

Dar lugar a dudas

Producción de conocimiento y prácticas artísticas

Loreto Alonso Atienza *

*Lead to Doubts. Production of Knowledge and Artistic Practices***Abstract**

This essay raises certain problems that claim artistic production, not as objects of knowledge, but as a form of knowledge itself. Far from considering the solution of these problems in its simple formulation, the work intends to argue certain attitudes and contextualize some questions through three frameworks such as the position of artistic production in the epistemological view, the distinction between modes and analysis tools, and the problems of the purposes and effects. Finally, we introduce three contemporary artistic proposals, posed as examples of some of the outlined problems.

Keywords

Research, knowledge, power, ways of acting, experience, production of subjectivity, participation, artistic practices.

Resumen

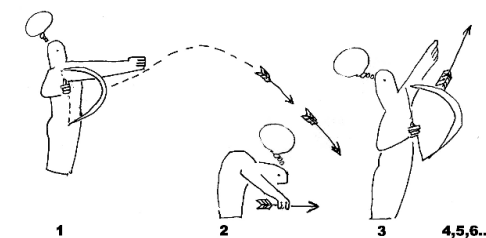
En este ensayo se plantean ciertas problemáticas de la reivindicación de la producción artística, no como objeto de un conocimiento, sino como una forma de conocimiento en sí misma. Lejos de considerar la solución de estos problemas en su simple enunciación, el trabajo se propone argumentar algunas actitudes y contextualizar algunas preguntas por medio de tres marcos de referencia como son, la posición de la producción artística en el panorama epistemológico, la distinción entre los modos y las herramientas de análisis y la problemática de los fines y los efectos. Por último se introducen tres propuestas artísticas contemporáneas, como ejemplos que formulan las cuestiones presentadas.

Palabras Clave

Investigación, saber, conocimiento, poder, modos de hacer, experiencia, producción de subjetividad, participación, prácticas artísticas.

1. Batallas campales.

Afirmar que los objetos culturales tienen valor, sería lo mismo que decir que los teléfonos tienen conversaciones.
(Eno, 1996: 192)



↑ Figura 1. Dibujo esquemático de Loreto Alonso

La primera de las cuestiones que aborda este texto gira en torno a las dificultades para configurar un campo disciplinario. En el panorama epistemológico actual, los saberes tanto nuevos como antiguos redefinen sus fronteras, ante procesos constantes de hibridación, reformulación y actualización. Este fenómeno afecta a todos los ámbitos del conocimiento, pero podríamos resaltar específicamente el caso de la producción artística como un buen ejemplo de indefinición debido a una tendencia a trabajar en los márgenes entre disciplinas e indisciplinas y a unas prácticas de investigación basadas en métodos experimentales.

Esta idea de la indefinición se encuentra presente en los discursos y las prácticas del arte contemporáneo que surgen desde una concepción de arte como vanguardia y el entendimiento de la producción artística como una práctica autónoma y crítica. El arte puede ser considerado, como dice Vito Acconci, como un “no-campo” gracias a lo cual el artista es capaz de transitar por otros campos autodefinidos (2005)¹; en ese mismo sentido se encuentra la voz de Jean-Luc Godard en el corto *Je vous salue Sarajevo* (1993) cuando dice: “La cultura es la regla, el arte es la excepción”.

En todos los casos, la indefinición parece implicar un intento de fuga de los campos de fuerzas, campos disciplinarios del saber establecidos en la época de la Ilustración.

La adscripción a un campo disciplinario proporciona una posición de poder, por tanto la desfiguración del mismo no plantea sólo un problema epistemológico de definición de la naturaleza de las prácticas artísticas, sino fundamentalmente de su estatus.

La aspiración del arte, es decir de sus agentes, de ser reconocidos como productores de conocimiento implica una lucha por legitimarse en este orden, cuyos criterios de valor se asientan sobre una concepción de este conocimiento ya acreditado y jerarquizado, cuyos recursos de formación y conservación se acotan en los marcos teóricos establecidos y la cita a autoridades.

Una forma de evitar los procesos de fijación y clasificación disciplinarios, es defender que el arte se formula en cada obra, que inventa su espacio imaginándolo. La dificultad entonces radica en mantener procesos de desterritorialización a la vez que se reivindica la participación de artistas en la producción de conocimientos y saberes.

El arte sobretodo imagina y se imagina a sí mismo, el espacio en el que se experimenta, más allá de un campo o territorio instituido, se puede entender como un conjunto de funciones, De Certau describe el espacio como un itinerario a recorrer, a actuar, como “una serie discursiva de operaciones” (De Certau, 2000: 131).

Este espacio de operaciones no se constituye en privado sino colectivamente y se encuentra siempre en movimiento como flujo nunca estático, en total sintonía con el mundo postelectrónico que describe Appadurai, en el que la imaginación se constituye como hecho social y colectivo, capaz de construir y deconstruir una multiplicidad de mundos en movimiento, paisajes étnicos, financieros, tecnológicos, mediáticos e ideológicos, que no llegamos a percibir como objetos estáticos. (Appadurai, 1999: 2)

Entendiendo la noción de campo como “área de debate de conceptos” (Bal, 2009: 10), las prácticas artísticas tienden a la producción de espacios móviles más que a la reproducción de un campo y, de esta forma, pueden contribuir al desdibujamiento de los mismos y a la translación de conceptos, que se tornan nómadas y cuya capacidad de propagación no conoceremos hasta el futuro.

