como un espejo de nuestras acciones diarias; o la obra de Marcela Armas, “Vórtice” (2013), cuya acción estratégica es no sólo operar sobre el recorte que deja visible en los engranajes y su relación de contigüidad con los demás sino también la construcción formal de toda la máquina en tanto apariencia de ADN o en tanto movimiento centrípeto que se retroalimenta a sí mismo.

Tal como describe Calabrese (2008 [1987]) en “La era Neobarroca” intentar encontrar puntos comunes entre tantas tramas de sentido demanda una complejidad en sí misma. No se trata aquí de ordenar las repeticiones ni de establecer entre ellas jerarquías. Se trata, en verdad, más que de operaciones que actúan de la misma forma de emergencias que plantean respuestas hacia las mismas preguntas, evidencian las mismas necesidades y *hacen ver* mediante su señalamiento problemáticas propias de nuestro contexto; lo que nos afecta.

## LA APROPIACIÓN MATERIAL COMO PRÁCTICA EN AMÉRICA LATINA

La política, en el sentido más fuerte del término, es la capacidad de cualquiera para ocuparse de los asuntos comunes. La política comienza con la capacidad de cambiar su lenguaje común y sus pequeños dolores para apropiarse del lenguaje y el dolor de los demás. Comienza con la ficción. La ficción no es lo contrario de la realidad, el vuelo de la imaginación que se inventa un mundo ensueño. La ficción es una forma de esculpir en la realidad, de agregarle nombres y personajes, escenas e historias que la multiplican y la privan de su evidencia unívoca.

La apropiación es una práctica material y física pero también es una acción política. En su forma de operar sobre los objetos y desentrañar sus usos redistribuye nuevos roles para los mismos, evidencia otras formas de relacionarnos a ellos y al contexto del que parten. Desde la acción misma de tomar materialidades en un mundo en el que todo se vuelve efímero e inmaterial se evidencia su pretensión política. Tal como un gesto de resistencia, la apropiación material vuelve tangible la ocupación del individuo en el espacio-tiempo que construye.

Roland Barthes(2009 [1964]) decía a propósito de los objetos que éstos son mediadores entre el hombre y el mundo, su primer testigo, su interlocutor ideal, silencioso, aparentemente dócil. Deseado, comprado, enarbolado, utilizado, desgastado, parece aceptar todas las manipulaciones. Para que exista el objeto, debe ser trabajado, transformado o simplemente presentado por la mano del hombre. Pese a todo, sea cual fuere el grado de realización técnica que haya alcanzado, posee un doble aspecto: el de estar investido de una función específica para la cual ha sido creado y el de “envolver” esa función en una apariencia particular.

En estas esferas separadas, las cosas se nos dan (o se nos imponen, mejor dicho) con

un cierto sentido, en cuya construcción no hemos participado, pues ahí las materias están sometidas a ciertas normas y usos convencionales que no hemos decidido nosotros y que por eso nos resultan ajenas. La profanación trae consigo un potencial de transgresión del uso y del sentido con que el mundo se nos impone. O, dicho de otra manera, la profanación es un acto de transcodificación y transformación del mundo que actúa como una deformación y recreación de lo dado a partir de lo cual el mundo resulta re-apropiado.

Estas materias alteradas parten de una realidad que se resiste, contra la cual se choca o que sirve de apoyo, que cae bajo el sentido; realidad que se manipula, que se mide y se pesa, que se puede asir o poseer o abarcar con la mirada. Eximida de las servidumbres utilitarias, efectivamente, la materia libera toda una serie de virtualidades en que el afecto – sus efectos de sentido- se mezclan con la función, de la cual no logra desprenderse del todo.

Así las operaciones de construcción de sentido, sus condiciones y procesos, se erigen en la discontinuidad de las trayectorias acentuando la pluralidad de empleos y de comprensiones y la libertad creadora. Estos entrelazamientos no deben ser entendidos como relaciones de exterioridad entre dos conjuntos dados de antemano y yuxtapuestos sino como producciones de un entramado cuyos elementos se incorporan en forma sólida entre unos y otros, un trabajo operado sobre materiales que no le son propios cuyo juego sutil de apropiación se cimenta en el reemplazo, en los cambios de sentido, en el señalamiento de las huellas o en la reinterpretación de usos.

Dentro del sistema de producción artística que caracteriza al arte contemporáneo de América Latina se distinguen los procesos de realización de las obras involucradas con contextos específicos. Las obras activan el sitio del cual parten, ligadas a la fuerza local – como diría Taylor (2011)- o la problematicidad del entorno particular. Así podría afirmarse que no existe un arte latinoamericano, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria. Desde la práctica de apropiación material los artistas observan los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento que vivimos, sino por sus rastros, por las huellas dispersas de un pasado que sigue activo aunque disfrazado en su inmovilidad. Al apropiarse de materias que se encuentran en la realidad misma ésta a su vez atraviesa al objeto que opera construyendo un territorio intersubjetivo que vuelve al mismo acto de apropiación un gesto performático.

No es el objetivo de esta práctica brindar una interpretación del mundo, sino más bien cambiar nuestra manera de concebirlo, transformar nuestra mirada, *hacernos ver*. No es esta una pretensión meramente contemplativa. Observar las obras situadas en su contexto de producción permite considerar el momento de su señalamiento, su intervención y sus efectos de sentido; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos.

## A MODO DE CONCLUSIÓN. PUNTOS DE FUGA

Los diagramas son uno de los mecanismos que posibilitan la interpretación de la realidad mediante la traducción de sus aspectos a categorías de análisis y las posibles lecturas de las intersecciones entre ellas. A partir de estos esquemas es posible desplegar mapas; representaciones interpretativas que permiten concentrarnos en aspectos de la realidad que de lo contrario se perderían entre los detalles (Briggs y Peat, 1994).

Estos mapas esquematizan ciertos aspectos y enfatizan otros. Pero es evidente que si repetidamente vamos incluyendo más detalles en el mismo, mayor sensación de infinitud corresponderá tanto a la realidad que pretendemos cuantificar como a la incesante tarea de interpretarla. Cuanto más cerca de lo real se quiera uno mantener, cuanto más pequeño sea el fragmento que queremos convertir en mapa tanto mayor será inevitablemente el número de detalles a tener en cuenta.

Es así que desde este recorte parcial del mapa se ha focalizado en el abordaje de nueve operaciones encontradas en la práctica de apropiación material. A modo de ejemplos de estas operaciones se analizó el trabajo de nueve artistas pero específicamente los efectos de sentido analizados en sus obras en un intento por encontrar las formas en las que las materias performan en cada una de ellas.

Esas operaciones fueron utilizadas también como categorías de análisis con las cuales pensar la práctica de un modo más general. En relación a esto se plantearon dos modos de interpretación que responden a la lectura vertical y horizontal del Nonágono Semiótico que desarrollé pensando en la práctica de apropiación.

En la lectura vertical -o en el recorrido por las tricotomías *Memoria*, *Huella* y *Resistencia*- se presenta un aspecto de la práctica que alude a lo que toma de su pasado, presente y

futuro.

En la lectura horizontal –o en el recorrido por los correlatos *Trayectorias*, *Profanaciones* y *Estrategias*- se presenta otro aspecto de la práctica relacionado a la *praxis* misma.

Acción de performar de las materias apropiadas	Forma	Existencia	Valor
Forma	<b>FF</b> Informar diferencia		
Existencia		<b>EE</b> Transformar diferente	
Valor			<b>VV</b> Reformar diferenciación

Diagrama 2 - Boceto de análisis de la lectura diagonal del nonágono semiótico de la práctica de apropiación material.

El mapa que presento sobre esta práctica apunta también a dejar abierta la posibilidad de incorporar puntos de fuga hacia futuras interpretaciones. A partir de los vínculos internos entre las relaciones que se configuran al interior del mapa se plantean, a modo de boceto, nuevas vías a explorar; aspectos que permitirían profundizar ciertas lecturas desde la recursividad propia de esta herramienta y volver a analizar determinadas cuestiones.

Desde la lectura diagonal [Ver Diagrama 2] que propone el nonágono se presenta una interpretación entre la *diferencia* (FF) en tanto primeridad y posibilidad abstracta; lo *diferente*(EE) en tanto segundidad y manifestación de alguna de las posibilidades disponibles; y *diferenciación* (VV) en tanto terceridad y criterio sociocultural por el cual, de todas las posibilidades disponibles, se ha actualizado una en particular.

En este sentido, si pensamos en la capacidad de *performar* de las materias apropiadas y en esta lectura, se pueden a su vez pensar en tres términos que posibiliten futuras interpretaciones y que permitan profundizar el análisis de los efectos de sentido desde la misma base de la cual parte la palabra; desde *-formar* (*-fournir*). En el lugar de la *primeridad* y de la *diferencia* podría pensarse en el término *in-formar* como aquella investigación sobre las materias desde un lugar formal; como posibilidad de acción. En tanto *segundidad* y *diferente* podría pensarse el término *trans-formar* como operación que persigue que los efectos performáticos se renueven de manera continua. Por último, en relación a la *terceridad* o *diferenciación* podría pensarse en el término *re-formar* para describir aquellas operaciones que presenten una vuelta interpretativa desde lo valorativo; que permitan volver a pensar las posibilidades de la *primeridad*. Así podría decirse que las materias al performar poseen también una capacidad de *in-formar* (evocan una memoria pasada), de *trans-formar* (sus efectos de sentido se liberan desde las operaciones realizadas sobre las materias) y de *re-formar* (poseen una capacidad crítica).

Dentro del sistema de producción artística que caracteriza al arte contemporáneo de América Latina se distinguen los procesos de realización de las obras involucradas con contextos específicos. Las obras activan el sitio del cual parten, ligadas a la fuerza local – como diría Taylor (2011)- o la problematicidad del entorno particular. Así podría afirmarse que no existe un arte latinoamericano, pero sí una problemática propia, consecuente con

su situación revolucionaria.

Desde la práctica de apropiación material los artistas observan los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. Desde esta fuerza local las obras adquieren su eficacia simbólica transformadora de la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acebal, Martín; Bohorquez Nates, Miguel; Guerri, Claudio y Cristina Voto (2014) La manumisión de las imágenes en *Revista LEXIA* 17-18, pp. 71-90. Turín: Aracne.
- Agamben, Giorgio. (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alba Dorado, María Isabel. (2015). Envolviendo espirales con Robert Smithson. *Revista Argos*, 32(63), 35-52.
- Augé, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Banes, Sally (1993) *Greenwich Village: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham North Carolina: Duke University Press, pp 11-24.
- Barthes, Roland (1993 [1968]) “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2012, [1957]) *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Barthes, Roland (2009 [1964]) *Semántica del objeto. Morfología Wainhaus*. Buenos Aires: FADU-UBA.
- Bell, Daniel (1969) *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, Walter (2016 [1921]) *El capitalismo como religión*. Recuperado de: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/05/Benjamin-Walter-El-capitalismo-como-religi%C3%B3n.pdf>
- Benjamin, Walter (1989 [1936]) *La era de arte en la era de la reproductibilidad en Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2008 [1940]) "Sobre el concepto de historia" en *Obras*, I, 2, pp. 303-318, Madrid: Abada.

Blanchot, Maurice (2002 [1962]) "Everyday Speech" en *Yale French Studies*, no. 73, pp 12-20.

Bourriaud, Nicolas (2013 [1998]) *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bourriaud, Nicolas (2014 [2000]) *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Breton, André (1979) "Crisis del objeto" en *Antología (1913 - 1966)*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 114-119.

Breton, André; Éluard, Paul y Jackson, Rafael. (2003 [1991]) *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Briggs, J., Peat, F. D., Gardini, C., México., & Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. (1991). *Espejo y reflejo: Del caos al orden*. México: CONACYT.

Broncano, Fernando. (2008) In media res: cultura material y artefactos. *ArtefaCToS*. Madrid. Universidad Carlos III. Vol. 1, núm. 1, noviembre, págs. 18-32.

Butler, Judith (2002 [1993]) Acerca del término "queer" en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, pp. 313-339.

Cabanne, Pierre (1984 [1967]) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Calabrese, Omar y Giordano, Anna (2008 [1987]) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Camarero, Jesús (2004[1999]) "Escribir y leer el espacio" en *Perec, Georges. Especies de espacios* (IV edición). Mataró: Montesinos

Casabán, Consuelo Císcar (2015) Las interconexiones del Pop Art en *Revista TEMAS* de la Academia, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Castedo, Leopoldo(1998) *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Alianza Editorial

Castro Lechtaler, Antonioet.al. (2017) *Utilización de los Espacios Blancos: Una solución al problema de la saturación del espectro de frecuencias*. Buenos Aires: UNLP.

Castro, Victoria; Aldunate, Carlos y Varela, Varinia. (2004). Ocupación humana del paisaje desértico de Atacama, Región de Antofagasta. *ARQ (Santiago)*, (57), 14-17.

Chadwick, Whitney (2007) *Women, Art, and Society*. 4th. New York, NY: *Thames& Hudson World of Art*, pp. 270-271.

Chartier, Roger (1996) *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Dalí, Salvador. (1933) Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno

paranoico desde el punto de vista surrealista, *Minotaure* N° 1, París. Traducción tomada del libro “¿Por qué se ataca a la Gioconda?” op. cit. pp. 144-148.

De Certeau, Michel et. al. (1996 [1980]) *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

De Micheli, Mario (1996) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.

Debord, Guy (1999 [1955]) Introducción a una crítica de la geografía urbana. *Fanzine Amano*. N° 10.

Debord, Guy (1999 [1958]) Teoría de la deriva. *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002 [1972]) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Déotte, Jean-Louis (2004). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Derrida, Jacques (2004 [1992]) ¿Qué es la deconstrucción? *Le Monde*. Disponible en: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion/>

Duchamp, Marcel (2005) “A propósito de los readymade (Apropos des readymade)”, trad. Rafael Cippolini, Buenos Aires: *Ramona. Revista de Artes Visuales*, núm. 51.

Ernst, Max (1982) *Más allá de la pintura*. Escrituras. Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 181-216.

Foster, Hal (2001[1996]) *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel (1997 [1967]) De los espacios otros (Des espaces autres). *Revista Astrágalo*, n° 7.

Foucault, Michel (1998 [1976]) “Método” en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México D.F.: Siglo XXI, pp. 55-61.

Flusser, Vilém (1985) *Filosofía de la caja negra*. Sao Paulo: Hucitec.

Giunta, Andrea (2008) ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación arteBA.

Giunta, Andrea (2014) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Griem, Wolfgang (2006) Red histórica del Ferrocarril en la región de Atacama, Chile. Recuperado de: [www.geovirtual2.cl](http://www.geovirtual2.cl).

Guerri, Claudio; Acebal, Martín; Alisio, Jorge; Binnevies, Ana; BohórquezNates, Miguel; Maidana, Nidia; Pertot, Werner; Voto, Cristina (2014) *Nonágono Semiótico. Un modelo*

*operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: EUDEBA y Ediciones UNL.

Guibaut, Serge. (2009). *Espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Madrid: Akal Ediciones Sa.

Heidegger, Martin (2009 [1927]) *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.

Hobbs, Robert (Ed). (1981). *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press.

Hofstadter, Douglas (1995) *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona: Tusquets

Latorre, Claudio; Calogero M. Santoro, Paula; C. Ugalde, Eugenia; M. Gayo, Daniela; Osorio, Carolina; Salas-Egaña, Ricardo; De Pol-Holz, Delphine; Joly, Jason; A. Rech, Late. (2013) Pleistocene human occupation of the hyperarid core in the Atacama Desert, northern Chile, en *Quaternary Science Reviews*, Volume 77, pp. 19-30.

Keywords: Early Americans; Atacama; Late Pleistocene; Hyperarid environments

Lefebvre, Henri, (2002, [1961]) *Critique of the Everyday Life*. Vol. 2: Foundations for a Sociology of the Everyday, London and New York: Verso, pp 44-51.

Lippard, Lucy (1995) "Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar" en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

López Jiménez, José María (2011) Capitalismo y derechos de propiedad, *Revista eXtoikos*, N° 4, pp. 82-85.