Puede suceder que los campos se establezcan, y los conceptos “nómadas” se tornen entes determinantes y restrictivos, haciendo alarde de su capacidad fundacional, pues como escribe Mieke Bal, “un buen concepto sirve para fundar una disciplina científica” (2009: 17). Por lo que hay que conocer y actualizar indefinidamente el estado de la cuestión y plantear criterios de afirmación que no pasen por la construcción de vallas privatizantes de un campo abierto.

2. El conocimiento turbulento del saber²

Pasa que el artista también tiene ideas, pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se hayan coleopterizado al punto de eliminar, como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de poder ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quiniñosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas.

(Cortázar, 1970: 186)

La segunda cuestión radica en lo emocional y lo racional, la posibilidad de mostrar y la capacidad de demostrar, lo que identificamos como espontáneo y lo que procuramos sistemático. Esta distinción que ha caracterizado la separación entre las ciencias y las artes se continúa en la dicotomía entre un tipo de discurso que celebra la subjetividad y la intersubjetividad y otro que reclama universalidad e invariabilidad.

Frente a esta dicotomía excluyente, podemos interpretar que existen distintas modos de vinculación entre las personas y sus mundo, lo que implica reconocer no sólo la posibilidad de pensar lógicamente del ser humano como *homo sapiens*, sino sus otras facultades *ludens*, capacidad estética, *faber*, capacidad ética y *creans*, capacidad heurística (Moraza y Cuesta, 2010: 9)

La ampliación de los modelos de conocimiento nos llevan a reformular el problema del método. Se trata de encontrar métodos consecuentes con la propia investigación, modos útiles para acercarnos al objetivo, con la dificultad de que muchas veces no puede ser determinados a priori. Los métodos son modos de hacer cargados de connotaciones

e implicaciones que requieren su adecuación específica a cada caso y pueden no llegar a formar las metodologías exigidas desde los procedimientos científicos tradicionales que exigen resultados comprobables. Por lo común, identificamos lo científico como lo que es capaz de dar explicaciones a través de métodos y objetivos, no obstante, muchas explicaciones se diferencian de interpretaciones no tanto por su objetividad y comprobabilidad, sino por su inscripción, clasificación y legitimación en un campo disciplinario del conocimiento.

La dimensión cognitiva de la experiencia artística no puede entenderse desde un planteamiento dicotómico entre “las ciencias y las artes”, ni mucho menos en su versión actualizada de “arte y tecnología”. Puede suceder que el sujeto investigador observe su objeto y a partir de un conjunto de métodos y una determinada forma de análisis (hermenéutico, fenomenológico, heurístico...) haga público un estudio que le lleve a generar un determinado conocimiento. Pero también esta observación, como observación-participante puede presentarse desde un lugar en la que el sujeto está implicado íntima y personalmente con su objeto, cuyas formas de análisis se plantean en un proceso dialógico y que se expresa polisémicamente en lenguajes no institucionalizados y de difícil traducción.

Una de las aportaciones de esta observación-participante al conocimiento es la de reformular el sentido de sujeto y objeto en una investigación, incorporando una multiplicidad de valores en relación con la construcción personal y social que desborda tanto la lógica racional como la lógica de poder. El sujeto investigador y el objeto de investigación, no sólo son confundidos en las prácticas artísticas, ésta es una preocupación compartida con otros campos metodológicos desde la difusión del estructuralismo que defiende que define la estructura por las relaciones que guardan sus elementos entre sí. Podemos considerar que sujeto y objeto, observador y observado, están conformándose mutuamente en este sistema, de lo que se derivan dos cuestiones básicas: la gestión de esa objetualización de personas, procesos o grupos y al revés, la influencia que el supuesto objeto de investigación tiene en el sujeto, conformando de manera definitiva su contorno.

3. La única finalidad aceptable

La única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que auto enriquezca de manera continua su relación con el mundo. (...)Y para captar los resortes íntimos de esta producción, esas rupturas de sentido auto fundadoras de existencia, quizá la poesía tiene hoy más para enseñarnos que las ciencias económicas, las ciencias humanas y el psicoanálisis juntos! (Guattari, 1996: 12)

Como tercera problemática, me gustaría plantear la cuestión de la eficiencia y de la aplicación del conocimiento. Existe una tendencia a distinguir radicalmente entre la investigación como especulación, (“Saber qué”) y la orientación práctica del conocimiento (“Saber cómo” o “Know how”). Esta es una distinción difícil de discernir en la producción artística, que implica un saber reflexivo que exige la búsqueda de referentes conceptuales pero también un saber experiencial muy situado, inseparable de emociones, sensaciones y otras variantes subjetivas.

Ciertamente la posibilidad de lenguajes no explícitamente codificados y difícilmente traducibles, implica dificultades a la hora de valorar la comunicación pero a su vez, introduce otros modos de mediación y fomenta procesos de divulgación que rebasen a las comunidades acotadas en las distintas especialidades. Se trata de favorecer la aparición de un interlocutor, actor y agente de un proceso de construcción de conocimiento en la realidad. En este sentido, podemos reivindicar otra vez la importancia de la imaginación como forma colectiva y como producción de un conocimiento, tener en cuenta que “La naturaleza de inventar, no es distinta de la de acordarse” (Rancière, 2010: 18).

La idea de investigación-creación, con la que podemos relacionar las producciones artísticas, parte del convencimiento de que toda reflexión debe conducirnos a una práctica que sólo es posible lograr a través de una interacción con los demás. La investigación-creación implica por tanto un proceso de relación entre varios agentes en el que sería difícil adelantar un punto final (“in progress”). El estado siempre en proceso de lo que podríamos llamar investigación en las prácticas artísticas no invalida sin embargo la posibilidad de generar productos contingentes que pueden tomar la forma de textos, diálogos, análisis teóricos, elaboración de esquemas, incluso otros procedimientos originarios de las ciencias sociales como son entrevistas, la construcción de archivos, la organización de grupos de trabajo, etc. pero estos resultados del proceso tienen sobre todo la característica de expresarse con elementos visuales y materiales tales como imágenes, instalaciones, objetos, performances, intervenciones urbanas, materiales audiovisuales, etc. transmisores de una serie de valores inmateriales y simbólicos que han constituido desde siempre el objeto de lo artístico.

En estos dispositivos, la representación y la difusión se plantean como factores fundamentales. La omnipresencia de las tecnologías de la comunicación y la información nos obliga a repensar la cuestión de la técnica, más allá de una dimensión meramente formal. Lo técnico no es ajeno, opuesto o complementario de lo conceptual, como ya dio cuenta Walter Benjamin en los años 30 del siglo pasado, la técnica implica consideraciones de los niveles más profundos de nuestra forma de percibir y de pensar.

Lo que podríamos considerar la eficiencia³ del conocimiento producido por una propuesta artística, responde a parámetros heterogéneos y complejos, uno de los cuales es la capacidad de hacer pública y compartir alguna de las partes de la investigación. Esta recepción es muy difícil de considerar, tanto cuantitativa como cualitativamente, pero podemos tener en cuenta varios factores como son accesibilidad, comunicabilidad y la capacidad de afectarse.

La accesibilidad a los materiales es una cuestión relativa a la mediación y por tanto central para instituciones artísticas y otros medios que regulan los accesos. Al tiempo que hemos visto multiplicarse departamentos pedagógicos en museos y centros de arte, también los proyectos artísticos se han introducido en los media, en plataformas locales, en espacios educativos, en internet, abriendo con ello nuevas problemáticas en el debate sobre la propiedad intelectual.

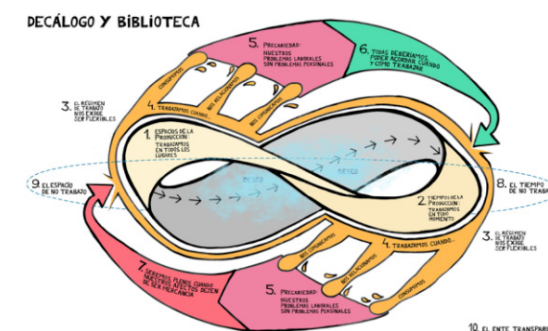
La comunicabilidad o comprensión se puede realizar a muchos niveles y en muchos tonos, desde lo más evocativo a lo más explicativo, desde propuestas más crípticas en las que los significados no son enteramente compartidos (poniendo en duda la idea de investigación como actividad colectiva) hasta lenguajes muy literales e insertos incluso en las discusiones académicas.

El lugar de la producción artística en el capitalismo cognitivo, implica que muchos de

los valores aludidos en este texto, como la imaginación, la improvisación o la capacidad relacional, sean considerados paradigmas centrales de esta economía de lo inmaterial, sometidos a constantes flujos por parte de unos u otros agentes de los mercados. Un buen ejemplo de esta tensión de territorialización y desterritorialización del mercado, de captación o sustracción de los contenidos experienciales, es el controvertido papel que juega el concepto de “innovación” (La “i” minúscula de los populares programas de I+D+i) que como el término “creativo”, evoca una concepción positiva de nuestra imaginación al tiempo que es habitualmente entendida como eficiencia de mercado. En este sentido la búsqueda de innovación, muchas veces favorece varios fenómenos que más tiene que ver con intereses sectoriales que con la imaginación humana, problemáticas tales como la aceptación acrítica de criterios ideológicos, la fascinación irreflexiva por los avances tecnológicos, así como el consumo y la obsolescencia tanto de objetos y medios innovadores como de personas e ideas.

La capacidad de ser afectados, de emocionarnos y emocionar, de generar más preguntas desde otras miradas y de reformular las nociones adquiridas, se desarrolla en un espacio colectivo conflictivo. Si queremos tener un panorama claro de los “efectos” y “afectos” de los saberes producidos en las prácticas artísticas, deben pasar a primer plano de nuestras preocupaciones, la gestión, la distribución y la difusión de estos valores.

4. El Ente Transparente



↑ Figura 2. Diagrama del colectivo C.A.S.I.T.A.

Como ejemplo⁴ de una de las posibilidades de producción de saber, el trabajo del colectivo artístico C.A.S.I.T.A.⁵ que desde 2006, a través de la metáfora, *El Ente Transparente*, llevan a cabo una identificación y articulación de problemáticas en torno al concepto de “trabajo”.