Lotman, Yuri y Navarro, Desiderio (2006 [1996]) *La semiósfera*. Vol. 1, *Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Cátedra.

Lethem, Jonathan y Duarte, Pablo (2008). *Contra la originalidad*. México D.F.: Tumbona.

Lledó, Guillermo (1997) Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado. *Arte, Individuo y Sociedad*. N°9, Madrid: *Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense*, pp. 209-221.

Mannucci, Cesare (1972 [1971]) *La sociedad de masas. Análisis de modernas teorías sociopolíticas*. Buenos Aires: Corregidor.

MarchánFiz, Simón (1986 [1960-1974]) *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal.

Medina, Cuauhtémoc. (2014) "Apropos del already-made: notas sobre una genealogía en disputa" en: *La sonora*. En línea en: [http://www.lasonora.org/album-no-2-sobre-el-readymade/] Consultado por última vez el día 1-06-2016.

Mendelsohn, Meredith (2017) *The Women of Dada, from Hannah Höch to Beatrice Wood*, New York. EU.: *Artsy*. Recuperado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dada-hannah-hoch-beatrice-wood>

- Monterroza Ríos, Álvaro David. (2011). Artefactos técnicos: ¿Cuál es el enfoque más adecuado? *Estudios de Filosofía*, (44), p. 7.
- Mosquera, Gerardo (2010[1998]) *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Ortega Carrillo de Albornoz, Antonio (1999), *Derecho privado romano*, S. A. Promotora Cultural Malagueña: Málaga.
- Perazzo, Nelly y Schianchi, Alejandro (2015) Memoria, diferencia y repetición en *Revista TEMAS de la Academia*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Perec, Georges (2004[1999]). “La calle” en *Especies de espacios* (IV edición). Mataró: Montesinos.
- Quirós, Fernando (2004). Los estudios culturales. De críticos a vecinos del funcionalismo. Consultado en: [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/quiros01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/quiros01.pdf)
- Rancière, Jaques (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Richard, Nelly (1989) *La estratificación de los márgenes*. Texas: F. Zegers Editor
- Roncero, Israel (2011) Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías en *Revista Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, núm. 16, septiembre de 2011.
- Sangrilli, Carla. (2012). La combativa CGT en tiempos de la guerra de Malvinas (1982). *Revista Escuela de Historia*, V.11.
- Schechner, Richard (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Schianchi, Alejandro (2014) *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Universidad del Cine/El Aleph: Buenos Aires.
- Schwitters, Kurt (1995 [1920]). Kurt Schwitters: [exposición, Valencia], IVAM Centre Julio González, 6 abril-18 junio 1995. Valencia: Generalitat Valenciana. pp. 184-187.
- Sheringham, Michael (2006) *EverydayLife: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Simondon, G. (2008): *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Smithson, Alison y Smithson Peter (1989-90) “The “as found” and the “found” en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. David Robbins, pp 201-202.
- Smithson, R. (1973). Entrevista con Patricia Ann Norvell (abril 1969). En Lippard, L.R., *Seis*

años: *la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

- Sullivan, Edward (1996) *Arte latinoamericano del siglo XX*, Madrid: Editorial Nerea
- Sullivan, Louis H. (1896). "The Tall Office Building Artistically Considered". Lippincott's Magazine (March 1896): 403-409.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (2011). *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tomasini, María Cecilia (2012) Las máquinas de Leonardo da Vinci. Revista Ciencia y Tecnología Universidad de Palermo, 12, pp. 27-36.
- Toscano, A. (2007): "Technical culture and the limits of interaction: A note on Simondon", en J. Brouwer y A. Mulder (Eds.): *Interactor Die!*: Rotterdam, NAI, pp. 198-205.
- Traba, Martha (2001) *Arte de América Latina, 1900-1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo
- Traversa, Oscar (2014) *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Truax, Barry (2001). *Acoustic communication*. Westport, Conn: Ablex.
- Tzara, Tristan. (1994) "Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", en *Siete manifiestos dadá*, Barcelona, Tusquets.
- Vaccari, Andrés. (2011). El artefacto, ¿estructura intencional o sistema autónomo?: La ontología de la función artefactual a la luz del intencionalismo, el dualismo y la filosofía de Gilbert Simondon. *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad*, 7(19), 197-208.
- Vermaas, P. y Houkes, W. (2006) Technical functions: A draw bridge between the intentional and structural natures of technical artefacts, *Studies in History and Philosophy of Science*, 37, pp. 5-18.
- Wajcman, Gérard (2001 [1998]) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Wouters, A. (2005) The function debate in philosophy, *Acta Biotheoretica*, 53, pp. 123-151.
- Yúdice, George (2002) *Producir la economía cultural. El arte colaborativo del inSITE en El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa. pp. 339-383.
- Yurkievich, Saúl. (1984) Estética de lo discontinuo y fragmentario: el collage, en *A través de la trama*, Barcelona: Muchnik Editores, pp. 58-73.
- Zourabichvili, François (2004) *Deleuze: Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

# ANEXO

# DIÁLOGOS E INTERCAMBIOS

## EL FRACASO DE LAS MÁQUINAS

### ENTREVISTA A ADRIANA SALAZAR

*Encontré el trabajo de Adriana después de muchas búsquedas en internet. Ya no recuerdo si fue a partir de un festival o exhibición en la que participó o a través de alguna mención de otro artista. La contacté a través del e-mail que aparecía en su página y desde ese medio acordamos un día y horario para conversar sobre aquellas cosas que había pensado en relación a su trabajo. Lo que sigue es una transcripción de esa conversación que tuve con Adriana a través de Skype.*

**Guadalupe Alvarez:** Conceptualmente hay un énfasis en tu obra en transitar los intersticios (entre lo natural y lo artificial, entre lo humano y lo maquínico, entre la vida y la muerte). Creo que esto también se puede observar a nivel material al utilizar los restos materiales que funcionan como testimonios de un accionar. ¿De qué manera pensás el uso de lo residual desde la materia? Principalmente me refiero a “Todo lo vivo, todo lo muerto. El lago de Texcoco” (2014-act) pero podés también contarme cómo elegís los materiales con los que trabajás en otras obras (motores, engranajes, objetos varios).

**Adriana Salazar:** Creo que hay una historia que se ha construido a lo largo de toda esta serie de proyectos que surgió a partir de observar una potencia de vida en los objetos que no es reconocida en el uso regular que le damos. Al tener en general una relación utilitarista o subalterna con los objetos pensamos que son algo que nos sirve a nosotros pero en lo cual no nos vemos reflejados o que estos objetos no nos determinan también de vuelta. Observar esas relaciones más complejas entre el mundo inanimado -que en principio yo lo veía conformado por objetos pero que luego se fue extendiendo hacia otras entidades- y el

mundo humano como dos instancias totalmente separadas me llevó a observar más bien los cruces y los intercambios entre estos dos mundos y fue esto lo que empecé a poner en acción.

Es desde este lugar que surge la serie denominada “Ejercicios de desaparición” (2010). Estos ejercicios de desaparición son eso reflexiones en torno a cómo el objeto a veces es eso que te define como sujeto. En el caso de “Autorretrato” (2009), una pieza que estaba hecha con un espejo que te devolvía un reflejo borroso y no un reflejo claro como una confirmación de tu identidad, se rompía esa relación continua en la que el objeto te devuelve lo que tú crees que eres y te das cuenta de que tú dependes más de los objetos de lo que crees.

Esa fue la primera serie de intuiciones que me llevaron a interesarme por esos intersticios y sobre todo a darme cuenta que las relaciones que nos dicta el sentido común no necesariamente se agotan ahí. De ahí eso se fue desarrollando de maneras muy interesantes al ver cómo también esas mismas relaciones, ese mismo modo de mirar los objetos también lo extendemos hacia lo que llamamos naturaleza y lo diferenciamos de la cultura. No creo que pueda pensarse a la naturaleza como una especie de realidad totalmente diferente al mundo de la cultura o al mundo de lo artificial. Hay una gran zona gris en donde lo vegetal, lo animal y lo biológico siempre están siendo intervenidos y modificados y, a la vez, esas realidades también nos modifican y nos hacen parte de ellas. Estas diferencias, estos mundos separados no existen. Lo único que hago con mi trabajo es señalar esas rupturas o esas distorsiones en donde se evidencia la hibridez de diferentes maneras. En eso, yo creo que el arte es muy útil. Y eso es lo que a mí me tiene más interesada, depurar eso que antes estaba más orientado a los dispositivos mecánicos como una forma de hacer ver este tipo de cosas, que la distinción es importante borrarla.

Ahora tú me preguntabas por los dispositivos mecánicos y es una buena pregunta porque una cosa que ha sido muy importante en mi trabajo es hacer evidentes los artificios. Hay una tendencia en cierto dentro del arte de los nuevos medios en que la tecnología se oculta detrás de caparazones o de estructuras. Yo he querido hacer lo contrario que es hacer transparente el funcionamiento de cualquier pieza y de cualquier conexión. Hacer evidente que hay un mecanismo, que hay engranajes, que hay un hilo que está jalando una cosa o una palanca que está levantando otra; que todo se haga evidente para verlo como lo que es. Entonces ahí, el tipo de motores que uso son importantes. A través del ruido que hacen evidencian una señal de su presencia. Los cables incluso a veces son exageradamente largos, y eso también es importante porque quiere decir que hay un cable que se alimenta de electricidad que viene de una fuente y todo eso hace parte de la pieza. Todas esas cosas cumplen la función de revelar el artificio pero también de hacer ver que el artificio tiene algo de natural en cierta manera.

**G.A.: Tanto en “Proyectos sobre intentar” (2008) como en “Haciéndolo yo” (2008) recuperarás ciertas acciones o gestos humanos perdidos o hasta residuales en nuestra vida cotidiana y los reflejás desde estas construcciones maquínicas. Me interesa saber cómo fue el proceso de selección de estos gestos, cómo pensás el movimiento**

**o el accionar de cada una de estas máquinas humanoides. Pienso que es algo que se ve de manera muy fuerte en estas obras que te menciono pero que atraviesa todo tu cuerpo de obra, estos gestos sutiles que parecieran despertar lo orgánico o vital desde la misma materia.**

**A.S.:** Pues, para serte sincera la selección de las acciones al principio fue bastante intuitiva. No tenía un criterio claro de selección. No pensé: “vamos a hacer una máquina que se ocupe de hacer esto”. Viéndolo en retrospectiva, creo que lo que dictaba cuál era la acción era el mismo mecanismo. Me preguntaba: ¿Qué acción puede hacer el mecanismo que pudiera hacer un humano? Fueron las mismas configuraciones de los dispositivos que yo conocía y sabía articular las que iban dictando qué era lo que hacía.

En la serie “Proyectos sobre intentar” (2008) esas acciones nunca llegaban a completarse. Es una constante en todos los trabajos que la conforman intentar hacer una acción pero en realidad revelar el fracaso o revelar el mismo intento. Todas esas torpezas y todas esas imperfecciones del mecanismo podrían también trasladarse a la misma acción humana como imperfectas, es decir, podían señalar todas esas sutiles torpezas que se acumulan y que generan un fracaso.

En “Haciéndolo yo” (2008) hay otro tipo de máquinas que tienen que ver con formas de sociabilidad. En concreto con las situaciones en las que se socializa el arte que a mí es algo que todavía me sigue inquietando porque son casi robóticos. En estos eventos los comportamientos son tan predeterminados que fácilmente los podría ejecutar una máquina. De ahí salen por ejemplo estas máquinas como la “Máquina fumadora” (2003), las “Máquinas maleducadas” (2008), y otras que son las “Máquinas despreocupadas” (2004) que interactúan entre sí de una manera muy extraña o hacen acciones que en realidad no tienen ningún propósito funcional como fumar o beber o realizar una interacción absurda entre máquinas guardando cierto humor y mucha ironía sobre esas situaciones en concreto.

**G.A.: Hay un desvío en la idea de lo maquínico. El gesto que realizan estas máquinas humanoides no es utilitario según las lógicas del mercado. Es un gesto que desvía el ideal de lo maquínico. ¿Cómo concebís la idea de máquina dentro de tu producción?**

**A.S.:** Claro, es exactamente como tú lo dices. Tiene que ver primero con una máquina que no es funcional. Segundo, con una máquina que se traiciona a sí misma, en el sentido en que fracasa incluso haciendo esa acción para la que fue creada. Entonces, ahí también traicionan las lógicas del mercado porque no cumplen la promesa. Y en tercer lugar se revela también otra dimensión de lo funcional, en donde lo “funcional” no responde tanto a “lo que sirve a”, a lo que se puede capitalizar, sino que señala el “poner en acción”. Entonces, la función se convierte en un dispositivo de pensamiento. Pone en acción una idea, una intuición o un señalamiento. Ahí entonces, la idea de función toma otro sentido. Esto es algo que ha sido muy interesante descubrir en el proceso de trabajo.

**G.A.: Hay algo que también veo y es que al no ser funcionales, según el mercado o cómo se construye la idea de máquina, también hay una idea de resistencia a eso.**

**A.S.:** Sí, aunque últimamente el giro que he dado en mi trabajo, sobre todo en el último proyecto que estoy realizando [“Todo lo vivo, todo lo muerto”(2014-act)], tiene mucho que ver con eso. Y se desprende también de haber estado en relación con instancias del mercado del arte y de reconocer que ya casi todo, por inmaterial, experimental o efímero que sea, puede ser igualmente capturado por el mercado de una manera u otra. Y eso que es tan importante, que es el arte como una forma de resistencia justamente a esas lógicas, se vuelve problemático cuando tú descubres que cualquier cosa que se cristalice en obra de arte o incluso en práctica artística puede ser desactivada al ser capturada por el mercado de diferentes maneras. Es por esto que he optado por darle más énfasis al conocimiento que se produce en cada uno de estos proyectos que a la materialización en sí. Estos proyectos apuntan a producir estrategias de aproximación a una realidad. En el caso de “Todo lo vivo, todo lo muerto” (2014-act) lo que se construye es un cuerpo de conocimiento ya muy concreto que no necesariamente depende de convertirse en obra de arte sino que puede exhibirse de otras maneras.

Esto viene de darme cuenta que los objetos, teniendo mucho potencial de resistencia, operan ya en un campo de realidad limitado por las mismas lógicas de las instituciones artísticas y de todos estos modos de circulación del arte que hoy están muy establecidos. Entonces, sigo interesada en esos espacios pero también me interesa poder crear otras salidas que puedan fugar también de ahí hacia otros lados, que puedan entrar en diálogo con otras disciplinas que es algo que cada vez me interesa de manera más fuerte. Es algo que, de alguna manera u otra, siempre ha estado presente en mi trabajo. Estar en conversación permanente con la ciencia, o con la arqueología permite encontrar otras formas de aproximarse a la realidad material desde diferentes ángulos. Es importante no sólo quedarse en el arte sino también poder fugarse de ahí. Yo veo la resistencia cada vez más desde este lado que desde los objetos. Aunque yo sé que los objetos y las instalaciones que he producido desde sí mismos se resisten, desde su torpeza, desde su transparencia y desde todas esas cosas que hemos hablado. Pero resistir implica estar en peligro. Siempre están en peligro. Su resistencia es algo muy frágil, es muy fácil neutralizarla.

**G.A.: ¿De qué manera pensás que se inserta el contexto en el que vivís (desde lo social, político, económico, estético, etc.) dentro de tu obra?**

**A.S.:** Desde que empecé a trabajar con plantas eso se ha vuelto cada vez más importante. En principio porque estas plantas en cada contexto se presentan de formas distintas. Más que hablar de la planta en abstracto empezaba a referirme a cosas muy particulares de cómo es la ambientación en un lugar y cómo es la relación entre vegetación y desecho en un lugar específico. A partir de ahí se empezó a volver muy importante esa relación entre una visión particular de la naturaleza o de la frontera naturaleza/cultura y cómo opera en un contexto.