La búsqueda se plantea en el complejo marco de referencia de los distintos relatos sobre el trabajo que conviven en la globalización. Las diferentes aproximaciones a los temas, de carácter parcial y subjetivo, pueden ser contrastadas formando parte constituyente de un proceso creativo artístico, de lo que podríamos considerar un proceso de investigación-creación. Este proceso, ha generado hasta el momento varias películas, planteadas desde lo documental y la ficción, así como una instalación pública y espacio de reunión que albergó las actividades del colectivo en el Centro Cultural Matadero de Madrid, la obra distribuida *Caja Negra* o *No es crisis, es crónico*, presentada en 2011 en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes (UCM).⁶

Frente a los modelos deductivos ortodoxos, la investigación-creación que propone este colectivo, trata de incluir a nuevos agentes a partir de la evocación más que de la explicación, desde una lógica abductiva, fundamentalmente enraizada en la experiencia y en los conocimientos interdisciplinares.

Podría decirse que los métodos que sigue este proceso de investigación-creación parten de un paradigma cualitativo y planteamientos subjetivos contrastados. Además de la creación de imaginarios y representaciones, encontramos modos de investigación propios de las llamadas ciencias sociales, como son los estudios de casos, las etnografías, biografías y otros métodos fenomenológicos y hermenéuticos; así como técnicas como la observación participante, la entrevista, la grabación de determinados indicadores, análisis semiológicos etc. que no se presentan como una forma escrita sino como imagen fundamentalmente audiovisual, experiencial y poética.

Es posible analizar algunos de los elementos de esta producción desde varias perspectivas diferentes en relación con el conocimiento.

El Decálogo se plantea como un elemento fundamentalmente analítico, guía conceptual del trabajo. Se trata de un análisis hecho gráfico, un diagrama que representa las líneas de fuerza principales del proyecto (la omnipresencia en el tiempo y el espacio de la producción simbólica, su impacto en el tejido social, y su importancia primordial en la construcción de subjetividad) y que se hace necesario a la hora de compartir entre los miembros del grupo espacios comunes de reflexión.

El llamado Obrador, es un espacio de investigación y creación documental, no distingue entre consultar, inventar, recopilar, formar parte de grupos de trabajo o participar en eventos programados. Se trata de un espacio de investigación y al mismo tiempo del resultado de la misma. Se ofrece también compartir las fuentes utilizadas por el colectivo en su proceso indagatorio y conceptual, así que además de una mesa de trabajo se presenta una Biblioteca y una Mediateca que proponen órdenes clasificatorios trabajados específicamente para el proyecto.

Las Asambleas y otras formas relacionales que ha desarrollado el colectivo plantean una finalidad emancipatoria, que permita otras formas de subjetivación a los participantes. Cualquier obra de arte plantea un cierto tipo de cooperación con el que la está percibiendo, pero una forma muy directa consiste en promover el intercambio de ideas en una discusión pública, en la cual todos participamos en una condición parecida y todos podemos reconocer lo que allí se produce como algo propio de lo que se formó parte. En este sentido en proyecto de *El Ente Transparente* además de conversaciones y entrevistas, propone mesas de trabajo y asambleas con el interés de convertir el trabajo en una posibilidad de agenciamiento colectivo de conocimiento, proponiendo la participación directa de otros agentes.

David Bohm nos hace recordar que la etimología de la palabra diálogo no nos remite a un “logo” de dos, sino que el prefijo “dia” significa “a través de”. El diálogo no es pues sólo el resultado de un procesos de cooperación sino un trabajo conjunto para construir un significado común a los interlocutores. El diálogo hace posible la presencia de una corriente de significado en el seno de una “comunidad”, a partir de la cual puede emerger una nueva comprensión, algo creativo que no se hallaba en el momento de partida (Bohm, 1996). La forma dialógica no es una vía rápida a la verdad, el acercamiento a la realidad se produce habitualmente a través de opiniones parciales, ideas y pensamientos precarios y frecuentemente a través de los malos entendidos, citando otra vez al físico

Bohm, el mundo es demasiado complicado para que sea conocido de una vez y de forma definitiva y sólo en este diálogo en libre movimiento, podría surgir una novedad creativa, algo así como un significado común o eslabón entre puntos de vista muy diferentes.

Por último me gustaría volver a destacar el papel de la invención y la ficción como mediador en esta relación con los otros. Al igual que los materiales autónomos producidos como películas, objetos, instalaciones y dibujos, la gestión y el diseño de actividades, responden a una idea metafórica como se desprende de varias actividades del colectivo como por ejemplo la segunda asamblea en la que participaban algunos antiguos y nuevos trabajadores de Matadero de Madrid⁷, la *Caja Negra* como imagen de la crisis económica que se empezaba a entrever en 2008, o *Todos los cuerpos afectados*, presentado en el Aula de Anatomía de la Facultad de Bellas Artes⁸.

5. No Film. Ciudad afectiva



↑ Figura 3 y 4. Logo y Fotograma extraído del video “No Film” por sus autores

Otro ejemplo reciente de las posibilidades del trabajo artístico y colectivo como forma de producción de saber es el proyecto desarrollado por el artista Ruslán Torres junto con el grupo de investigación Medios Múltiples⁹ en el taller de Arte y experiencia n°12, cuyo resultado fue la obra titulada *No film. Ciudad afectiva*.

Con el antecedente del taller de arte y experiencia que se desarrolló en 2010 “Espacio para la seguridad afectiva”, se realizó en agosto de 2011 un proyecto de intervenciones en el ámbito urbano de la ciudad de México. Desde el 2010 la cuestión se desarrollaba en relación con la problemática del miedo que se extendía entre una población que está viendo como cada día los medios amarillistas propagan imágenes de terror, al mismo tiempo que la amenaza real se hace palpable en cualquier lugar y sobretodo en alguna partes del país (Chihuahua, Tamaulipas, Nuevo León...).

Los proyectos artísticos de Ruslán Torres han estado centrados desde L.CONDUCT-A-RT (creado en 1999) y el D.I.P (Departamento de Intervenciones Públicas) en un trabajo grupal y experiencial además de en un trabajo educativo. Según el propio artista, su trabajo se inscribe en los modelos intervencionistas de apropiación y estrategias de análisis de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento (Torres, 2005: 20). Desarrolla la idea de experiencia a partir del concepto de escultura del

comportamiento, en el marco teórico del psicograma de Jacob Levy Moreno y sobretodo próximo a las problemáticas sociales que aborda desde la psicología y el psicoanálisis Enrique Pichón Riviére. Su trabajo actúa sobre lo cotidiano y en la esfera pública, desde un entendimiento de lo estético fuera de su nicho adjudicado, a partir de un aquí y ahora, de una idea de situación y de una reformulación simbólica en forma de escenificación.

En este panorama, la experiencia de *No Film*, trata de promover una interacción afectiva, vinculando a desconocidos, en un espacio público y tomar un registro con la cámara visible, a partir de estas reglas se establece un fondo común de actuación, en el que la **cámara**, teléfono móvil, etc. se presenta como un personaje activo del documento generado una diversidad de actuaciones y puntos de vista. Cada individuo planteaba una intervención singular peor compartida, en una dinámica cercana a la *revista caminada*, una forma de intervención en un espacio urbano o rural determinado y concertado, se trata de un paseo conjunto, un evento lúdico que se organiza en torno a una convocatoria y que conforma un programa de acciones “previsibles” que se mantiene abierto a derivas y variaciones en el discurrir del trayecto. Pueden desarrollarse tanto en contextos conocidos por los participantes como en entornos nuevos, pero siempre la relación con el territorio que se recorre resulta esencial así como la historia y la vida cotidiana del lugar, las acciones se insertan en los dispositivos que van apareciendo como medios de transporte, monumentos, edificios etc., muchas veces señalando sentidos y significaciones.¹⁰

Podríamos decir que esta forma del arte de acción, en la que un grupo se mueve significativamente por distintos puntos en los que se realizan intervenciones, se desplaza en el proyecto *No Film*, al video resultante, que es la suma de los 3 minutos de cada uno de los video realizados, con un trabajo de posproducción que modifique lo menos posible la grabación original. Estas acciones documentadas yuxtapuestas proponen una visión dispersa pero enfocada en micro entornos sociales. Las intervenciones son muy variadas, desde el intercambio de roles, con un bolero (limpiador de zapatos) o con una camarera, hasta el simple acto de preguntar por una dirección. Todo ello es analizado desde el punto de vista del vínculo social y personal que se está construyendo o deconstruyendo. Así también las experiencias y las reacciones que se muestran resultan heterogéneas, desde la decepción de un encuentro fallido hasta la sorpresa de una reacción insospechada. Preguntar a un policía o a un taxista ¿Qué es lo que le brinda seguridad afectiva? implica dejar abierta la posibilidad del redescubrimiento,¹¹ conseguir representar con gente desconocida, una escena de celos, es un desafío en potencia.

Aún cuando los materiales finales, sean fruto del azar y la espontaneidad de actitudes de los ejecutantes, cabe destacar la autoconsciencia de lo que se estaba desarrollando, reformulando mediante la práctica el concepto de afectividad y vínculo. Que no sólo involucra el contacto con desconocidos, sino la propia relación entre los participantes en el grupo y la relación con los lugares, que se tornaron agentes capaces de detonar sensaciones o encausar actos como ocurrió por ejemplo el espacio de la fiesta de toca el rojo.¹²

Encuentro lo artístico de estas propuestas, no tanto en su objeto final, sino fundamentalmente en lo que otros distinguirían como “lo estético” (Acha, 1995: 17-25) que apela directamente al sujeto que participa, agente tanto de la producción y del consumo. En propuestas como estas, el arte se configura como territorio para relaciones horizontales y creación de subjetividades, en las que el creador-investigador se acepta y se asume también como investigado, comparte sus conocimientos desarrollados principalmente en medios visuales y aprende en la práctica.

Este proyecto implica una participación activa por parte del que podríamos considerar ex-público o interlocutor. Se trata de una participación que en muchas ocasiones, exige interrogarse sobre asuntos que en principio no estaban dentro de las problemáticas de uno. Esta relación mayéutica que basa en interrogantes examinadores sino en la intención de incluir puntos de vista y discusiones. Alude a una forma de conocimiento que pone en cuestión las figuras del sujeto-investigador y objeto de investigación y que plantea más que soluciones nuevas y mejores preguntas sobre el problema que pretende enfocar.

6. Fibra Óptima



↑ Figura 5. Imágenes de la instalación Fibra óptima en la Bienal Mercosur. Fotografía de la instalación en sala, albarán de la aduana y proceso de relleno y desembalaje de las piezas con las memorias USB recolectadas. Fotos de Luis Gárciga.