Luego eso lo abordé de manera más clara en los “Proyectos sobre la muerte” (2012-3) en

donde cada sub-proyecto se refiere a una forma de relación con la muerte muy propia de un lugar. Me interesaba ver cómo desde la muerte se apuntaba a una forma de vivir. Lo que descubrí al entrar en contacto con los cementerios y el crematorio en el que trabajé es que lo que uno lee ahí o lo que uno encuentra en estos lugares tiene que ver con la forma en la que se desenvuelve la vida humana en estos lugares. Hablan de una relación con la tierra, de una relación con lo sagrado, de una relación entre clase social y prácticas funerarias que es muy fuerte y todas esas capas y esos aspectos del problema empezaron a presentarse ahí. Ya cuando decido emprender el proyecto alrededor de la aparición del lago de Texcoco con “Todo lo vivo, todo lo muerto. El lago de Texcoco” (2014-act) y todas sus transformaciones y sus problemas ahí sí me tuve que enfrentar con dimensiones sociales, políticas y económicas muy de frente. Eso fue muy interesante porque descubrí que estos lugares, aparentemente parajes naturales como lo puede ser un lago o un lago convertido en reserva ecológica como lo es el Lago de Texcoco están atravesados por intereses y decisiones políticas y por problemas sociales que hay que mirar de frente. Este proyecto ya es más explícito en cómo todos esos aspectos se combinan porque todos esos aspectos son lo que anima el lugar. La vida también tiene todas estas dimensiones, es un entramado de todas estas dimensiones. Lo que es muy interesante de ese proyecto, que a mí me tiene aún trabajando en él es ver que a medida que el proyecto se desenvuelve, a medida que el proyecto ocurre en tiempo real, por ejemplo con lo que está pasando en México ahora, toma un sentido diferente. Es decir, se va actualizando a medida que van ocurriendo estas cosas. Desafortunadamente estas catástrofes y la devastación que está sufriendo México ahorita mismo tienen que ver con el lago, con el hecho de que ese lago estuvo ahí. Entonces, yo también hago parte de ese problema social generado por los hechos que conserva el lago. Es muy actual y también es algo en lo que estoy trabajando desde adentro.

**G.A.: Para ampliar el corpus de obras con el que estoy trabajando, ¿podrías mencionar algún artista latinoamericano que trabaje con la reutilización de materiales desde lo maquínico?**

**A.S.:** Pienso que tal vez puedan interesarte de Colombia los artistas Leyla Cárdenas y Felipe Arturo. Ellos se interesan por la memoria -histórica, política, afectiva- que guardan algunos objetos y materiales. De México, tal vez Tercerunquinto, Teresa Margolles o Gabriel de la Mora.

## ESTRATEGIAS PARA “HACER VER” LA INSTANCIA DE PRODUCCIÓN

### ENTREVISTA A ANDRÉS DENEGRI

*Conservo en mis recuerdos el momento en el que visité la obra “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013). Será tal vez porque su obra propone una afección sobre los cuerpos que es difícil de olvidar. O quizás, como diría Peirce, es la violencia del hecho; el haber recorrido su obra.*

*Tuvimos este diálogo luego de una reunión de Continente, espacio que compartimos, y así como menciono en los Agradecimientos reitero el aporte de su mirada sobre la instancia de producción que me llevaron a desplegar el análisis de la práctica desde el trabajo artesanal. Lo que sigue es una transcripción de la conversación que tuvimos.*

**Guadalupe Alvarez:** Particularmente en “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013) pero en general en las instalaciones fílmicas que realizás hay una fuerte presencia del dispositivo de proyección. Como una apuesta a favor de “hacer ver” lo que comúnmente queda invisibilizado frente a las imágenes proyectadas, el fílmico recorre un trayecto que ocupa gran parte de la sala de exposición hasta ser atravesado por el haz de luz del proyector. Me gustaría que me cuentes de dónde surgen estas elecciones que tienen que ver con hacer evidente la materialidad del fílmico y su dispositivo de proyección.

**Andrés Denegri:** A veces digo que son instalaciones y otras que son dispositivos porque en realidad se trata de eso, de reinterpretar el dispositivo cinematográfico. Uso esta palabra porque -vos hablaste de dispositivo- pero además está lo que algunos teóricos llaman el “dispositivo Lumière” que es la tradicional sala de cine. El cine, naturalmente cuando

pasa de ser cinematografía a cine, es tan cosificado que no se piensa en otra situación de proyección más allá del proyector atrás, la pantalla de proyección delante y en el medio sillas con el público. Entonces, lo que construyo son dispositivos que rompen con esta estructura. No es la lógica pensada ni siquiera industrialmente en el sentido de cómo se diseñan estas máquinas. La máquina no está pensada para eso.

Hay toda una genealogía de la serie “Éramos esperados”. La primera obra fue “Éramos esperados. Súper 8” (2012). En esa obra partí del dispositivo, es decir, me gustó la idea a nivel composición: dos proyectores enfrentados proyectando sobre una pantalla traslúcida cuyo valor conceptual estaba en que no se llegaba a entender qué imagen salía de qué proyector. Pero después me di cuenta que, en la composición sobre la mesa, eran muy importantes a nivel visual los dos proyectores y el sistema que tenía que armar para que estén funcionando. Ahí surgió la pregunta por el proyector como máquina. Me di cuenta que era un objeto muy de la modernidad tardía, de la modernidad del siglo XIX y principios del siglo XX, esa modernidad industrial. Así empecé a entender que el valor de la imagen no era necesariamente mayor, como estamos acostumbrados, al valor visual y conceptual de la composición escultural de los proyectores.

Pero, ¿por qué son tan fuertes? ¿por qué son tan atractivos los proyectores? Bueno, porque tienen algo de nostálgico. Y ¿a dónde nos remite esa nostalgia? A un momento superado que es esa modernidad industrial. Para mí es una época muy atractiva a nivel histórico y a nivel político [La Revolución Industrial y el desarrollo de la idea del trabajador] Antes, la idea del trabajador no era como la tenemos hoy en día. Había oficios o profesiones pero el trabajador de la fábrica y, además, la masa trabajadora es una construcción de la modernidad. Solamente en el ejército había algo así. Eso se vincula directamente con el origen del cine a nivel imagen. En la primera filmación de la historia del cine, que es ni más ni menos “Obreros saliendo de la fábrica Lumière en Lyon” (1895), vemos a un grupo de trabajadores que son lo que estaban haciendo ensayos con este invento que posteriormente fue conocido como el cinematógrafo. Al pensar en modernidad y máquina, dos cuestiones que para mí están asociadas a la idea de trabajador como multitud, llegué a esta primera imagen. A partir de eso hago una relación a lo mejor muy directa que es pensar cuál es la primera imagen en territorio argentino. Ahí aparece “La bandera argentina” (1897) de Eugenio Py.

Entonces, desde las imágenes hay un arranque donde ya está esta cuestión de lo maquínico vinculado a la modernidad y a su vez a la idea del trabajo. Todo esto vinculado a una historia nacional en donde la bandera argentina, aunque aparenta ser potentemente identitaria, aparece en realidad como una identidad no precisa o conceptual, en todo caso. Ese es el concepto que atraviesa toda la obra: la cuestión del trabajo y la relación, en esa modernidad tardía, entre el trabajo y los trabajadores. De ahí sale la expansión cada vez mayor de la máquina.

De “Éramos esperados. Súper 8” (2012) después está “Éramos esperados. Hierro y tierra” (2013) que ya tiene un vínculo bien marcado con lo que es la historia nacional. Esa primera situación de carretes que se mueven permanentemente desde unas máquinas que parecen una hilera de producción de una fábrica, se amplía a dos mesas con tres proyectores. La

pantalla cruza de una mesa a la otra y se expande nuevamente esta idea de lo maquínico hacia una estructura más grande. Después viene “Clamor” (2012-2015) que es la más grande e incluye la versión en súper 8 (2012), la versión en 16 mm (2013) y la versión en 35mm (2015). Luego viene “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013) donde la película ya cobra una dimensión gigante y vuelve a poner en evidencia y en valor, a nivel de contenido, la idea de multitud en movimiento que es el trabajo y ese plano que termina siendo pantalla: una multitud de fotogramas permanentemente pasando. Ahí se pierde la individualidad en la masa y se pone en valor el momento de producción de la imagen a través del proyector. De todas maneras, ¿esta es la única forma de interpretación de la obra? No, esta es mi lógica para poder continuar un camino coherente en el proceso de creación.

Ahora hay una serie, que se deriva de esa, que es “Mecanismos del olvido” (2017) en donde utilizo material de archivo que es quemado y vuelto a proyectar por otro proyector.

La materialidad del *film* es una de las respuestas que aparece a por qué usar *film*. Yo uso película porque me interesan las máquinas. Y me parece igualmente importante todo este despliegue que se hace de la máquina expandida, la idea de que la película es parte de la maquinaria del cine. En la expansión está la idea de hacer explotar, de salir del proyector y expandir esta máquina. Esto me parece también interesante por el valor físico que tiene el film y que obviamente no tiene el video o el archivo digital.

Me permite dos cosas: primero darle un valor escultórico a toda la muestra, que sea casi un monumento en movimiento y, por otro lado, que el ojo del espectador logre despegarse de la pantalla. En la pantalla de “Plomo y palo” tenés que encontrar el ángulo donde efectivamente se ve la imagen en movimiento porque si la ves de frente se refleja el brillo en la superficie pulida de la película. Hay tanto más además de la imagen que tenés que darle valor al carrete, al proyector, a tanta película en movimiento, al motor de lavarropas -tiene un motor de lavarropas en la estructura de atrás que hace girar un eje que va soltando la película para que no tire- que también es parte de la composición con su ruido, muy similar al que podés encontrar en una fábrica.

Esta idea de la dictadura de la pantalla es tremenda. Los espectadores -incluso en esa obra que tiene tanto despliegue físico, tanta cosa matérica, tanta ocupación del espacio- aún se quedan mirando la pantalla. Toda esa línea de trabajos míos tienen que ver con despegar el ojo de la pantalla y que el espectador entienda que el cine es mucho más que imagen proyectada, que es una tecnología por lo pronto, que tiene su propia lógica y, a partir de su lógica, emprende una posibilidad poética.

**G.A.: Desde el montaje -la mutabilidad del fílmico que se vuelve pantalla de proyección o incluso el uso de andamios- hay una idea de obra en construcción, de evidenciar el potencial de lo inacabado. Te quería preguntar entonces sobre las decisiones que tienen que ver con el montaje de “Éramos esperados. Plomo y palo”.**

**A.D.:** La idea de obra en construcción, como decís, está dada por el movimiento pero

además, lo interesante para mí en esta idea, es que lo que ilumina la luz del proyector es lo que genera la imagen y esa misma imagen es también película. Ahí está puesta en evidencia la instancia de producción que es lo que en el cine sufre una doble negación. Por un lado la primera negación se da al ocultarse todo mecanismo -el proyector está detrás de una pared, no se ve, una película que está rayada se descarta, etc.- y todo elemento que evidencie rastros de que esta imagen es una imagen que se está construyendo, que es una ilusión. La idea es que el espectador se sumerja en la diégesis, en ese universo del que es testigo a través de una ventana que sería la pantalla. Por otro lado, la segunda negación es el *decoupage* clásico, el lenguaje cinematográfico industrial que construye la sensación de linealidad espacio-temporal.

Estas negaciones, en palabras de Adorno por ejemplo, tienen que ver con no dejar rastros de la instancia de producción de lo que estás consumiendo. En el sentido de que no haya posibilidad de vincular eso que estás viendo con el trabajo que supone. En mis trabajos con cine me parece interesante poner en evidencia el artificio, pero es más que el artificio porque artificio suena a truco de magia. El artificio podría ser lo que está vinculado al lenguaje cinematográfico. Después, la maquinaria que es la instancia de producción, el cómo se produce ese fenómeno delante mío, no es algo natural. Es algo que yo tendría que olvidar cuando estoy delante de una pantalla como generalmente sucede.

**G.A.: Frente a la idea de “novedad” que se asocia a la tecnología, los dispositivos tecnológicos que utilizás remiten a un pasado; es como ver con ojos de otra época. Las imágenes de archivo proyectadas desde estos dispositivos conservan un fuerte vínculo con la historia nacional pero también, en muchos casos, personal. Te quería preguntar entonces por qué el uso de estos dispositivos y cuál es la relación que buscás entre ellos y las imágenes de archivo que elegís.**

**A.D.:** Que la cinematografía fotoquímica analógica es una tecnología obsoleta es una mentira. Pertenece al discurso de la carrera del consumo que todo el tiempo te dice “no, pero esto tiene más definición”. Hay una camarita, la *pixel vision*, que es una cámara de la década del ‘80 de la marca *Fisher-price* que grababa video en muy baja definición. Era una cámara de juguete que grababa video en blanco y negro muy contrastado. Entonces podés pensar ¿eso es una tecnología superada por una cámara 4k? No, porque la *pixel visiones* una herramienta estética que tiene unas características propias que no tienen nada que ver con una cámara 4k. Lo mismo con el cine, no es una tecnología obsoleta. Por empezar ninguna de estas obras podría hacerse con un archivo digital. ¿Cómo pongo un archivo digital en el espacio? ¿cómo hago para que se proyecte sobre sí mismo? No puedo porque no tiene materialidad.

En el cine no hay nostalgia. Yo entiendo que hay una pertenencia histórica de las máquinas pero trato de hacer referencia a una época sin una nostalgia *vintage*. No hay obsolescencia de una tecnología. Esta tecnología sigue siendo tan única como cuando no existía el 4k. La idea de obsoleto es una construcción que tiene que ver con un discurso ideológico que es el del consumo y la tábula rasa a nivel tecnológico, es decir, toda nueva tecnología desplaza

y anula a las tecnologías anteriores. Pero ¿por qué? Es la lógica del mercado. Porque en realidad cuando uno ve lo que se puede hacer con un televisor de tubo, cómo se puede intervenir como hacía Nam June Paik con los imanes [“Zen for TV” (1963)], uno se da cuenta que esa producción estética resulta de la combinación de esos materiales en concreto. No se pueden lograr, por ejemplo con un televisor led. Ahí entonces hay una cuestión donde la idea de obsolescencia se desbarranca y queda desnuda su ideología dominante que es la del consumo. Objetivamente la tecnología 4k tiene mayor definición que otra anterior pero eso no la hace mejor que un VHS, por ejemplo. El VHS me da cosas que un 4k no me va a poder dar.

Respecto a la elección de las imágenes hay diferentes motivos. Las primeras instalaciones filmicas que realicé las mostré en el 2006 y eran con imágenes de archivo personal. Por eso usé Súper 8 porque tenía que ver con lo íntimo, con lo familiar y con una época determinada que eran los 70/80 que es, a su vez, la de esas imágenes: una serie de autorretratos en la niñez.

En “Éramos esperados. Plomo y palo” (2013) las imágenes son una secuencia de diferentes momentos de represión policial y militar en manifestaciones obreras. Esas represiones se enhebran en toda esta lógica del trabajo. Esa multitud de fotogramas es representativa de la multitud de la masa obrera. Hay una cuestión ahí de violencia que es parte del mismo sistema. El sometimiento del trabajo, sobre todo en condiciones miserables, supone la necesidad de la represión. La película está excedida en su materialidad, excedida en sus posibilidades dentro de lo que es este dispositivo en “Éramos esperados”. Por lo tanto, para que sea posible este sistema en donde a la película se le exige trabajar de más -sale de un proyector, recorre ocho metros hasta llegar a otra instancia en donde se lo tira para arriba, se lo tira para abajo, además de fotograma se lo hace trabajar de pantalla- la lógica marca que hace falta la violencia para conservar tal explotación. Eso cobra valor en lo contemporáneo en casos como el de Brasil donde de un día para otro algo que es un avance en los derechos del trabajador como fue llegar a la jornada de ocho horas se pone de vuelta en cuestionamiento. Ahora, ¿cómo mantenés eso? A los palos. Entonces, de alguna manera el contenido de la imagen forma parte de ese sistema que se genera en toda la maquinaria.