Por último, un ejemplo, que a diferencia de los dos anteriores, se plantea dentro del más estricto ámbito exhibitivo, la 8ª Bienal de Mercosur (Brasil). El trabajo *Fibra Óptima* de Luis Gárciga, consiste en una operación compleja que pone en juego los elementos contextuales del artista, de la institución, de los involucrados y del público-espectador, accionando mecanismos para en esta ocasión trasladar memorias digitales, dispositivos de almacenamientos de datos también llamados USB, desde la ciudad de La Habana a Portoalegre.¹³

Residentes en La Habana suministran dispositivos en mal estado para ser sustituidos por los que se enviarán desde el otro país. Esta maniobra comienza a partir de un diálogo directo en los lugares propios de cada uno, la red se establece de forma biológica y presencial (tocar en una puerta, hablar por teléfono, dejar un recado escrito...) a partir de estas conversaciones, el artista indaga sobre lo que esa o esas personas querían poder tener o tener acceso, por ejemplo un texto profesional, un disco o concierto de música, películas, noticias... cualquier cosa que dibuje una expectativa o una carencia real o figurada.

Al mismo tiempo, a lo largo de varios meses se buscan los contactos con residentes en Brasil que deseen enviar aparatos y/o información hacia la isla, esta relación se

realiza a través de medios escritos como periódicos y flyers de distribución entre la población cubana radicante en Brasil y también se movilizan redes sociales en Internet.

La maniobra del artista, es definida por él mismo como una “deriva temporal de responsabilidad: en vez de ser directamente el productor-investigador menos capaz legalmente de llevar a cabo el tráfico que mide las variables de un experimento, es el propio producto quien asume desde su lirismo esta tarea: un verso que es una sonda que trabaja.” (L. Gárciga, comunicación personal, 5 de septiembre, 2011)

Estas memorias físicas, que son como mochilas, bolsas o bolsillos cibernéticos, portadores en su interior de material digital son manipuladas, convertidas en pequeños artefactos de apariencia animalesca o robótica, el trabajo de “modelado” se realiza con cinta adhesiva y con la fijación de alambres en forma de extremidades, que potencia un aspecto de animal invertebrado, mamífero o pájaro.

Este estatus no identificado del artefacto, como ser vivo y como máquina, coincide con la cantidad de apelativos que se les da a estos dispositivos USB (Bus Universal en Serie), pincho, garrapata, lápiz de memoria, pen drive etc., relativamente novedosos en su uso masivo y por lo tanto con una identidad y denominación aún en definición.

Esta propuesta, al igual que las dos anteriores, propone un aprendizaje de contenidos conceptuales, documentales y afectivos, esta específicamente presenta, desde una perspectiva posicionada, el estado de los lazos afectivos entre dos grupos humanos uno desplazado y el otro fijo, uno móvil en el continente y el otro fijo en la isla. Los vínculos entre conocidos parecen desdibujarse, se desvanecen en separaciones de larga duración. De la experiencia del contacto con las personas implicadas en uno y otro lado, se extrae que las expectativas de los fijos sobrepasa a las respuestas positivas de los móviles, respecto a los que desean enviar desde la isla, sólo un 10% de parientes, familiares y amigos aceptan participar. Por otro lado, instituciones y asociaciones sin ser convocadas específicamente toman parte en este tráfico discreto y personal que la obra permite, de los 25 dispositivos viejos que se transportaron a Portoalegre muchos serán intercambiados por personas jurídicas. Esto da pie a la pregunta sobre el desplazamiento de estas vinculaciones personales a relaciones institucionales más abstractas en las que entran en juego, no tanto valores emocionales sino también ideológicos y políticos. Una realidad del campo afectivo actual, en el que entidades supraindividuales se hacen cargo de cuestiones del ámbito más íntimo y personal.

La obra se formula como una instalación artística de artefactos que adoptan una apariencia escultórica, presentados en una especie de escenario, animado por un juego de luces y la proyección de un texto que relata la operación de intercambio y distribución en proceso. Pero esta instalación no puede entenderse desde estas cualidades formales sin tener en cuenta la importancia de su propia entidad como mercancía y su posibilidad de distribución en cuanto a obra de arte.

Se trata finalmente de abordar un problema central en la economía cognitiva contemporánea: el intercambio de valores, de los bienes materiales y los inmateriales. Los distintos paradigmas de distribución de lo visible y lo invisible, de lo único y de lo reproducible, de la propiedad y del acceso. En este caso, el intercambio, aunque es formulado desde las convenciones habituales de la oferta y la demanda, no apela al valor mercantil sino que presenta las relaciones entre valores simbólicos heterogéneos, los afectos, el acceso a compartir información y las negociaciones entre individuos y entre estos y las instituciones políticas, éticas y estéticas.

Ante este tipo de proyectos que implican una acción directa, es frecuente un cuestionamiento sobre la eficiencia y la eficacia que hemos tratado anteriormente en este escrito. Para el autor, la eficiencia del proyecto *Fibra Óptima* propone “un bajo radio de acción pero de efecto presencial (...) y participar de una definición de acción ergonómica, la capacidad de un diseño fisiológico cultural que queda establecido por las dimensiones humanas en cuanto a portabilidad y capacidades cognitivas” (L. Gárciga, comunicación personal, 5 de septiembre, 2011).¹⁴ Esta acción alcanza a plantear lo que podríamos considerar una visibilización de la tensión emotiva entre dos comunidades en instantes y espacios diferentes.

Se podría decir, que en este caso, como en muchos otros, la investigación se dirige a un intento de mejorar nuestras preguntas, el conocimiento o saber, no se opone en todo su sentido al de la duda, sino que se ve empujado y estimulado por ella.

La descentralización del poder, la autogestión, la búsqueda de nuevas formas de mediación y representación, son herramientas que pueden reformular las opciones de participación que nos ofrecen. En este sentido, la capacidad de representación y de convocatoria, no son sólo recursos de la cultura o más específicamente habilidades técnicas de determinados autores, sino se convierten en potencias importantes en la construcción social.

Podríamos considerar estas tres prácticas artísticas tratadas en este escrito como unos ejemplos entre muchos de formas de producción no sólo de un conocimiento objetualizado o acotado en un campo, sino como una forma difusa de tratamiento y ampliación de dudas.

Trabajos como el *Ente Transparente*, el *No Film* o *Fibra óptima* están planteando diferentes problemáticas en torno a la posición del artista en el panorama epistemológico contemporáneo, como sujeto mediador de tendencias críticas, promotor de conocimientos no hegemónicos, donde la creatividad colectiva juega un rol fundamental en la creación y distribución de saberes situados.

Proponiendo herramientas gráficas y relacionales como el diagrama del Decálogo del *Ente Transparente*, el video de *No Film* o la instalación y operatoria de *Fibra óptima*, se amplía enormemente el abanico de modos y medios para conocer, incorporando una suerte de “pensamiento-creación”, asociado a la generación de objetos y estéticas, en el cual la relación del sujeto con su objeto de estudio se estrecha y la apertura metodológica desborda la idea de multidisciplinariedad.

Finalmente, estos ejemplos aquí expuestos, construidos por el camino como *Fibra óptima*, desarrollados desde una multiplicidad de propuestas no homogéneas como *No Film* o incluso mantenidos como un proceso abierto como es el caso del *Ente Transparente*, plantean problemáticas a la hora de considerar una finalidad “a priori”, o una conclusión, pero sin embargo, es interesante considerar las posibilidades y potencialidades que ofrecen para generar efectos bastante específicos a una escala determinada y su capacidad de afectar a individuos y a conocimientos del presente y del futuro.

Notas

- 1 Declaración oral de Vito Acconci durante la presentación del trabajo del Studio Acconci en el Centre George Pompidou. París el 13 octubre de 2005.
- 2 Siendo muy parecidos en su uso ordinario, el término "conocimiento" se ha relacionado tradicionalmente a los discursos considerados científicos, mientras que el saber, o los saberes se asociaban a las llamadas humanidades. En relación con el saber derivado de las prácticas artísticas, Moraza y Cuesta introducen el término "saboer", saber y sabor. (Más implicaciones de esta diferencia en Moraza y Cuesta, 2010: 6)
- 3 Sería interesante en este caso distinguir entre el término "eficiencia": "Capacidad para lograr un fin empleando los mejores medios posibles" y el término "eficacia": "Virtud para conseguir un resultado determinado" o incluso "efectividad": "Capacidad de lograr el efecto que se desea". (Definiciones extraídas del Diccionario de la RAE)
La "eficiencia" dedica especial interés a los medios empleados, que deben ser "los mejores posibles" mientras que la eficacia, se centra en la capacidad del sujeto para conseguir el fin y la efectividad implica el balance de los efectos deseados y los indeseados en la consecución de la acción.
- 4 Como dice Isidoro Valcárcel Medina, se trata de un "por ejemplo", un caso entre otros y no de un valor ejemplar.
- 5 En este colectivo creado en 2003, y compuesto actualmente por Diego del Pozo, Eduardo Galvagni y Loreto Alonso, han participado y colaborado muchos agentes como María Íñigo, Kamen Nedev, Patricia Fesser, etc. El nombre se ha compuesto como acrónimo, de manera que la letras "C". "A". "S." "I." "T." y "A.", cambian su sentido de una formulación del proyecto a otra; pueden significar cualquier cosa y sólo hay un requisito: que una de las "A." se destine a "arte", entendiéndolo éste como una herramienta de estrategias de pensamiento, relación, juego y acción, desarrollada no sólo en un ámbito exhibitivo autónomo sino también integrada a las prácticas cotidianas.
- 6 Materiales que pueden consultarse en la página www.ganarselavida.net.
- 7 Los resultados de esta Asamblea, aportaron datos inesperados a nuestra idea de la relación fordismo-postfordismo. Aun habiendo sido contactados y entrevistados en sus lugares cotidianos (centros de mayores y bares), los antiguos matarifes, no se decidieron a participar, en principio por sentirse ajenos a la nueva configuración del espacio en que pasaron su vida laboral. La discusión derivó entonces en una confrontación de perspectivas entre artistas y agentes culturales respecto a las industrias culturales.
- 8 Todos los Cuerpos Afectados, es una serie de tres mesas redondas en el aula nº 201 o Aula de Anatomía en Junio de 2011. En el centro de este aula se colocaba tradicionalmente un cadáver o modelo vivo que servía para avanzar en el análisis del cuerpo humano en relación al dibujo. El colectivo C.A.S.I.T.A, propone recuperar este escenario para plantear cuestiones sobre el cuerpo social, tales como, el papel de las prácticas artísticas y culturales contemporáneas, el cambio perceptivo y la construcción de memorias y las posibles reformulaciones del sujeto. Los invitados a esta mesa con C.A.S.I.T.A fueron YP PRODUCTIONS, Jordi Claramonte, Carlos Jiménez, Aurora Fernández Polanco, Patricia Soley-Beltrán Y Pepe Ema.
- 9 El Seminario de Medios Múltiples (www.mediosmultiples.mx) fue fundado en el año 2003 por el artista y docente universitario José Miguel González Casanova, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en él participan estudiantes avanzados y pasantes de la carrera de Artes Visuales con el objetivo de generar investigaciones teórico-prácticas interdisciplinarias en torno al arte público, la ampliación del arte y la búsqueda de nuevos canales de circulación y lectura. En este proyecto, los participantes del taller fueron: Alejandro Araujo, Erika Athié, Tábata Bandín, David Camargo, Laura Castellanos, Gerardo Cedillo, Xchel Gallegos, Liseth Gamboa, Amauta García, Daniel Gódinez, Arjan Guerrero, César Granados, Rubén