Todo esto, como idea, me vino después pensando la obra ya hecha. Te cuento cuál fue mi primer camino lógico para llegar a eso. En realidad tiene que ver con una memoria mía de muy chiquito. En 1982, todavía en dictadura, hubo dos marchas muy importantes de pedido de elecciones y mi mamá me llevó. Mi mamá en los ‘70 era militante y yo fui siendo muy chiquito, tenía siete años. Fue una experiencia que no me la borré nunca más porque la represión fue brutal. Terminamos metiéndonos a último momento en un bar que estaban bajando las cortinas y pasamos la noche ahí. Ese momento de la represión fue algo que me marcó y me parecía interesante pensar que en realidad los que reprimían correspondían a tu misma clase social. Me preguntaba cómo podía ser que vos estés pidiendo derechos que involucran también al que te faja. Estás protestando por un sistema que es injusto y el que te está pegando es también parte y víctima de ese sistema injusto. Entonces me pareció interesante esta idea de que la imagen pegue sobre la película. La multitud de fotogramas recibe constantemente el impacto de lo que es lo mismo pero que en ese instante está

pasando por la lámpara.

El origen fue ese, volver a ese recuerdo de la niñez y preguntarme qué puede pegar sobre la película. Pega la masa. Sobre la masa pega el individuo que surge de la misma masa. Y después viendo la obra ya montada pensé que ese sistema se completa necesariamente con la represión. Esta exigencia en demasía, más allá de lo que es un trabajo digno, se mantiene bajo la lógica de los palos.

### **G.A.: ¿Encontrás en tus *modos de hacer* características que son propias a producir desde Latinoamérica?**

**A.D.:** Es muy difícil pensar la identidad en el arte. Sobre todo si pensamos, como diría Adorno, que el arte es la manifestación anti-cultural de la cultura<sup>52</sup>. Seguramente hay rastros en el contenido de las imágenes vinculado a una historia nacional tanto en la serie de autorretratos en la niñez -que marcan la década del 70-80 en plena dictadura- como en las de “Éramos esperados” en sus diferentes versiones. Ahora si yo me aparto del contenido de la imagen y pienso en la forma de producción no sé si hay necesariamente una posición latinoamericana.

Una lectura muy rápida podría decir que uso tecnología barata y obsoleta porque el acceso a la tecnología en Latinoamérica es mucho más difícil que si viviéramos en Japón, en Estados Unidos o en Canadá. Pero la realidad es que no es así. Para mí sería mucho más fácil trabajar en video. Las películas o los proyectores tengo que comprarlos en el exterior porque acá no se consiguen. Incluso, muchas veces, tengo que mandar a revelar película en el exterior. Para mí sería mucho más barato trabajar con “tecnología contemporánea” que con esta tecnología aparentemente obsoleta. De hecho, acá se me vuelve mucho más difícil trabajar con esto que si viviera en un país central porque el precio de las máquinas en el mercado es mucho más alto acá.

Rodrigo Alonso tiene un texto que se llama “Elogio de la Lowtech”<sup>53</sup> en donde relaciona a Latinoamérica con eso. Yo creo que una mirada acelerada o superficial podría hacer ese vínculo. Pero cuando lo pensás de vuelta decís no, es más caro, es más difícil. No es que aprovecho el descarte sino que estoy buscando cosas que acá no hay.

Quizás hay un vínculo en desde dónde pienso yo la obra. Porque yo la pienso desde un lugar muy nacional en el sentido peronista. Yo tengo un pensamiento peronista que no es de izquierda porque para mí las ideas de izquierda no aplican a Latinoamérica. Marx escribió para una Europa industrializada y en proceso de un rápido desarrollo monumental de esa

---

<sup>52</sup> Adorno y Horkheimer (1988) postulan en su libro “Dialéctica del iluminismo” que lo que la industria cultural brinda es en realidad la anti-cultura. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación de la dimensión crítica. Habermas (1993) dirá luego: “Con sus análisis de la cultura de masas Horkheimer y Adorno tratan de demostrar que el arte, fusionado con la diversión, ve paralizadas sus fuerzas innovadoras, queda vaciado de todos sus contenidos críticos y utópicos”. [Habermas, J. (1993) El discurso filosófico de la modernidad, Taurus humanidades: Madrid, p.140]

<sup>53</sup> Disponible online en el siguiente enlace: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/low\\_tech.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/low_tech.php)

industrialización. Acá nunca llegamos a eso. Entonces poco a poco me fui acercando al pensamiento peronista y eso es muy importante en mi producción y en mi vida. No entiendo qué puede ser más importante que los derechos del trabajador, la conquista de derechos y la justicia social. Esa es la perspectiva con la que veo el mundo.

Paul Ricoeur dice que la ideología no es el discurso, no es lo dicho, sino que es desde dónde uno dice. Yo pienso desde una perspectiva peronista pero en un sentido de teoría peronista, no como dogma sino como una articulación de justicia social, autonomía económica y soberanía política para la construcción de una sociedad mejor. No puedo pensar lo cotidiano desde afuera de eso y tampoco puedo pensar mi obra desde afuera de eso. Por eso hoy cuando hago “Mecanismos del olvido” (2017-act) y empiezo a pensar material de archivo para proyectar en lo primero que pienso es en la bandera argentina y en esa destrucción física y psíquica de la memoria y esa funcionalidad sistematizada se pone en juego la economía del olvido. Hay un valor en la producción de olvido.

En otra de mis obras de la serie, “Éramos esperados. Sísifo” (2013), lo que utilizo son imágenes del bombardeo en la Plaza de Mayo en 1955 previo al golpe que le hacen a Perón. Para mí esa es una de las imágenes más potentes de la historia universal. No puedo concebir que eso no se recuerde anualmente como una fecha de quiebre histórico donde la aeronáutica se inaugura bombardeando a su propia población. Y es una de las imágenes que voy a usar también para quemar “Mecanismos del olvido” (2017-act).

Eso creo que el espectador puede verlo en mi producción, o no. Algunas veces está más evidente pero no hace a la experiencia estética. Está perfecto que cualquier espectador tenga un diálogo completamente diferente a esto pero es el germen desde el cual yo necesariamente produzco. Entonces en ese sentido sí puede haber un germen bien peronista, argentino y latinoamericano.

**G.A.: Para ampliar el corpus de obras con las que estoy trabajando apreciaría mucho si pudieras mencionarme algunos artistas que trabajen reutilizando materiales en el contexto artístico latinoamericano.**

Escribí un texto hace poco sobre “Mecanismos del olvido” (2017-act) en donde abordé el gesto destructivo como instancia creativa y mencioné a Lucio Fontana y a Oscar Bony. El tajo sobre el lienzo -en el caso de Fontana-, el disparo sobre la fotografía -en el de Bony- y el quemado del fotograma -en mi caso-. Igual eso no te sirve porque vas por otro lado.

Bueno está la obra de Graciela Sacco de los afiches que estaba en la muestra “Sublevaciones”. Me interesa mucho ese uso que hace de los afiches y además como intervención urbana. Ahí hay una apropiación bien interesante.

Hay también un artista argentino que utiliza sus fotos de la secundaria en el Nacional Buenos Aires. Hace marcas sobre sus compañeros. Y escribe cosas como “Nunca más lo volvimos a ver”, “este desapareció”. Podría estar vinculado con mi línea de trabajos más personales, como apropiación de la memoria personal. Pero no sé si aplica tanto a “Plomo y Palo”.

## LA POSDATA DEL MATERIAL DESCARTADO

### ENTREVISTA A ILANA BOLTVINIK (COLECTIVO TRES)

*Interrumpí seguramente su trabajo cuando tuve esta conversación con Ilana. Aunque fue a la distancia y a través de Skype se podía ver cómo pasaba gente por detrás de ella haciendo diferentes acciones. Aprecio mucho el tiempo que me brindó para poder realizarle mis preguntas y ese momento que le quité de su trabajo. Lo que sigue es una transcripción de ese diálogo que tuvimos.*

**Guadalupe Alvarez:** Desde los recorridos que realizan por la ciudad surge gran parte del trabajo que realizan como colectivo. Me gustaría saber sobre este proceso, cómo pautan los trayectos a realizar -si es que lo hacen o se dejan más guiar por el azar y si es así de qué forma-, cada cuánto los hacen y cuál es la metodología que emplean.

**Ilana Boltvinik:** Mucha de nuestra inspiración tiene que ver con dos prácticas. Una es la idea de deriva de la Internacional Situacionista que son trayectos por la ciudad no necesariamente planeados. La otra es la noción de la *psicogeografía*, por medio de la cual intentamos recuperar la memoria de las personas al preguntarles dónde hay espacios que están más llenos de basura que otros.

Esto, a su vez, está combinado con una larga investigación previa. Cada proyecto que hacemos, antes de hacer el trabajo de campo como tal, parte de saber anteriormente cómo se manejan los residuos en ese lugar, cuáles son los sitios donde se pueden encontrar los basureros municipales o los rellenos sanitarios, cuál es la condición general de las calles. Y llegando también al lugar nos contactamos con las personas desde diferentes índoles como antropólogos, arqueólogos, o a veces biólogos, siempre dependiendo del proyecto.

Es relativo, también a veces trabajamos con otros artistas y, por supuesto, también con las personas que nos invitan a trabajar. A todos ellos les hacemos una serie de preguntas no estructuradas sobre cuál es la situación de basura en su lugar y vamos haciendo un mapeo más de zonas que de rutas. Después de eso salimos a caminar a encontrarnos con los objetos que están descartados.

La duración de las caminatas varía dependiendo mucho del proyecto. Hay veces donde hemos caminado meses y otros proyectos en donde hemos tenido sólo semanas para caminar y otros proyectos en donde a la X cantidad de caminatas encontramos el material que queremos. Entonces, no hay un tiempo delimitado. Depende mucho del proyecto, de la dimensión del proyecto y también un poco del perfil. En ese sentido somos muy rigurosamente etnográficos. Siempre que caminamos y encontramos alguna basura la fotografiamos *in situ*, anotamos todos los datos alrededor de ese objeto -la hora, el día, la locación, si es necesario alguna observación sobre cuál es la situación social de sus alrededores-, nos lo llevamos y lo guardamos,. El proceso posterior es documentar en estudio fotográfico o a través de mecanismos como dibujo las particularidades de cada objeto.

Seleccionamos los objetos por interés socio-estético. Son objetos que por sus condiciones materiales tienen mucha información. En primer lugar porque están marcados mucho por las huellas que ha dejado en ellos la ciudad o el pasar de los automóviles o los pies. En segundo lugar porque llaman nuestra atención. Y en tercer lugar porque tienen información impresa que nos puede resultar de utilidad para investigarlo después.

**G.A.:** En el acercamiento hacia la materia descartada hay una idea de encontrar información sobre las acciones de los consumidores de manera colectiva. En este sentido me gustaría que me cuenten cómo realizan este análisis sobre lo encontrado desde las acciones en “Todo lo que brilla es oro” (2011) o en “Archipiélago de olvidos” (2009).

**I.B.:** Los dos procesos fueron bastante distintos. “Archipiélago de olvidos” (2009) fue un proyecto colectivo en donde lo que hicimos fue recolectar absolutamente todo lo que encontrábamos en cinco cuadras. El espacio estaba muy bien delimitado. Eran cinco cuadras a la redonda de la Universidad del Claustro de Sor Juana. La acción consistía en levantar absolutamente todo lo que encontrábamos y sólo descartar la basura orgánica. Todo lo inorgánico que encontrábamos lo levantábamos tres veces al día durante tres meses. Después, lo que hicimos con esos desechos fue clasificarlos por calle y por semana. Hicimos pacas por materiales en un intento por hacer clasificaciones materiales de manera empírica y no con la cantidad de preceptos que ya hay de cómo separar la basura. En esa experiencia nos encontramos con un montón de cosas interesantes. Nos encontramos con un montón de desechos que no pueden ser clasificados de manera muy clara ni tradicional ni sabíamos muy bien dónde colocarlos entonces empezamos a hacer categorías por usos y por materiales y había algunos objetos peculiares que no entraban en ninguna categoría. Esto último también es una práctica muy común en nosotros. Este fue un proceso que se

hizo hacia el final de los tres meses. Acabamos con un montón de pacas comprimidas de los distintos elementos.

Luego lo que hicimos fue un ejercicio más de orden cuantitativo, porque nos interesaba saber la cantidad de cosas que había en cada calle. Procedimos a mapear los hábitos de consumo y desecho público como el espacio social que representa lo que hacemos todos. Lo que nos interesaba era perfilar el uso de las distintas calles. En el Centro Histórico de México las calles están muy delimitadas en términos de comercio. Hay una calle que se dedica a la música, hay otra que se dedica a la ferretería, hay otra calle que se dedica a las mercerías, y así. Pero las calles en las que estábamos trabajando nosotros no están tan claramente delimitadas y nos interesaba saber qué tipo de población pasaba por ahí. Fue muy interesante porque encontramos patrones de desechos en cada una de las calles. En una había muchas envolturas de dulces que eran de restaurantes que no estaban en esa calle sino bastante alejados. En esa calle que es peatonal encontramos un sitio de paso muy común, de transición, donde las personas que iban del poniente al oriente o al revés, preferían tomar esa ruta. Mientras que en la calle paralela de San Jerónimo que es más chica pero también peatonal y que tiene un jardín en el centro, encontramos bebidas alcohólicas, calzones, corbatas, muchas cosas de comida, entonces delimitamos que era un lugar más de estar que de transitar. Empezamos a encontrar que había este tipo de patrones y nos interesaba justamente hacer ese perfil y después señalarlo a lo largo de la intervención.

Otra cuestión interesante fue que no solamente notamos la basura y su materialidad sino lo que sucede a su alrededor. Nosotros pasábamos seguido y no importaba cuán seguido lo hacíamos, siempre volvías a encontrarte cosas. Y simultáneamente había un montón de barrenderos todo el tiempo. Entonces nos dimos cuenta que había un aspecto temporal de la basura que era fundamental y es que no notamos la cantidad de basura que existe porque todo el tiempo está siendo removida. En la intervención también tratamos de evidenciar la cantidad de basura acumulada a lo largo de ocho horas. Quitábamos la basura y colocábamos una estampa de un color determinado para reemplazar esa basura. Al final de la noche había un mapa puntillista de lugares de desecho. Para provocar la conversación sobre lo que implica eso clasificábamos lo que recolectábamos directamente en la vía pública. Uno levantaba y el otro clasificaba. Eso permitió que la gente se acercara a conversar o a preguntarnos qué estábamos haciendo y para qué lo estábamos haciendo.

En términos de “Todo lo que brilla es oro” (2011) fue una circunstancia totalmente distinta. Estábamos yendo hacia un lugar para conseguir material de desecho y nos asomamos por la ventana casi en la salida de la carretera -siempre muy saturada por el tráfico- y vimos un montón de botellas con orina. En ese momento nos brillaron los ojos porque vimos de inmediato dos basuras en una. Y dos basuras que además, de manera independiente, son de utilidad pero ya como urinarios no funcionan para nada, son una bomba de tiempo. Entonces decidimos empezar a recopilar esas botellas.

Lo que queríamos hacer en ese proyecto era un análisis biológico de la orina. Nos pusimos entonces a investigar a fondo la orina y la orina ha sido durante los siglos de los siglos, desde Galeno hasta la fecha, un método de diagnóstico médico fundamental. Queríamos

justamente usarlo como un diagnóstico de la vida social en esta sociedad del *fast pee*, ya rebasando a la del *fast food*, en la que no tenemos tiempo ni de ir al baño.

Contactamos al Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional y eso fue importante en la metodología de trabajo porque nos permitió tener un control de las cosas que estábamos recopilando para poder tener parámetros más precisos en las experimentaciones necesarias. Cuando nos encontramos las botellas los médicos nos dijeron que era muy difícil hacer pruebas sobre esas botellas porque no se sabía ni cuánto tiempo llevaban, si eran días o meses o años. Entonces lo que tuvimos que hacer fue implementar un método en el que fuimos, recogimos todo lo que estaba en ese camino y eso sólo conformó nuestras muestras, el material de trabajo del que partimos. Regresamos cada quince días a recopilar todas las que se fueran juntando ya sabiendo que las botellas que juntábamos eran nuevas porque ya habíamos juntado previamente las otras. Así las pruebas médicas estaban acotadas a un tiempo específico. Fuimos a recolectar botellas en cuatro distintas ocasiones para después poderlas analizar en el laboratorio.

**G.A.: Desde los gestos que realizan hay una idea de evidenciar que lo que desechamos de manera individual se vuelve colectivo en la esfera pública. A partir del análisis de cada objeto de manera individual construyen capas de historias que reflejan la identidad de una región. Quisiera que me cuentes sobre estas marcas colectivas o huellas identitarias que encuentran en su ciudad y que parten de los desechos colectivos.**

**I.B.:** Esa es una interesante pregunta porque hay varias capas de aproximaciones. Nuestro trabajo tiene mucho de investigación de campo y mucha investigación documental. Como ya te he mencionado antes hacemos mucha investigación de campo antes de ir a un sitio pero también dejamos que el sitio nos revele ciertos tipos de prácticas a través de lo que nosotros encontramos. Así que si bien te había dicho que encontramos cosas y después las recopilamos bajo una perspectiva socio-estética dependiendo de qué elementos resalten y demás, también una de las cosas que hacemos es observar ciertos patrones de uso o consumo para tratar de entender en qué tenemos que profundizar o en qué nos tenemos que concentrar.

En el caso por ejemplo de la intervención “Rough Fish” (2015) en Manchester nos invitaron a hacer un proyecto específico en los canales. Primero investigamos de dónde venían los canales, cómo circulaban por ahí las cosas, si había limpieza dentro de los canales o no, quiénes lo limpiaban, quiénes estaban encargados de hacerlo y cuáles son las zonas de la ciudad que tenían más posibilidad de que los canales estuvieran en esas condiciones.

Nos pusimos a caminar todas las orillas de los canales durante muchas horas y nos empezamos a encontrar con un montón de desechos variados: envolturas de papas, de dulces -eso siempre se encuentra mucho-, botellas de agua, etc. Pero empezamos a encontrar, en repetidas y múltiples ocasiones, un montón de bolsitas de esas muy pequeñas de droga y para nosotros fue sorprendente porque era la primera vez que encontrábamos esas bolsitas. Empezamos a encontrar un montón de esas y un montón de jeringas y también un montón

de condones. Sobre todo en los bajopuentes pero también en algunas otras orillas. Tuvimos que estudiar un poco de las corrientes del canal, para dónde iba y qué tanta agua pasaba para pensar en la distancia que podían recorrer estos objetos.

Empezamos a focalizarnos en este tipo de residuos de sexo, drogas y rock & roll porque nos pareció bastante curioso y empezamos a hablar con un montón de gente de Manchester: gente de la residencia en donde nos estábamos quedando, las personas del festival, las personas encargadas de los canales, etc. y todos nos decían como que querían evitar el tema, que eso correspondía a un tipo de conducta no deseable y que ellos suponían que “habían actividades homosexuales debajo del puente”. Nos dimos cuenta que la pregunta incomodaba. Se volvió un tópico tan difícil socialmente que los ingleses en su intento de ser tan centrados no querían abordar el tema. Entonces pensamos ese es justo el tema que vamos a tratar.

Esa intervención tuvo que ver con esa tensión que se va generando entre quiénes están mirando los objetos o qué tanto se quieren o no se quieren mirar. Fue a partir de ahí que empezamos a investigar todo eso para hacer luego un juego interactivo en donde queríamos que la gente se dé cuenta de este tipo de residuos. Mucha gente nos decía que ellos nunca se habían dado cuenta que había este tipo de residuos en el canal. Entonces lo que más nos interesó en esa ocasión fue invitar al público a tener la misma experiencia que habíamos tenido nosotros previamente al irnos adentrando en los desechos del canal, de encontrarnos con estas cosas, generar historias alrededor de ellas y por lo tanto poderlas hablar públicamente.

Efectivamente hicimos eso, un juego interactivo en donde la gente tenía que pescar las cosas fuera del canal y dependiendo de qué pescabas ganabas más puntos. Obviamente los condones y las jeringas te daban muchos más puntos que una envoltura de plástico y era con el incentivo de que la gente estuviera atenta mirando y tratando de sacar esas cosas.

Lo que hicimos en esa ocasión para poder sociabilizar esos hallazgos individuales fue colocar todos los objetos en un espacio y otra vez invitar a todos los que participaron a revisarlos y clasificarlos si querían. Ahí se generó una sociabilización de las cosas que estaban pasando, cómo es que habían encontrado tantas jeringas y tantos condones, y empezó una conversación muy interesante con la propia comunidad que participó de la experiencia y que eran oriundos del lugar. Más que nosotros determinar qué está sucediendo en un lugar, lo abrimos a discusión con la propia comunidad.

En otras ocasiones somos un poco más lúdicos y más ficticios. En “Huella latente” (2011) lo que hicimos fue obsesionarnos con las colillas de cigarros. Principalmente porque empezaron a haber muchas colillas en la vía pública en la Ciudad de México a partir del 2009 cuando se aprobó la ley antitabaco y la gente, al no fumar dentro de los negocios, salía a fumar y dejaba la colilla tirada en el pavimento. En nuestra obsesión por recolectar colillas nos dimos cuenta que es uno de los desechos más íntimos que producimos porque en ellos queda marcada la saliva -que tiene muchísima información genética y biológica de nosotros-, inclusive el lápiz labial, y los modos que quedan impregnados en el apagado de esa colilla. Entonces empezamos a hacer una analogía con lo que hacen los médicos

forenses con los cuerpos y lo que hacíamos nosotros con las colillas que era analizar cómo se apagó, qué forma tenía, qué tipo de “heridas” tenía la colilla. Nos adentramos así en el mundo de la criminalística y de ahí readaptamos esta metodología al formato que nosotros renombramos “Cronotabacodiagnóstico”<sup>54</sup> en donde aplicamos a las colillas las observaciones y técnicas empleadas para entender el tipo de lesiones y el tipo de muerte de una persona. Había unas colillas que habían sido aplastadas y después pisadas y eso correspondía a una muerte violenta pero también a una persona neurótica, mientras que otras simplemente se aventaban porque la persona estaba muy tranquila caminando muy descontracturada.

Eso es un poco lo que pasa. Cada proyecto nos da otro tipo de libertades para abordar el desecho conforme la propia materialidad del desecho nos va indicando. Pero esa materialidad, hablando de las huellas que mencionaste al principio, es estudiada siempre desde los rastros, desde las cosas que dejamos impregnadas en nuestros desechos. Los rasgos que como individuos uno imprime en la basura nos parecen interesantes porque la acumulación de esas individualidades nos da un retrato social. Por otro lado la ciudad tiene una fuerte incidencia en cómo te encuentras las cosas, qué tan seguido pasan a recogerla, qué tan vieja es la basura de una zona y de otras zonas, cómo la basura va cambiando de tonalidad o se va aplanando. Siempre estamos en busca de cosas que llevan mucho tiempo en la ciudad.

Tenemos un proyecto que todavía no se hace como proyecto pero en el que ya hemos estado trabajando en donde la acción que realizamos es recopilar latas aplastadas de todos los lugares donde vamos. Eso nos habla mucho de la economía de un lugar. El metal, como ya sabrás, es uno de los desechos más codiciados porque es lo que más pesa y lo que mejor se puede vender. Si encuentras latas en las calles estás hablando de un cierto tipo de economía. Ahora estamos haciendo un mapeo de todas las latas que nos encontramos en todas las locaciones en un intento de medir el sistema económico, un indicador de qué tanta necesidad hay de los que recogen basura de las calles para después venderla.

Estamos constantemente haciendo archivos de basura. Pero también hay ciertas aproximaciones que se hacen antes. Por ejemplo el proyecto de Hong Kong, “Ubiquitous Trash: Hong Kong Edition” (2016) lo habíamos planteado como un proyecto de derivas en las calles pero investigando un poco más a fondo nos dimos cuenta que siendo Hong Kong el puerto más grande del mundo, sería bueno plantearlo como un flujo de basura a nivel global y no simplemente a nivel local. La propia localidad nos invitaba ya de entrada a ampliar la escala de trabajo. Empezamos a investigar cuánta basura entra y sale de Hong Kong, si se compra si se vende. Pero lo que nos llevó a trabajar de esta forma fue que cuando llegamos al lugar nos encontramos con que las playas estaban atascadas a unos niveles de basura que nunca habíamos visto en nuestras vidas. Recopilamos ciertos objetos de las playas y al analizarlos nos dimos cuenta que había un montón de basura que venía de otros lugares y

---

<sup>54</sup> Se utilizó este término en vez de “cronotabacodiagnóstico” empleado en criminalística para determinar un conjunto de observaciones y técnicas que permiten señalar dos momentos entre los que, con mayor probabilidad, se ha producido una muerte.

que había llegado por el mar. Entonces en ese lugar, el trabajo de campo y las derivas por diferentes playas nos llevaron a reconfigurar de nuevo el proyecto y a pensar más bien en los flujos de basura a través de las corrientes marinas.

Nuestro trabajo se trata de eso: observar la materialidad, ver qué nos dice y desde la localidad combinarlo con las personas con las que hablamos. Creo que, haciendo una aclaración a tu pregunta, no pensaría en cuestiones identitarias sino en cuestiones sociales. La identidad es una configuración social muy compleja y nos interesan más las cuestiones que están más relacionadas a lo social, las interrelaciones económicas, políticas; niveles distintos que son más específicos que lo identitario.

**G.A.: En el proyecto “(trans)formaciones residuales” (2017) exponen información recolectada en diferentes ciudades (Ciudad de México, Hong Kong y Australia). Siendo no sólo geografías distintas sino también consumidores con otros hábitos los que estaban analizando, me gustaría que me cuenten cuáles fueron las diferencias y similitudes que encontraron en el proceso, desde los recorridos o derivas, hasta el análisis de los desechos encontrados y la información obtenida a partir de ellos.**

I.B.: Bueno hay una cosa muy curiosa. La basura ya es global. Entonces independientemente que en la Ciudad de México encuentres más unicel o poliuretano, o que en Manchester encuentres más latas, o que en Hong Kong encuentres más botellas de agua por el calor que hace, en realidad la configuración de los desechos es muy similar en todos lados. Más o menos ya a esta altura sabemos qué cosas nos podemos encontrar a grandes rasgos. Hay muchos factores culturales que influyen en qué se desecha más y qué menos pero finalmente todo lo que consumimos se produce y proviene de muchos lados. Es muy difícil ya en Argentina encontrar sólo productos argentinos o en México sólo productos mexicanos. Estamos ya regidos por un comercio internacional en donde revisando las etiquetas y empezando a trazar la ruta de los objetos te das cuenta que el chocolate que te estás comiendo viene de al menos seis o siete locaciones distintas. Y eso es todavía más cierto para desechos electrónicos o para electrodomésticos donde las partes provienen de diferentes países. Trazar esas rutas nos parece significativo para pensar que la basura ya no se puede pensar como identidades locales sino como toda una serie de factores globales que están constantemente interactuando.

Aunque hay ciertas prácticas en lugares por razones obvias. En Hong Kong nos encontramos un montón de botellas de agua porque hace un calor impresionante. Son como 38°, 39° y una humedad de 98°. Es necesario estar todo el tiempo tomando agua. Pero por otro lado, la gente allá no carga termos sino que está todo el tiempo comprando agua. Eso también evidencia que es una sociedad altamente consumista. Además en todo Hong Kong no se cobran impuestos por la mercancía por eso es tan importante y por eso hay tantas tiendas. Por otra parte, en Hong Kong los bienes raíces, la propiedad, tiene los precios más caros por metro cuadrado para comprar. Entonces la gente trabaja y como muy difícilmente se pueda comprar una casa se gastan todo su dinero consumiendo cosas. Eso se ve en los desechos. O al revés, si mirás los desechos puedes develar estas otras historias. Así los desechos se

vuelven un mecanismo para narrar un historias contemporáneas. Estamos derivando información.

En la salida Pachuca de “Todo lo que brilla es oro” (2011) lo que se hizo evidente es que hay botellas de orina en todos lados, no es una cosa exclusiva de la Ciudad de México ni mucho menos del país. Nos hemos encontrado botellas con orina en Nueva York, en Manchester, o en Hong Kong sólo que cambia la intensidad dependiendo de la zona. La salida Pachuca es una salida que tiene un montón de trailers y hoy en día estos transportes están vigilados vía satélite para que no se detengan o los roben. Están tan controlados que ya no se pueden ni parar. O muchas veces les pagan por viaje y les conviene llegar más rápido. Si se detienen a ir al baño o pierden tiempo o es más riesgoso. Entonces orinan en las botellas y las descartan sin detenerse. Tiene que ver mucho con la vida del transportista.

Nos rige una metodología que es interdisciplinaria o multidisciplinaria dependiendo del proyecto en donde se vuelve fundamental estar siempre interconectando los objetos con los espacios y con las personas que interactúan en ese espacio en una especie de red de relaciones que tratamos de dibujar cada vez de manera distinta. Eso ha resultado en diagramas de flujo o en traducciones dibujísticas de un objeto y sus múltiples degradaciones. Nunca llegamos con la idea a un lugar de decirles quiénes son o cómo son porque sería muy pretencioso. La información que producimos la producimos para tratar de proporcionar otro punto de vista del lugar que pueda nutrir más allá que informar las prácticas de ese lugar. Por otro lado tampoco tenemos una perspectiva ecológica. Hasta cierto punto la perspectiva ecológica es muy dogmática y siempre nos está diciendo lo que tenemos que hacer. Nosotros lo que mostramos es lo que se puede hacer o, visto de otra manera, cómo aproximarnos desde una perspectiva más íntima y afectiva a los desechos de una ciudad. Entonces eso también genera una dinámica y una conversación totalmente distinta porque no llegamos a un lugar a intentar imponer una forma de ver la basura sino a abrir un diálogo con la basura que se encuentra.

**G.A.: Para ampliar el corpus de obras con el que estoy trabajando, ¿podrían mencionar algún artista latinoamericano que trabaje con la reutilización de materiales?**

Hay un fotógrafo que se llama Alfredo Blásquez que realiza fotografías de basura. Hay un arquitecto que se llama Marcos Betanzos que, no es que trabaje reutilizando desechos sino que en algún momento trabajó en el Bordo de Xochiaca un poco con esta arquitectura efímera que se construye con los mismos desechos de los pepenadores como les decimos en México o cartoneros como les dicen en Argentina.

Te puedo hablar más de sociólogos. Está Héctor Castillo Berthier que tiene un trabajo muy muy amplio sobre la sociedad de la basura acá en México. También acaba de venir un grupo interdisciplinario de Harvard que estaba trabajando sobre la basura en la Ciudad de México. Trabajaron su proyecto de basura aquí pero son gringos y son diseñadores y arquitectos. Llamaron al proyecto “Buscando basura”.

También hace varios años se curó un proyecto en 2009 que se llamó “Residual”. Ahí invitaron a varios artistas que no necesariamente trabajan todo el tiempo con basura pero que en algún momento trabajaron con esto.

## RECUPERAR Y REPENSAR EL REMANENTE DEL CONSUMO

### ENTREVISTA A GILBERTO ESPARZA

*Cuando le envié el primer e-mail a Gilberto me comentó que tenía tiempos muy reducidos para poder hacer la entrevista. Aun así se hizo el tiempo para que podamos dialogar sobre su trabajo. Aprecio mucho ese gesto. Lo que sigue es una transcripción de esa conversación que tuvimos.*

**Guadalupe Alvarez:** Algo que me pareció muy interesante en tu serie de trabajos “Parásitos Urbanos” (2006-2008) es la acción que realizás al tomar descarte de las calles, recombinarlo y volverlo a introducir en el espacio público. Imaginaba que incluso en esa recombinación muchos de esos elementos recorrían el mismo lugar en donde habían sido abandonados. Te quería preguntar entonces por este proceso, cómo se fue generando, cómo pensaste esas recombinaciones.

**Gilberto Esparza:** Antes de “Parásitos urbanos” (2006-2008) ya había hecho algunas cosas más pensando en la interacción teniendo sólo en cuenta al espectador y el objeto interactivo. Pero luego, empecé a pensar la tecnología. Quería problematizar un poquito ese tema. Entonces, pensé en la basura tecnológica como un remanente del consumo y fue ahí que nació la idea de los parásitos y la idea de utilizar basura tecnológica.

Por una parte sí está el tema del reuso pero por otra, lo que me interesaba más era usar un elemento que es parte de un discurso que tiene que ver con un señalamiento sobre el mal uso que hacemos de los residuos y el reflejo de todo ese consumo de tecnología que se desecha tiene una obsolescencia programada. Los parásitos son como una consecuencia

a toda esa relación que estamos teniendo con los dispositivos, con la basura. A través del gesto de reconfiguración de esta basura y de la vida artificial estos bichos invaden la ciudad. Es ese el imaginario que quería construir con el proyecto.

**G.A.: Una de las cosas que pensé sobre los materiales que empleás es que parten de un estado de inutilidad y en su manipulación, intervención o recombinación recuperan la utilidad. Me parece importante preguntarte si es así como sucede el acercamiento a estos materiales o mecanismos que empleás para construir tus parásitos urbanos. ¿Qué significado tiene para vos el material que proviene del descarte?**

**G.E.:** Sí, son como muchas capas, ¿no? Una de ellas es esa. Es decir, al mismo tiempo que estoy construyendo esta historia de la invasión de la basura en la ciudad, estoy reciclando materiales, estoy dándole una segunda vida a estos materiales. Paralelamente a un señalamiento estoy haciendo como una especie de ejemplo de cómo los materiales se pueden reutilizar. Tienen esas dos lecturas: una es la que hace un señalamiento y otra es la que se busca cierta solución a los problemas. Es un poco lo que sucede también con “Plantas nómadas” (2008-2013) en donde por una parte es un dispositivo para abordar la problemática de la contaminación que está presente en el agua y, al mismo tiempo, es un ejemplo de cómo podríamos manejar el agua de otra forma.

También hay una parte que me interesa en estos proyectos que tiene que ver con la parte más filosófica, si se quiere, que tiene que ver con las fronteras de la vida. Me cuestiono muchas veces hasta qué punto un organismo es artificial o natural y todas las cosas que están alrededor de eso.

**G.A.: Sí, conceptos también que son muy problemáticos para definirlos, ¿no? Pensar hasta dónde está el límite de esto y desde dónde empieza esto otro.**

**G.E.:** Exacto. De hecho, un poco jugando con esos temas o con esas discusiones, la manera en que yo presento a los parásitos es como si me estuviera refiriendo a una especie, a un ser vivo. Así es como los presento. En el libro que hice, “Cultivos” (2014), invité a un amigo que es biólogo para que hiciera una taxonomía de cada uno de los parásitos con su nombre científico y todo ese rollo. Entonces fue como jugar con todo ese imaginario.

Con las plantas pasa más todavía porque no sólo es la autonomía y las estrategias para la supervivencia lo que está en juego sino que también hay elementos vivos que son parte de ese sistema. Entonces ahí se hace todavía más borrosa la cuestión.

**G.A.: Claro, justo otro comentario que tengo es que tanto en este proyecto como en “Plantas nómadas” (2008-2013) hay una idea de evidenciar el excedente de lo que producimos y desechamos todos los días; de “hacer ver” la manera en que afectamos**

## **a nuestro entorno.**

**G.E.:** Claro, en realidad todos esos contaminantes podrían convertirse en energía. Hay formas de tratar el agua. En el caso de los parásitos estamos hablando de que esa basura no es basura en realidad, es material que ya se sacó de las minas, ya se extrajo de distintos procesos dependiendo del tipo de material y que puede servir para otros usos. Entonces, es material que se puede reutilizar para hacer otros elementos. Hay varias propuestas para frenar esa problemática.

**G.A.:** **A su vez, en “Plantas nómadas” hay una idea de repensar la tecnología desde un lugar positivo; desde las formas en que ésta puede generar nuevas vinculaciones con el entorno para contrarrestar el daño que en muchos casos ocasionamos al utilizarla. En este sentido quería preguntarte de qué forma pensás la tecnología al producir.**

**G.E.:** Fijate que ahí hay una parte bien delicada que no es tan fácil transmitir y es que, por una parte, la planta nómada es un dispositivo cuya primera impresión ante la gente es: “Ah, ok, entonces con esta tecnología de plantas nómadas ya está solucionado”. Esa visión hace que la gente se relaje y siga teniendo su estilo de vida y su forma de relacionarse con el agua y el entorno en general de la misma manera que viene haciéndolo hasta el momento. Es así que no hace ningún esfuerzo porque piensa: “Al cabo la tecnología se va a encargar de resolverlo”.

Esa no es la idea. Lo que quiero transmitir, aunque es muy difícil, es que todos los procesos que hace la planta nómada, su relación con el entorno, cómo transforma esa contaminación en vida, sus estrategias y sus formas de aproximación, son todos ejemplos de cómo nosotros deberíamos relacionarnos con nuestro entorno también, de cómo podríamos integrar a otros seres vivos a nuestro sistema para entonces poder integrarnos otra vez al ecosistema. Es más bien buscar que esta tecnología sea como un dispositivo de conexión que nos ayude a entender cómo podemos romper con el paradigma.

Para eso, no es suficiente sólo con el dispositivo sino que se hace necesario acompañar la construcción de elementos como la investigación que está en torno a ésta.

**G.A.:** **Desde la producción en latinoamérica ¿pensás que parte de tu producción se ve atravesada por el contexto de producción?**

**G.E.:** Yo creo que en el querer hablar de la basura hay algo del posicionamiento desde Latinoamérica. No tanto porque no hay formas aquí para conseguir tecnología. Sí es más complicado y nos cuesta más de hecho comprar tecnología. Por ejemplo en Plantas Nómadas me acuerdo que cuando pedí unas cosechadoras de energía a Estados Unidos y ellos hicieron que les mandara una carta diciendo que no se iba a utilizar para terrorismo y cosas así porque era una electrónica que también se usaba en misiles. No sé qué tontería pasaba en su paranoia que se les hacía raro que yo estuviera pidiendo ese tipo de tecnología.

Pasan ese tipo de cosas pero realmente no siento que haya sido un freno el que estuviera en este contexto para conseguir ciertos materiales.

Lo que sí está atravesado, lo que sí influye es el contexto social, político y económico. En México y en Latinoamérica somos muy vulnerables a que las empresas o los grupos de poder no hagan cumplir las normas de saneamiento, hay corrupción en nuestros gobiernos. Son gobiernos muy blandos y corruptos que permiten demasiadas cosas a las empresas. Entonces vienen aquí para hacer todas sus cochinadas.

Nuestros problemas de agua son un reflejo de cómo funcionan nuestros gobiernos. Es totalmente político. Pero también hay muchos intereses económicos atravesados. Por ejemplo, el que no haya agua potable se convierte en un negocio para las embotelladoras.

También pasa con la tecnología. Al final lo que quieren es que los países que integran Latinoamérica sean consumidores de tecnología, no productores, y también les interesa que seamos mano de obra. Si te fijas en las universidades que tienen que ver con robótica, con electrónica, o con ingeniería, la formación es para hacer ciertas mejoras para las líneas de producción de ciertos productos. Eso evidencia que hay ciertos acuerdos e intereses entre empresas e instituciones académicas que hacen que los alumnos se dirijan más a investigar los procesos de producción cuando hay mil y otras tantas líneas de investigación que se descarta. Eso me lo dijo un ingeniero en una conferencia que di en el Instituto Politécnico de México haciendo referencia a que era bueno que no haya estudiado una carrera de ingeniería porque no me hubieran dejado hacer ese proyecto [“Plantas Nómades”]. Si no mejoras algo que tenga que ver con el proceso de producción industrial, el proyecto de investigación se descarta. Podría tener una aplicación mucho más libre como por ejemplo construir instrumental para astronomía, u otras cosas que sólo persigan generar conocimiento.

Ahora se empieza a conocer un poco más de estas cosas porque cada vez hay más espacio para generar proyectos de forma multidisciplinar. Desde la ciencia y la ingeniería empiezan a invitar a artistas a nuclearse con otros investigadores para refrescar este tipo de accionar. Hay varias instituciones grandes que empiezan a hacer este tipo de vinculaciones. Sucede un poco más en Europa pero porque ya cuentan con más de 20 años apostando al arte electrónico pero aquí también ya está sucediendo, es más bien una necesidad.

**G.A.: Para ampliar el corpus de obras con el que estoy trabajando, ¿podrías mencionar algún artista latinoamericano que trabaje con la reutilización de materiales desde lo maquínico?**

**G.E.:** ¿Conoces el trabajo de Iván Puig? Cuando empezamos a investigar realizamos un proyecto que se llama “Low-tech” y luego él de forma individual realizó un proyecto que se llama “Constante”. También está Arcángel Constantini.

## EL ARTE COMO UN ENSAYO DE MUNDOS POSIBLES

### ENTREVISTA A LEONELLO ZAMBÓN

*Me encontré con Leonello para conversar sobre su obra luego de que terminara de dar una clase en la UNTREF. Llegué unos minutos antes de que terminara por lo que me volví espectadora de las experiencias que habían desarrollado ese día. Un proyector mostraba imágenes que habían grabado de sus acciones en la calle. Ligadas con el azar, pero también con una observación atenta del transitar, los videos eran el registro de pequeñas intervenciones urbanas disimuladas en la vorágine diaria. Como contra-ambiente de lo que pueda llegar a pensarse como una entrevista hablamos mientras compartimos una pizza en el bar de al lado de la universidad. Lo que sigue es una transcripción de esa conversación.*

**Guadalupe Alvarez:** Cuando hablamos<sup>55</sup> el año pasado en la Casa del Bicentenario mencionaste una idea que me parece interesante para pensar tus trabajos que es pensar a las obras como espacios habitables. Esta idea que tiene que ver con volver propio un espacio, con ocuparlo aunque atraviesa tu producción de forma global se ve de forma quizás más directa en los módulos que realizás en el proyecto COZA, intervenciones móviles que apuestan a una habitabilidad desde y en el desplazamiento. Me gustaría que me cuentes sobre este proyecto y esta idea de habitar, sus etapas de realización y las experiencias que tuvieron al sacarlos al espacio público.

**Leonello Zambón:** COZA es la conjunción o cruce que se da cuando nos reunimos con Roger

---

<sup>55</sup> En octubre de 2016 entrevisté a Leonello para el primer número de la revista "Hormiguero". En ella mencionó que su interés en la producción artística consistía en construir formas de habitabilidad. La entrevista completa puede leerse haciendo clic [aquí](#).

Colom. De ahí COZA, por **Colom** y **Zambón**. Roger viene de la Literatura. Su producción tiene que ver sobretodo con la poesía, casi todo lo decodifica desde esa arquitectura. Todo esto surgió como un trabajo a la par pero específicamente de Roger que fue la BIPA (Biblioteca Popular Ambulante). Al principio fue la construcción del carro que era la Biblioteca Ambulante y que también contaba con una radio pero después devino más en una construcción que no necesita tanto un habitáculo específico sino que es más un modo de producir y comprender poesía. El proyecto tenía que ver con una cuestión deambulatoria de atravesar la ciudad y de rescatar información que está descartada. No para ponerlo en un estatuto superior o para revalorizarla sino simplemente para mostrarlo en el sentido casi benjaminiano de: “Nada que decir pero todo que mostrar”<sup>56</sup>.

Hago todo este comentario para señalar que tal vez COZA no es un proyecto y no tiene que ver con los habitables provisorios, que es como me gusta llamar a estos medioambientes temporarios, sino que es más como una interacción energética. No es un proyecto porque no tiene un objetivo específico sino que es el cruce entre dos personas amigos. Lo que sí es una constante en COZA y que existe desde antes de que le pongamos nombre son las caminatas. En ese sentido sí puede ser un habitable provisorio porque es como generar territorio o atravesar un territorio a partir de una tecnología súper simple que es la del cuerpo desplazándose y estando atento de una manera particular al entorno, a la charla. Pero COZA me parece que tiene esa característica de conjunción un poco anárquica y de afecto, de afecto como amor y de afecto en cuanto a que nos afectamos mutuamente.

A veces hacemos cosas que no sabemos bien en qué va a devenir. Como el viaje que hicimos a la zanja de Alsina<sup>57</sup>. Es una de las últimas cosas que hicimos y consistió en ir a uno de los pueblos del sur de la provincia de Buenos Aires, Puán, por donde pasaba la zanja que Alsina hizo construir para que no pase el “malón” al lado de la “civilización”. Intentamos tratar de seguir esos rastros porque nuestro plan era remontar la zanja y caminarla y en realidad no queda nada de la zanja. Bueno con ese viaje todavía no hicimos nada. Hay videos, hay notas, una semana de acampe y caminatas pero bueno, ya decantará en algo.

Respecto a los “habitables provisorios” hay algo interesante que sucede y es que en realidad mi trabajo personal no hace foco en un objeto fijo, por decirlo de alguna manera, o en la obra como una construcción delimitada. Son más bien devenires. Si bien tienen formalizaciones específicas en algún momento, cada pieza puede ser *plug-in* de otra pieza. En “La expedición” (2011) usamos un módulo que en realidad era un proyecto específico de

---

<sup>56</sup> La frase pertenece al libro “Libro de los pasajes” (2005 [1929-1940]) de Walter Benjamin. A continuación se expone el fragmento al que pertenece: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (Benjamin, 2005 [1929-1940], p. 462).

<sup>57</sup> El proyecto consistió en la excavación de un foso que atravesara el territorio desde la Cordillera de los Andes hasta el Océano Atlántico, trazado en forma paralela al curso del Río Colorado. A nivel de estrategia militar, se esperaba que esta zanja detuviera temporalmente los malones, retrasando su avance y dando tiempo así a los soldados para perseguirlos y recuperar los bienes arrebatados. Alsina defendía su proyecto como “un sistema que diese por resultado inmediato, si no suprimir totalmente las depredaciones bárbaras, hacer imposibles las grandes invasiones y difíciles las pequeñas” (Alsina, La nueva línea de fronteras, editada en Buenos Aires, 1977, p. 13.)

tres módulos, una especie de estudios móviles de producción sonora a partir de escaneos en la ciudad o de filtraciones de energía para producir alguna traducción de un entorno a otro. Fue un proyecto que presenté en Fundación Telefónica en 2010 y que se denominó “parasitophonía”.

Del proyecto se pudo construir sólo una parte. Uno de los módulos que iba ensamblado a una bici quedó en el taller durante un rato sin saber bien qué hacer y en una de las caminatas con Roger él propuso hacer algo con eso. Para ese momento estaba viajando mucho hasta La Plata entonces pensamos en producir una habitabilidad a otra velocidad en el trayecto entre Buenos Aires y La Plata. Al ralentizar mucho la velocidad de ese trayecto, la hora y media que se tarda en tren la extendimos a una semana de recorrido. Nuestro transporte fue el módulo ensamblado a la bici que estaba pensado como un módulo más tecnológico pero en este caso fue un obstáculo, un dispositivo difícil de transportar.

Empezamos a llamar a gente haciendo como una especie de arenga expedicionaria y convocarlos para que construyan también sus módulos, para que propongan situaciones de habitabilidad o de acampe. Hubo unos cuantos artistas textiles que armaron una gran toldería que la transportamos en la bici y se podía armar. Después un grupo de chicos de La Plata armó un baño químico ensamblado a una bici. Ese trayecto que llevó cinco días y también lo articulamos con lugares de acampe en instituciones como la Universidad de Quilmes, un lugar en Berazategui donde daban clases de pintura y muralismo, después también un galpón en Tolosa que hacía movidas culturales.

Fue como extender mucho en el tiempo este viaje. Salimos a andar con estas bicicletas incómodas pero a una velocidad que permitiera la conexión con el otro eventual que nos cruzáramos en el trayecto. Entonces era una suerte de experimentación sobre la forma de trasladarse y la forma de habitar.

Cada vez más los habitables provisorios necesitan de menos estructura física. A mí me gustan los objetos, me gustan mucho las cosas pero me doy cuenta que se necesitan pocos elementos materiales para construir uno. El otro día un amigo me invitó a participar en una de sus clases en el IBA que es una escuela secundaria con orientación en artes. Me di cuenta que, sin darme cuenta, había montado un habitable provisorio casi sin proponermelo. Llevé un montón de cosas como papeles, una caja que estoy haciendo que es un instrumento con papas y de golpe todo el lugar había mutado. Era una situación. Ya no había nadie sentado mirando al frente sino que estaban expandidos en el lugar. Primero se generó una línea de humanos, después una ronda y nos pusimos a hacer cosas alrededor de una mesa. La clase se convirtió en un habitable provisorio. Y no fue necesaria ninguna cosa para construirlo sino que se construyó a partir de la puesta en funcionamiento de un contra-ambiente. En “La expedición” (2011) el contra-ambiente se da por el descenso de la velocidad. Una traza semirápida de una hora y media la convertimos en cinco días. Si hay una clase en donde los alumnos están sentados mirando hacia el frente, el contra-ambiente es generar una situación que desarticule esa pirámide de organización del saber. Un habitable provisorio necesariamente tiene que ser un contra-ambiente. Una vez que se establece un contra-ambiente y se forma como ambiente hay que producir otro contra-ambiente para

contrarrestarlo. Por eso es necesario que sean provisorios porque si los establecés y los fijás generás un ambiente con cierta hegemonía en sí mismo. Eso es tal vez lo más interesante de los contra-ambiente, que tengan la capacidad de reproducirse escapando incluso de sí mismo, traicionándose a sí mismo.

Lo que tiene de bueno de trabajar con Roger es que como su herramienta es la palabra, más allá de que utilice objetos, me lleva un poco a desprenderme de las cosas y ver que con el uso de un par de ideas se puede llegar a generar contra-ambientes. Por eso creo que los habitables provisorios ya no necesitan tantos objetos. Es como el “CIF. Centro de Investigaciones del Futuro” (2014) que tiene su construcción y es un módulo concreto pero parte mucho de la idea que se esconde en su nombre, de por sí bastante irónica. Así se construye como un dispositivo que investiga el futuro para pensar el presente confrontando lo que imaginamos que queremos hacia adelante con lo que tenemos funcionando operativamente hoy. Como construcción, como módulo se construyó dos veces. La primera vez en el CONTI (diciembre del 2014) y después en el cheLA (abril del 2015). Ahora está todo desarmado en la azotea de la casa de un amigo. Sin embargo sigo hablando del CIF porque más que los materiales que lo construyen es una idea, no necesita de las maderas. De todas formas, sigo pensando que las ideas sólo están en las cosas, que no podría haber ideas sin cosas. Igual una vez que una idea se desató tal vez ya no importa mucho de dónde vino.

**G.A.: Hay una importancia muy grande en lo proyectual dentro de tus trabajos que pareciera guardar relación con la posibilidad de que las cosas una vez construidas puedan acoplarse a otras, que sean módulos en vez de “piezas terminadas”. Quisiera que me cuentes sobre esta etapa, cómo concebís la etapa proyectual, cuánto cambian las cosas desde que las imaginás hasta que las realizás e incluso después de realizarlas.**

**L.Z.:** El lema funcionalista-racionalista en la arquitectura es: la forma sigue a la función. Matta Clark con toda su movida en la arquitectura decía en los 70s que en realidad la forma prepara a la función. Eso es muy distinto. No es que una función específica produzca una forma concreta, definida y única para esa función sino que existen las dos cosas en instancias separadas donde pueden cruzarse y también enrarecerse.

Las funciones de las cosas no se agotan en una sola. Una botella, por ejemplo, puede servir para tomar agua, para hacer un florero, para construir una molotov, o para muchas cosas más. La idea de que la forma prepara a la función me gusta porque es un borde mucho más blando.

Otra cosa es que vos situabas todos estos dibujos o bocetos dentro de lo proyectual y, si bien vengo de una formación en arquitectura en donde se le da mucha importancia a lo proyectual -incluso más en el momento en donde yo estudié-, hoy no puedo estar más lejos de eso. No me siento familiarizado a este tipo de producción. Si bien la tengo internalizada como proceso, como un proceso posible, no es el que más me resulte interesante explorar.

**G.A.: Entonces todos esos dibujos o bocetos que hacés, ¿los realizás después de dar por terminada una etapa de la obra?**

**L.Z.:** Exacto. Algunos son previos pero, ¿previos a qué? Porque después nunca se parecen exactamente los dibujos a lo que ocurre. Entonces no es que son previos. Son otra instancia. Es algo en sí mismo que puede detonar un camino x, puede quedar en eso o en una pista para que pase algo más. Pero no es una etapa proyectual en donde me pongo un objetivo y voy y lo cumpla sino que tiro líneas de fuga para varios lugares de cosas que ya hice, de cosas que hicieron otros y después se van vinculando entre sí cada una con su manera de producción particular.

Es más como si creciera el pasto. Crece el pasto acá y después crece por allá y después te das cuenta que los dos salieron de la misma raíz. No es que un pasto proyectó el otro sino que creció ahí.

Por ejemplo, todos los dibujos de “Un piano fantasma” (2010-2012) no hay ninguna que se parezca a lo que después fue. Cuando ves los dibujos era una estructura con forma de piano pero no era un piano. Y cuando estaba haciéndolo me encontré con un piano que iban a tirar ahí en el cheLA.

Ahora tengo un montón de hojas A4 en donde estoy imprimiendo calendarios de los meses del año que quedan para organizar las cosas y me doy cuenta que hay muchos casilleros que los lleno una vez que la fecha ya pasó. Y los lleno con algo que hice o con algo que pensé. No es que planeo para llegar hasta acá la semana que viene. Ese método de cómo uso la agenda es igual a como trabajo.

**G.A.: Como contrapartida a la estandarización con la que son contruidos los dispositivos por el mercado, desde su intervención los volvés propios; los volvés materia prima con la cual configurar un segundo uso sobre ese mismo dispositivo que sólo es útil para tus experiencias. Me gustaría que me cuentes cómo es este acercamiento hacia el material y por qué te interesa trabajar desde el re-uso de materiales o desde el “uso incorrecto”.**

**L.Z.:** Así como ahora estoy llamando “habitables provisorios” a estos contra-ambientes llamo a los trabajos más objetuales “máquinas disléxicas” como las máquinas que no terminan de entender del todo qué hacen. Ellas mismas no terminan de entender qué son o para qué fueron hechas pero arrastran, de alguna forma, toda esa programación de fábrica. Eso me hace pensar que las máquinas fallan sin decepcionarse mucho. Fallan y no se hacen demasiado problema por eso. De hecho podemos pensar que el objetivo final de toda maquinaria es fallar. Como tal vez nuestro objetivo final es morirnos quizás el fin último de toda maquinaria sea mostrar cómo funciona mal. En este mostrar cómo funciona mal pasa algo también con la funcionalidad. Estas fallas, estas pequeñas dislexias, abren un estado de realidad del objeto que muchas veces queda oculto bajo su ala funcional. Cuando el objeto empieza a tartamudear, a fallar o a no hacer exactamente lo que se le pide es donde tal vez nos está abriendo una puerta de diálogo hacia su estado más real. Ese lugar me súper

interesa porque muestra qué otra cosa es, en qué otra cosa puede convertirse, qué otra cosa puede hacer. Supongo que me gusta hacerles algunos trucos a las máquinas o a las cosas para que muestren ese lado como una forma también de, así como en los habitables la idea es generar un contra-ambiente, quitarles la capa de funcionalidad.

Latour habla de cuasi-objetos<sup>58</sup> como objetos que no son ni del todo una cosa ni del todo otra. Pensándolo en sintonía con la idea de antropoceno que sería la era geológica que estamos habitando ahora, habitamos en un mundo en donde nada es totalmente natural ni totalmente cultural. Producimos cosas que alteran nuestro medioambiente pero que somos incapaces de controlar en su totalidad. Producimos de una manera performática algo que deviene real. Eso es lo flashero de la época que estamos viviendo. Políticamente es lo mismo. Es un verso, todos lo sabemos, pero ese verso construye realidades concretas en la vida de cada habitante. Cosas básicas pero fundamentales como si podés comer o no. Sin embargo es una puesta en escena, una performance. No es una mentira que todos nos creemos sino una situación performática que termina construyendo realidades. Viviendo este antropoceno, cómo no instigar a que las cosas devengan otras, muestren todo lo que no son desde el lugar funcional. Me gusta pensar que el arte es un ensayo de mundos posibles. Quizás es utópico como si lo estuviera pensando en la década del '60, pero vale la pena.

**G.A.: Este tipo de operaciones o estrategias de trabajo sobre el material en donde se utiliza como base un elemento descartado son asociadas a menudo en el contexto latinoamericano como reflejo de ciertas condiciones de pobreza o escasa llegada de tecnología electrónica o digital respecto a otros países. En forma global las relacionan a nuestra condición de “países tercermundistas”. ¿Creés que están relacionadas con esto?**

**L.Z.:** Creo que desde hace un tiempo lo que llamamos “última tecnología” muchas veces es una suerte de trampa. Quizás muchas empresas ya tienen definido lo que van a hacer de acá a cuatro años y van sacando cosas de a poco para que sigamos comprando. Creo que la mejor tecnología es la tecnología más barata porque es la más accesible. Me parece que si utilizáramos tecnología al estilo alemán, por ejemplo, nos estaríamos olvidando cuál es nuestra realidad política, económica y social concreta. Y no estamos en el mundo del espectáculo donde tenemos que demostrar algo.

Para lo que preguntás el ejemplo de Victor Grippo<sup>59</sup> es lo más. A Grippo básicamente le interesa una cosa: mostrar cómo algo no es algo fijo sino que es una serie de transformaciones de energía. Y cómo mostraba esto: con papas y porotos. Dos elementos sumamente

---

<sup>58</sup> En el libro “Nunca fuimos modernos” Bruno Latour, a través de los pensamientos de Michel Serres, denomina “cuasi-objetos” a todo elemento híbrido que no ocupa ni la posición de objeto prevista para él ni la de sujeto y que es imposible catalogarlo en una simple mezcla entre natural y símbolo social. (Latour, 2007, p.85)

<sup>59</sup> Víctor Grippo inició en 1970 su serie de Analogías que consistía en un circuito de papas conectadas entre sí a través de una pequeña operación electroquímica. El dispositivo medía la energía sumada por los tubérculos y constituía una demostración empírica de su capacidad energética.

cotidianos que usamos todos los días sin preguntarnos mucho sobre ellos. En su uso Grippone muestra otra capacidad de estos elementos. A su vez, la papa y los porotos son dos productos latinoamericanos que invadieron el planeta completamente. Eso le interesaba mucho a él.

Entonces no es porque somos países pobres, eso es medio chato. Lo contextualiza pero a la vez miente un poco. Creo que la elección de los materiales es sumamente importante porque son como encastrados de unas piezas en otras. Qué ponés en relación es mostrar cómo ese ambiente se va a construir y va a operar. Obviamente siempre son decisiones estético-poético-políticas. Es esa tríada me parece.

Cuando Roger agarra cosas de la calle y con eso hace poemas poniéndolos en un papel se puede leer como muchas cosas. Podés analizarlo como reciclaje, como reutilización, pero en realidad no es una puesta en valor. A lo mejor es mostrar “esto es lo que somos”. Eso te permite también recalculas.

**G.A.: Yo todavía no me animo a sacar conclusiones sobre esto pero sí observo que desde lo latinoamericano el usar este tipo de prácticas pareciera guardar relación con una estrategia política. Me empiezo entonces a preguntar si estas operaciones tienen que ver con mostrar ciertas dominaciones y resistir a eso.**

**L.Z.:** De resistencia y quizás más que de resistencia de empoderamiento. De soberanía en un sentido amplio. Es señalar que podemos producir herramientas liberadas. Al menos como ensayos que estén por un momento pero que a la vez conserven la posibilidad de desmontarlos para que no se vuelvan un monumento.

Sucedan muchas cosas en simultáneo. Una por nuestra condición en Latinoamérica y después otra a nivel cultural-global en donde ya no creemos en lo cultural-global y en todo el Siglo XX y toda la movida de la modernidad que insistió en esa idea más universal que se cayó a pedazos. Paradójicamente, aunque estemos viviendo la era del capitalismo inmaterial y de los flujos, la concentración del capital cada vez está en menos manos. Estas producciones muestran el derrumbe pero son propositivas de estrategias posibles.

## LA POTENCIA DE RESISTIR

### ENTREVISTA A MARCELA ARMAS

*Esta fue la primera entrevista que realicé y me da gusto que haya sido con Marcela porque pienso que entendió rápidamente la perspectiva de mi trabajo. Aprecio mucho también, como en las demás entrevistas, que me haya dedicado el tiempo para poder hacerla. Esta entrevista la realizamos de manera escrita. Le envié las preguntas y estas son las respuestas que ella me devolvió.*

**Guadalupe Alvarez:** En relación a “Vórtice” (2013) en una entrevista que te hicieron durante el Seminario Telecápita en 2014 mencionás al olvido como posibilidad crítica y como resistencia en tanto éste evoca una ausencia. Desde el trabajo con el material apropiado o reutilizado ¿Creés que existe también otra forma de resistencia en tanto esta práctica implica reflexionar sobre la realidad con los mismos elementos materiales que ésta provee?

**Marcela Armas:** Definitivamente creo que sí. La materia, toda clase de materia, acumula memoria. Ello conlleva la posibilidad de que, de una u otra forma, esta memoria demande algún tipo de atención, de que pueda ser observada y analizada. Desde mi punto de vista, desde ese momento en el que la historia se escribe o se borra, crea evidencia pero también ausencia -dos contrarios unidos de alguna forma por una fuerza común- da lugar a una potencia de resistir. Es decir, que la propia materialidad resiste desde dentro de sí misma. Lo que viene después, el análisis, la observación, la toma de conciencia, es otro momento derivado de esa potencia de resistir que por fin se fuga, se escurre, uno no sabe por dónde. En el caso de Vórtice, el dispositivo “libro” es la manifestación de una forma de pensar, de un posicionamiento ideológico, pero también afirma lo que destruye, lo que intenta dejar

en la invisibilidad. Se vuelve entonces una fuerza contenida resistiendo con la misma fuerza con la que fue sometido al silencio, al olvido. Recordé un libro de Luis Villoro que se llama “La Significación del silencio”<sup>60</sup>.

**G.A.: A través de tu obra “Vórtice” (2013) planteás reflexiones sobre problemáticas propias del contexto mexicano. En relación a esto quería saber cómo pensás el contexto al momento de producir y plantear reflexiones críticas desde lo artístico.**

**M.A.:** Yo me guío mucho por la intuición, porque al momento de iniciar un proyecto, es como tomar un rumbo nuevo, un camino desconocido, en el que alcanzo a ver cosas que me tocan el alma y es ahí donde la intuición me dice que podría haber algo que sería interesante ver más de cerca. En el caso de Vórtice, me encontré con unos libros antiguos de texto de la SEP (Secretaría de Educación Pública) y me di cuenta lo distintos que eran comparados con los actuales. En un vistazo inmediato, se podía ver cómo había cambiado la forma en la que se concebía el proceso educativo, las políticas de formación social, la forma de pensar. Los libros actuales son, estéticamente y por sus contenidos, muy ligeros, triviales o ingenuos. Incluso pueden verse como ñoños, como decimos en México. Difícil creer que puedan despertar interés en los niñxs. Así que decidí investigar un poco más y en ese camino empezaron a aparecer cosas, que yo no planifiqué y que sentí que no podía pasar por alto. La materialidad del libro tomó mucha más relevancia que la lectura de sus contenidos. Entonces el recurso principal de mi trabajo, en este caso el libro, me va dando las pautas para pensar las formas que podría tomar el proyecto.

**G.A.: Hay una cuestión que me resulta muy interesante en tu cuerpo de obra que es la tensión presente entre el movimiento continuo y la supresión de la funcionalidad de lo maquinico, en tanto “máquinas útiles” para el sistema industrial capitalista. Esto se evidencia tanto en “Vórtice” (2013) como en “I-Machinarius” (2008) y en “Circuito Interno” (2008). En este sentido, quería que me comentés cómo pensás la producción artística desde elementos que responden a lo maquinico dentro del contexto de producción latinoamericana y, específicamente en relación a tu obra “Vórtice” (2013), a qué tipo de problemáticas responden estas tensiones entre el movimiento perpetuo y lo funcional.**

**M.A.:** En los tres casos que mencionas me he cuestionado en un origen por la función de la máquina y creo que las tres obras responden a una lectura similar de los sistemas de producción capitalista en los que estamos inmersos, no sólo en Latinoamérica sino en el mundo. Con “Vórtice” (2013) específicamente, muy pronto llegué a la conclusión de que la máquina no tendría mayor utilidad que la de moverse a sí misma. En la revisión de la historia del libro de texto en México que hice, me di cuenta que cuando el libro apareció en

<sup>60</sup> Disponible online en: <https://linguistica2013.files.wordpress.com/2013/08/villoro-la-significac3b3n-del-silencio.pdf>

1959 el argumento del Estado mexicano para nacionalizar la producción del libro tenía que ver con hacer frente a la industria privada -en manos de un empoderado sector de derecha apoyado por la iglesia- que controlaba la producción y por lo tanto los contenidos del libro. Para resumir, después de muchas confrontaciones que se dieron a lo largo de cinco décadas durante las cuales se fueron transformando los ideales del libro, ahora lo que tenemos es una mega industria editorial que parece ser un monstruo de mil cabezas controlado por capital privado. Es decir, el libro se convirtió en aquello contra lo que se resistía. Se producen más de 200 millones de libros al año, muchos de los cuales no se usan e incluso se destruyen para producir los nuevos y cuya fabricación tiene un costo al erario público, es decir, no son gratuitos como se supone que deberían ser.

Fue muy claro para mí que la elocuencia y la importancia o la “utilidad” simbólica de la máquina en “Vórtice” (2013) estaba en darle movimiento a su propio sistema. Esta máquina se mueve por medio de los libros, de toda esa materia, de todas esas historias de los vencedores y los vencidos que no se ven. Por otra parte, este mecanismo es un reductor de velocidad; un sistema de engranes que reduce la velocidad original de la fuerza motora. Por eso los engranes de la base son más pequeños y los últimos son más grandes. La reducción es pequeña pero existe. Es una máquina que cada vez tiene más fuerza, carga más peso y se mueve más lento.

Los engranes son parte de un inventario (que por cierto no he publicado), una clasificación que ubica a cada engrane como parte de un grupo. Estos grupos se conformaron por temas específicos que son atravesados por un libro distinto entre 1959 y 2011.

**G.A.: Otra cuestión interesante en tu cuerpo de obra es la recuperación del excedente. Aquello que se considera desperdicio o desecho es visibilizado y utilizado como materia prima. Esto puede observarse tanto en “Vórtice” (2013), con el uso de los libros de texto; en “I-Machinarius” (2008) y en “Circuito interior” (2008), con el uso de partes de máquinas; pero también en “Exhaust” (2009) o en “Obstruction with two-stroke engine” (2009) con el uso de los gases despedidos por los autos y las motos como un señalamiento del impacto invisible que estas máquinas producen. En relación a esto me gustaría saber cómo concebís lo que comúnmente se llama desecho y qué es lo que te lleva a recuperarlo e introducirlo como parte fundamental en tus obras.**

**M.A.:** Desde una perspectiva ecológica se trata de un desecho, de un remanente que no se reutiliza y que tiene un impacto en la naturaleza, en la salud, etc.. Desde el punto de vista de mis observaciones, o de los dispositivos que construyo no son un desecho, sino un elemento estructural, un recurso, que da soporte a la economía del capital: la economía del desperdicio.

En todas estas obras que mencionas, esos recursos necesitan ser tirados o desechados para que la economía pueda sostenerse. “Exhaust” (2009) es casi literal al respecto. “Vórtice” (2013) también. En la primera la contaminación del aire es lo de menos. En la segunda, los contenidos de los libros también. Lo que importa es producir más de 200 millones de libros

al año y que el Estado le pague a la industria editorial privada.

Lo que me interesa en estos proyectos es comprender las lógicas del sistema en el que vivimos observando directamente cómo se mueve y se transforma la materia y la energía. Para mí es una forma de hacerlo legible.

**G.A.: Para ampliar el corpus de obras con las que estoy trabajando apreciaría mucho si pudieras mencionarme algunos artistas que trabajen reutilizando materiales en el contexto artístico latinoamericano.**

**M.A.:** Gilberto Esparza -que trabaja con agua contaminada-, Ilana Boltvinik (Colectivo TRES) y Fritzia Irizar.

# SOBRE LOS ARTISTAS



## COLECTIVO TRES MÉXICO

<http://tresartcollective.com/>

*TRES (Ilana Boltvinik + Rodrigo Viñas) es un colectivo de investigación artística que desde 2009 se enfoca en explorar las implicaciones del espacio público y la basura a través de prácticas artísticas que se concentran en el entrelazamiento metodológico y el diálogo con la ciencia, la antropología y la arqueología entre otras disciplinas. Recientemente fueron galardonados con la Beca Robert Gardner para Fotografía del Museo Peabody en la Universidad de Harvard. Los trabajos de TRES han sido ampliamente presentados en América Latina y Europa desde 2009, especialmente en Abandon Normal Devices Festival 2015 (Reino Unido), Metropolis Biennale 2009 (Dinamarca), la sección de arte público del XV Festival de la Ciudad de México FMCH, Amsterdam Global City # 2: México en el World Cinema Festival (Holanda), el ViBGYOR International Film Festival (India), el Electronic and Video Arts Festival Transitio MX\_05 (Ciudad de México) y en el Centro Cultural de España (Ciudad de México). TRES expone por primera vez en Hong Kong en 2016 y está representado por Puerta Roja en Asia.*



## FERNANDO GODOY CHILE

<http://00000000.info/index.html>

*Artista sonoro, músico y gestor radicado en Valparaíso. Su trabajo está enfocado en la investigación del sonido y la escucha como fenómeno temporal y cultural de los territorios. Sus trabajos incluyen obras radiales, instalaciones sonoras, conciertos experimentales y proyectos web, obras que han sido presentadas en Chile, Perú, Canadá, Estonia, Italia, Australia y Alemania. Actualmente es director del Festival de Arte Sonoro Tsonami, co-editor de la Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural, director artístico de Radio Tsonami y editor de la plataforma [www.audiomapa.org](http://www.audiomapa.org)*

**XIMENA DIAZ**  
**COLOMBIA**

<http://www.ximenadiaz.com/>



*Estudió artes plásticas en la Universidad de los Andes. En 2004 recibió una beca Fulbright para cursar una Maestría en Medios Digitales en Rhode Island School of Design. Sus videos, instalaciones y fotografías experimentales se sitúan en el abismo entre lo útil y lo inútil, en el descompás del tiempo de la productividad y sus decepciones, en medio de la nostalgia y la desorientación. Ha sido artista residente en México, en Maine y en Nueva York. Ha participado en exposiciones individuales en la Alianza Francesa y en la Cámara de Comercio de Bogotá; en exposiciones colectivas en instituciones como el Centro Cultural Tijuana, el MamBo, Arte Cámara y el Salón de Arte BBVA, entre otras; en espacios independientes como Tompkins projects y Zora Space en Nueva York, la Usurpadora en Puerto Colombia. Desde 2009 es Profesora Asociada del Programa de Artes Plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, donde coordina el área de Plástica en Medios.*

**LUCAS BAMBOZZI**  
**BRASIL**

<http://www.lucasbambozzi.net/>



*Realiza videos, films, instalaciones, obras site-specific, performances audiovisuales y proyectos interactivos. Sus trabajos han sido exhibidos en más de cuarenta países, en eventos e instituciones y tales como el MoMA (Estados Unidos), ZKM y Frankfurter Kunstverein (Alemania), Arco - Expanded Box (España), galería KUC (Eslovenia), Centre Georges Pompidou (Francia); en las bienales de La Habana (Cuba), de San Pablo (Brasil), ZERO1 (Estados Unidos), WRO Media Art (Polonia), de Artes Mediales (Chile) y BIM (Argentina); así como en ISEA Ruhr (Alemania) y Ars Electronica (Austria, con mención de honor en 2010 y 2013), entre otros. Participó en festivales como Videobrasil, É Tudo Verdade, FILE, Festival do Rio y On\_OFF (Brasil), Sundance y Slamdance (Estados Unidos), Impakt (Países Bajos), FIDMarseille y Videoformes (Francia), Share (Italia), y varios otros. Fue uno de los creadores del Festival arte.mov (2006-2012), el Labmovel (2012-2015), el proyecto Multitude (2014), y curador general de Visualismo (2015).*



## ANDRÉS DENEGRÍ

### ARGENTINA

<https://vimeo.com/andresdenegri>

*Dedica su trabajo al cine, el video arte, la fotografía y las instalaciones. Sus obras han sido exhibidas con alcance internacional tanto en espacios especializados en artes audiovisuales, así como en museos, centros culturales y galerías más vinculados a las artes visuales. Ha recibido varios reconocimientos, como el Gran Premio del Salón Nacional de Artes Visuales, categoría Instalaciones y Soportes Alternativos (Buenos Aires, 2015), el Premio Itaú Cultural a las Artes Visuales, Primer Premio (Buenos Aires, 2013), la Medalla Dorada al mejor film experimental del Festival de Cine Documental de Belgrado (Belgrado, 2012), el Primer Premio del Alternative Film/Video Festival (Belgrado, 2009), el Gran Premio del Concurso de Arte y Nuevas Tecnologías MAMBA/Fundación Telefónica (Buenos Aires, 2009), el Premio al Mejor Cortometraje del Festival de Cine de Mar del Plata (Mar del Plata, 2008), el Premio Juan Downey de la Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago (Santiago de Chile, 2007), entre otros. Es director de la Bienal de la Imagen en Movimiento producida por la UNTREF, curador de Cine y Video del Museo del MAMBA, co-director de CONTINENTE.*



## GILBERTO ESPARZA

### MÉXICO

<http://gilbertoesparza.blogspot.com.ar/>

*Nació en la ciudad de Aguascalientes en 1975. Terminó sus estudios de Artes Plásticas en la Universidad de Guanajuato y en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, U.P.V. en Valencia, España. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero. Participó en el Festival Blip!Robotica de reciclaje en el Centro Fundación Telefónica en Perú; en el Festival Lascas, Un arte mexicano actual, Québec; Small piecesbigspaces, Galería Ocurrence, Montreal; Taller Internacional de Artistas KM0, Bolivia; Festival de Arte Electrónico Video Brasil, y Transitio Mx 02 Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video, México, D.F.; Rigor Mortis. PLATAFORMA 06, Puebla. En 2006 fue becario por el FONCA y recibió el primer premio en Vida 9, Telefónica de España. Es residente del Centro Multimedia del CENART. Obtuvo el primer premio en ARTFest05, WTC, México y mención honorífica en la Bienal de Yucatán 06.*

## LEONELLO ZAMBÓN ARGENTINA



*Artista que trabaja en diversos campos combinando el arte con la arquitectura, el arte sonoro, las artes visuales y la docencia. En el desarrollo de sus exploraciones potencia el uso de desvíos y errores prestando especial atención a las instancias de inestabilidad y mal funcionamiento de dispositivos y tecnologías. Co-fundador de SeSoS (Secretaría de lo Social Sonoro del Ministerio Paralelo de Cultura) y de los Laboratorios de Exploración Sonora SONIDOCINICO junto al músico Sebastián Rey. Conformar el dúo ZAGO con Eugenia González (directora artística del MACMO, Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo) y el díptico de operaciones anexactas COZA junto al poeta Roger Colom.*

## ADRIANA SALAZAR COLOMBIA/MÉXICO

<http://www.adrianasalazar.net/>



*Adriana Salazar vive y trabaja en Ciudad de México. Su trabajo, localizado en contextos específicos, presenta los límites entre la vida y la muerte, lo artificial y lo natural, y lo humano e inhumano como algo cuestionable. Con él ha participado en exposiciones como la Trienal de Nuevos Medios (Museo Nacional de Arte, Beijing, 2014), la Trienal de California y el Pacífico (Museo de Arte de Orange County, California, 2013), el 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas (Museo de Antioquia, Medellín, 2013) y la Manifd'art de Québec (Espace GM 840, Québec, 2008). Ha sido becaria de varias residencias artísticas, tales como Grand Central Art Center en California, Akiyoshidai International Art Village en Japón, NordikArtists' Center en Dale, Noruega y la Royal Hibernian Academy en Dublín. Es Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, y Maestra en Filosofía con mención Magna cum Laude de la Universidad Javeriana de la misma ciudad. Actualmente es becaria de estudios de Doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Adriana también ha sido docente del programa de Artes Visuales en la Universidad Javeriana de Bogotá, y la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.*



## MARCELA ARMAS

### MÉXICO

<http://www.marcelaarmas.net/>

*Realizó estudios académicos en la Universidad de Guanajuato y en la Facultad de Bellas Artes en Valencia, España (1997-2003). Ha recibido el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2007 y 2010), el Programa Arte-Actual Bancomer-MACG 2009, del Programa de Apoyo a la Investigación en Nuevos Medios del Centro Multimedia del CENART (2006 y 2010) y a través de obras comisionadas por el Laboratorio de Arte Alameda de la Ciudad de México, entre otros. Dirigió en colaboración con Gilberto Esparza los talleres VIDA 10 de Fundación Telefónica en Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile y Ciudad de México (2008). Recibió el Premio ARCO/BEEP de Arte Electrónico en la Feria Arco Madrid 2012. Participó en la Bienal del Mercosur en Porto Alegre, Brasil (2009) y en la Oncena Bienal de La Habana “Prácticas e imaginarios sociales” (2012). Trabaja en colaboración con Gilberto Esparza y con Iván Puig como parte del colectivo TRIODO y dirige el proyecto curatorial de arte sonoro Meditatio Sonus en colaboración con Arcángel Constantini. Recibió el premio Incentivo a la Producción de VIDA 16.0 de Fundación Telefónica de España con el proyecto La Región del Espacio actualmente en desarrollo. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes. Su trabajo ha sido exhibido en México, Norteamérica, América del Sur, Europa y la India. Su trabajo busca articular disciplinas, técnicas, procesos de trabajo e investigación para abordar preocupaciones sobre las relaciones que teje la sociedad con la materia, la energía, el espacio, el tiempo y la construcción de la historia.*

“Apropiación material. Trayectorias, profanaciones y estrategias en el arte contemporáneo de América Latina” es una investigación teórica que aborda la noción de performatividad en la práctica artística conocida como “reutilización”. Se enmarca dentro de la investigación “La performance como signo. Cuerpo, espacio y contacto en una semiótica de lo performático” dirigida por Claudio Guerri. A partir de la misma, se utiliza como abordaje metodológico e interpretativo una perspectiva semiótica peirceana.

El principal objetivo del proyecto se encuentra en componer un análisis de esta práctica, a la que denomino *apropiación material*, desde las operaciones y efectos de sentido relevados en las manifestaciones materiales que existen concretamente en el mundo respecto de ella, las obras. Desde una noción semiótico-fenomenológica del concepto *performatividad*, un lente metodológico que permite relevar las consecuencias o efectos que genera en el mundo un determinado evento —sea verbal, visual o gráfico—, el presente trabajo se centra específicamente en aquellos efectos que se perciben desde la materialidad misma de las obras, desde sus condiciones de emplazamiento y desde la relación que se establece entre ambas.

A partir de un corpus de producciones artísticas contemporáneas de América Latina desarrolladas desde el año 2000 en adelante, se diagramó un mapa conformado por nueve territorios que da cuenta de las diferentes operaciones que se realizan sobre las materias y que, a su vez, delinea los contornos de la práctica de apropiación material. A modo de objeto de análisis se presentan nueve obras a través de las cuales no sólo se caracterizan las categorías construidas sino también las posibilidades significantes de esas materias apropiadas. A su vez, se presentan dos modos posibles de interpretar el mapa como una estrategia para conceptualizar la práctica de *apropiación material* en Latinoamérica.

**Palabras clave: Apropiación, América Latina, Nonágono Semiótico, Estudios de Performance, Semiótica.**