Maldonado, Aldo Martínez, Miguel Ángel Méndez, Ivelin Meza, Marisol Montiel, Adrián Monroy, Ruslán Torres, Omar Vega y Luis Miguel Reza.

- 10 Este tipo de manifestaciones es frecuente entre colectivos con intención reivindicativa, en estos casos la experiencia implican en sus planteamientos una forma de paseo "estratégico" que se ha demostrado un formato muy eficaz en la visibilización de problemas específicos y es practicada frecuentemente por grupos ecologistas o urbanistas, para señalar espacios degradados, así como en el contacto de movilizaciones públicas como Reclaim the Street, Marcha del orgullo gay, Love Parades o MayDays.
- 11 Ante esta pregunta un taxista respondió que considera el conocimiento, la familia y la educación como la manera en que la vida puede ser vivida de una manera tranquila, al tiempo que debe enfrentarse a que cualquier parada que hacen sea de vida o muerte. Relato de una conversación con Daniel Gódinez y David Camargo.
- 12 Se trata del *Ejercicio de vínculo nº5. Para tocar al rojo* relacionada con propuestas anteriores de Ruslán Torres, en la que los asistentes pueden decidir ir vestidos de rojo, blanco o negro, según deseen, ser tocados, sólo tocar o no tocar y no ser tocados.
- 13 Me gustaría señalar un trabajo anterior del mismo artista, que puede considerarse muy próximo en su formulación *Las huellas de mi deseo* realizado durante los años 2007 y 2008 y que consistía en la acción de exportación e importación de una video instalación sonora que servía para traficar 30 pares de zapatos nuevos desde la ciudad de Tampa, EE.UU, hacia La Habana, Cuba. Paralelo al trasiego encubierto de objetos para los colaboradores de la obra; la pesquisa sobre las principales actividades diarias que realiza la población en la capital cubana era mostrada a través del propio sonido en el espacio exhibitivo. Allí los encuestados explicaban el uso que le darán al calzado cuando este les sea enviado desde la ciudad norteamericana por individuos por ellos conocidos y con diferente relación afectiva o parentesco. La transparencia en la presentación de los datos recogidos contrastaba con la invisibilidad de los zapatos ya que estos permanecían en unas cajas selladas por tiras de imágenes que mostraban a sus propietarios mientras dibujaban la silueta de sus pies en un papel cualquiera. Este último también viajaba y permanecía oculto, dentro de las cajas que eran expuestas. Su valor no simbólico consistía en la verificación de la adecuación de las dimensiones de los zapatos con la de su usuario, hecho que acontecía cuando los contactos iban a efectuar la entrega al *Contemporary Art Museum* de la University of South Florida durante la exposición de arte latinoamericano titulada *Homing Devices*.
- 14 La ergometría desde la medicina consiste en una prueba diagnóstica en la que se registra mediante un electrocardiograma, el esfuerzo llevado a cabo por los músculos, ante una acción determinada. Desde el diseño se considera ergonómica al cómo se supedita las proporciones de un objeto al radio de movilidad del cuerpo físico con el que interacciona.

Referencias bibliográficas

Acha, J. (1995). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.

Alonso Atienza, L. (2011). *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertebrados*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL).

Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de cultura económica.

----- (1999). "La globalización y la imaginación en la investigación". *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, N°160. Revisado el 10 de diciembre de 2011, de <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GLOBALIZACION%20E%20IMAGINACION.pdf>

Ball, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: CENDEAC.

Benjamin, W. (2003). "El arte en la época de su reproductividad técnica". México. Itaca.

Bohm, D. (1996). *Sobre el diálogo*. Barcelona: Kairos.

Cabrera Salort, R. (2010). *Indagaciones sobre arte y educación*. La Habana: Adagio/CNEART

Cortázar, J. (1970). *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II. México: Siglo XXI.

De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Mexico: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios de Occidente.

De Schutter, A. (1986). *Investigación participativa: una opción metodológica para la educación de adultos*. Michoacán: CREFAL.

Elliot, J. (2000). *La Investigación Acción en la Educación*. Madrid: Ed. Moritz.

Eno, B. (1996). *A Year with Swollen Appendices*. Londres: Faber.

González Casanova, J. M. (2011) *Jardín de Academus. Laboratorio de arte y educación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Moraza, J. L. y Cuesta, S. (2010). "Programa Campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia". Revisado el 12 de mayo, 2011, de www.issuu.com/institutodeartecontemporaneo/docs/cei

Morin, E. (1992). *El método IV. Las ideas*. Madrid: Cátedra.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca.

----- (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.

Rodríguez Villasante, T. (2006) *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata.

Torres Leyva, R. (2005) *L.CONDUCT-A-RT*. Barranquilla: Centro Cultural Ayena.

Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños.