

# FACBA<sup>21</sup>



Seminario \_\_\_ La Variación Infinita

# FACBA<sup>21</sup>

Seminario



La Variación Infinita

FACBA, Festival de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, es un lugar de confluencia entre la producción y el pensamiento artísticos, las investigaciones basadas en recursos y fondos patrimoniales universitarios (culturales y científicos) y las colaboraciones multidisciplinares entre creadores e investigadores de distintos ámbitos. Bajo el lema «*Mutatis mutandis*; cambio al azar», la edición FACBA 21 despliega una amplia red conceptual de acciones y reflexiones acerca del cambio, de los procesos de transformación, de la contingente evolución del tiempo y la vida contemporánea, así como de sus derivaciones incontroladas.

El seminario La Variación Infinita viene a extender el marco teórico de la edición a través de una serie de capítulos grabados en formato *podcast*, en los que artistas y especialistas de distintos ámbitos profundizan en los acontecimientos del cambio y en nuestra relación con dicho cambio. La capacidad de adaptación que trasciende de sus intervenciones apunta a la ausencia de certezas y equilibrios no solo en el momento que nos toca vivir, sino como constante social, política y ecológica presente a lo largo de la historia. Del seminario surgen voces consecuentes y reticentes a la transformación activa como devenir continuo de los procesos de cambio, pues lo único permanente parece ser, precisamente, una variación infinita.

La colección de episodios de esta edición estará disponible en las plataformas digitales del festival y en una cuidada edición impresa que incluirá los textos de quienes han participado. Este año se amplía el formato de las colaboraciones incluyendo, además de los *podcasts* (1), algunas piezas artísticas ideadas expresamente para esta edición.

FACBA es un programa cultural impulsado por la Facultad de Bellas Artes que quiere agradecer enormemente la participación a todos sus socios colaboradores, entidades participantes y todas las personas que han hecho posible esta edición. Gracias a ellas se consolida cada año esta red de colaboración conjunta que hace posible que la ciudadanía de Granada se acerque a la investigación artística contemporánea.

(1) Un programa de trece *podcast* disponibles en <https://facha.info/facba-21-seminario-podcast-la-variacion-infinita/>

También quisiéramos agradecer su disponibilidad y, por supuesto, sus estimulantes conversaciones a las personas invitadas y a las encargadas de moderar los diálogos, gracias a su implicación hemos podido consolidar una metodología de trabajo innovadora y un eficaz equipo de gestión que ya prepara la siguiente edición.

## PONENTES / MODERADORES

Cristina de Middel / Francisco José Sánchez Montalbán

Jorge Carrión / Paco Baena

Enrique Marty / Isabel Tejada

Martín Azúa / Rosario Velasco

La Maquiné/ Víctor Borrego

Elandorphium / Beatriz Coto

Ilan Serruya / Oihana Cordero

M. del Pilar Miralles C. / José López-Montes

Francisco Villalobos / Víctor Borrego

Abraham Cordero y Adrián Gámez / David Wiehls

Lluís Aguiló y David Wiehls / Abraham Cordero

Delia Boyano / Santiago Lara

Alejandro Ginés / Regina Pérez

Fito Conesa / Marisa Mancilla

Enlaces de interés del festival

Web de FACBA: <https://facba.info/>

Página del seminario La Variación Infinita:  
<https://facba.info/facba-21-seminario-podcast-la-variacion-infinita/>

**Marisa Mancilla Abril**  
**Regina Pérez Castillo**  
**Rosario Velasco Aranda**

Equipo Comisarial FACBA 21

## Dar lugar a lo imprevisto

Otra vez lo hemos necesitado: disponer de un lugar, un espacio, que dé cabida a lo infinito, a lo imprevisto, a lo inesperado, a aquellas preguntas y necesidades que van emergiendo lentamente conforme va tomando forma el eje expositivo del festival. Nace así un seminario en formato *podcast* donde artistas y profesionales de la cultura reflexionan sobre las infinitas posibilidades del cambio.

El seminario de FACBA se configura tras la publicación, en convocatoria pública, de las líneas de investigación artística. A quienes conocen este festival ya les resulta familiar su estructura; aun así, para acercarlo a las personas que no lo conocen, hagamos un recordatorio.

Hasta el año 2020, FACBA volcaba sus esfuerzos y recursos en desarrollar y transferir los procesos de trabajo e investigación de la selección de artistas que conformaban cada edición. Todos los proyectos investigativos presentan, como colofón, exposiciones en distintos espacios institucionales y culturales de la ciudad de Granada. Las muestras van acompañadas de un programa de acciones y talleres que complementa y ofrece una extensión del proceso de investigación de cada artista, programa que está abierto a personas interesadas en bucear en las metodologías de quienes protagonizan la edición. Así mismo, cabría destacar el esmerado trabajo de diseño que pone broche final a cada certamen, ya que estos se acompañan de un detallado catálogo con contenidos de procesos, referencias bibliográficas, documentos... y un sinfín de criterios que intervienen en este tipo de investigaciones. En el transcurso del festival, una vez encaminada la edición hacia su temática, el hilo de investigación, y con la selección de participantes planteada, surgen temas, inquietudes, preguntas, áreas que completar, etc. El seminario nace, por tanto, para dar respuesta y completar estos devenires que afloran, convirtiéndose en un marco donde hay cabida y posibilidad ilimitada de ampliar las disciplinas relacionadas, experiencias y áreas de conocimiento que forman parte del festival.

La propia idiosincrasia del seminario es dar voz a las ideas múltiples, más o menos precisas, ampliando los puntos de vista, convirtiéndose en un espacio ilimitado, eternamente incalculable, de lo inmenso y lo diverso, el

marco de libertad que permite albergar infinidad de campos y disciplinas, una capacidad ecléctica y conciliadora cuyo fundamento es la diversidad.

Designar al seminario La Variación Infinita podría parecer *a priori* una manera de hacer compleja una idea, un concepto o un tema, pero, por el contrario, lo que va circunscribiendo el concepto de *variación* es la alteración como diferencia, como metamorfosis, como mutación, como múltiple combinación o, incluso, la variación como insistencia en un mismo asunto. La observación científica resulta fundamental para advertir e identificar cambios significativos. La observación nos permite convertir un hecho que en principio parece aislado e irrelevante en algo constante y con importancia. De esta forma se genera conciencia, y la conciencia genera conocimiento. En esta línea de pensamiento, el seminario La Variación Infinita invita a sus participantes a profundizar en las posibilidades que encierran estos procesos de mutación.

Con esta nueva edición hacemos crecer el repositorio iniciado en la anterior: un total de 28 episodios en formato *podcast* componen un archivo de conversaciones de libre acceso mediante la plataforma web del festival. Con este repositorio pretendemos tender un puente más que necesario entre el mundo artístico y el académico en un contexto de investigación tan entrecruzado como el de las prácticas artísticas contemporáneas. También este año, además de la forma oral, el seminario adquiere forma escrita a través de esta edición impresa.

Con estas acciones divulgativas, la aspiración del seminario es la de conectarse con diferentes ámbitos de conocimiento. El programa muestra un acercamiento heterogéneo en el que tienen representación la música, las artes escénicas, las artes plásticas, la literatura, la filosofía contemporánea, la fotografía, la producción artística, la *performance*... De hecho, esta edición (1) enriquece el formato *podcast* de la anterior incluyendo obras sonoras experimentales, algunas con métodos de espacialización binaural, piezas videográficas específicas y estimulantes conversaciones a varias voces.

(1) Con especialistas provenientes de la literatura, la filosofía, la experimentación sonora, la gestión cultural, la creación y la comunicación, la ciencia, la docencia, la restauración y la conservación, el teatro de títeres y el mundo editorial, entre otros ámbitos.

La Variación Infinita invita a sus participantes a entrecruzar experiencias y roles. El acto de moderar y el de exponer se extienden en varias etapas de trabajo desarrolladas, en muchos casos, antes y después de la grabación de las sesiones. Han sido, por tanto, acciones mestizas en cuanto al proceso y los resultados, que han dado lugar a piezas específicas que trascienden los límites del formato podcast y ahondan en la temática general de FACBA 21.

Entre las personalidades participantes contamos con Jorge Carrión, escritor, crítico cultural y creador del programa *Solaris, ensayos sonoros*, que, con Francisco Baena, director del Centro José Guerrero, conversa sobre las variaciones que conducen a otras variaciones. José López-Montes y Pilar Miralles, investigadores y músicos experimentales que trabajan con electrónica pura, nos ofrecen una pieza especial binaural que recomendamos escuchar con auriculares. El diseñador Martín Azúa y la profesora Rosario Velasco reflexionan sobre artesanía posindustrial, ofreciéndonos una visión renovada de este campo desde la cultura del diseño. Francisco Villalobos y Víctor Borego se adentran en experiencias desde las prácticas artísticas más liminales y destacan la importancia de percibir para poder pensar.

En esta edición se han dedicado dos *podcasts* a la filosofía contemporánea, desarrollados a cargo de cuatro integrantes del Grupo de Investigación Límite: Adrián Gámez expone sobre postrimerías de la pluralidad; Abraham Cordero trata la mística del afuera; David Wiehls nos acerca a «El porvenir plástico del materialismo», y Lluís Aguiló nos habla sobre «El caos y Deleuze».

Lógicamente el seminario ahonda en las artes plásticas y contemporáneas, representadas en esta edición por artistas como Ilan Serruya, quien, junto con Ohiana Cordero, hace un recorrido por el tema de la identidad y su territorialización. Delia Boyano conversa con Santiago Lara sobre su actividad performativa basada en narrativas míticas y tradicionales, que esta artista vincula con el presente desde una estética del desplazamiento y el cambio. Fito Conesa y Marisa Mancilla tejen y colocan las piedras de un paisaje sonoro compartido en el que se entrelazan diversos matices individuales en una pieza acústica. Alejandro Ginés comparte con la crítica y comisaria independiente Regina Pérez Castillo sus procesos de trabajo sobre el paisaje de playa: el artista entiende el mar como una vía de escape hacia otro lugar, y en este sentido la huida marítima es para él una forma

de “hackear” el sistema, incluso de ocultarse. Élan d’Orphium es un ser que habita en los límites conocidos del lenguaje y, junto con Beatriz Coto, comparte los pormenores de una trayectoria que le ha impulsado a viajar por el género y a desmentirlo, a sacar las prácticas y experiencias *queer* del club y llevarlas a otros contextos. El artista Enrique Marty y la investigadora y comisaria Isabel Tejada construyen un interesante relato sobre la impermanencia y la realidad del cambio a partir del cuadro *Mercurio y Argos* de Rubens.

Desde las artes escénicas nos llega el trabajo de la compañía de teatro La Maquiné, que nos habla de sus orígenes, de su filosofía y modos de trabajo y de cómo entienden que una obra de teatro nunca está acabada, sino siempre abierta al cambio. Cierran este programa de invitados los fotógrafos Cristina de Middel y Francisco J. Sánchez Montalbán con una interesante conversación acerca de la frontera de lo real y la ficción, así como de la pluralidad de lecturas de una misma imagen, invitándonos a entender el mundo de la fotografía como un ámbito libre en el que poner en relación no solo lo real, sino también lo plausible o, directamente, lo irreal.

Un año más, el seminario de FACBA 21 apuesta por el trabajo multidisciplinar, por las voces diversas y las zonas de cruce. Entendemos que la investigación en arte no podrá ser nunca unitaria o uniformada, ya que precisamente el mundo artístico se presta a interpretar la realidad a través de un prisma de infinitas caras. Cada una de esas facetas nos enriquece, nos sitúa en un campo anteriormente desconocido, fascinante, y nos impulsa a continuar el repositorio de experiencias en primera persona que legar a futuras visitas.



# **Cristina de Middel y Francisco José Sánchez Montalbán**

Cristina de Middel, fotógrafa documental y artista

Francisco José Sánchez Montalbán, Decano de la  
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada

# Charla con Cristina de Middel.

## Aleatoriedad y nuevos imaginarios en la creación fotográfica contemporánea

En este texto dejamos constancia de algunas ideas que surgieron en nuestra charla grabada sobre el azar y los procesos de creación que la fotografía tiene en nuestro tiempo.

**Francisco José Sánchez Montalbán (F. J. S. M.):** Cristina, ¿cómo navegas en un contexto donde cada vez hay más cámaras y más personas haciendo fotos, donde la imagen contemporánea, tanto en la información, en la comunicación, como en los terrenos de lo artístico, está en pleno momento de cambio?

**Cristina de Middel (C.D.M):** Desde el principio entendí que es un signo positivo sobre el lenguaje visual de las personas. Cuanta más gente hace fotos, más gente entiende la fotografía y más se puede llegar a profundizar en el lenguaje de la fotografía: es alfabetización visual.

**F. J. S. M.:** Vamos a abordar con Cristina de Middel algunos temas relacionados con esta posición creadora en tres bloques temáticos: la aleatoriedad, como paradigma sustancial en la construcción de nuevos imaginarios, el reportaje simulado y los límites de la realidad; todo ello entendido como poéticas en la acción fotográfica contemporánea.

### Parte 1: Aleatoriedad y construcción de nuevos imaginarios

**F. J. S. M.:** Parece actualmente la fotografía, más que contener un compromiso directo con el referente, es el resultado de una expresión personal. Esto podría ser clave para entender muchas posiciones de la fotografía de prensa actual, tan cercanas a las que se pueden dar en los escenarios del arte. Hablar visualmente al mundo, entonces, ¿hace que el fotógrafo se posicione como un pensador, como un constructor de mensajes que van más allá de la realidad?

**C. D. M.:** Hace que el fotógrafo tenga la posibilidad de posicionarse y de hablar, pero no lo veo como una obligación. Primero, porque hay muchos tipos de fotografías, muchas intenciones, necesidades y estrategias detrás de cada imagen que se toma. No hay un activismo o un posicionamiento político detrás; puedes hacer fotos que no tengan ninguna importancia y también son fotos. Yo creo que la fotografía ha entrado en una etapa de cuestionamiento de sí misma. Para mí, la única forma de categorizar la fotografía es entendiendo e incluyendo la intención del fotógrafo, porque, si no, estás perdiendo mucho de lo que significa la imagen.

**F. J. S. M.:** ¿Dónde encuentras vías y posibilidades para incluir lo eventual o la casualidad en las imágenes? En tu proyecto *Aleatoris Vulgaris* (2017), se puede ver claramente que lo que defiendes es que no se trata de «así son las cosas», sino de «así piensas sobre las cosas», a través de lo posible o de lo mutable. ¿Te lleva esta posición a trabajar desde el tema y no desde la realidad? ¿A trabajar desde la idea a través del juego y del azar por encima de un referente real?

**C. D. M.:** Yo creo que lo aleatorio es importante como juego, incluso en la manera en la que abordo lo documental, porque voy provocando ese caos o ruptura de lo previsible para intentar entender mejor o romper el estereotipo. *Aleatoris Vulgaris* es una reflexión en torno a lo aleatorio a partir de un archivo perfectamente ordenado en el que planteo romper ese orden: empecé a investigar cómo generar números aleatorios desde la imposibilidad real de generar algo aleatorio, y se produjeron muchas capas en el trabajo que dieron imágenes como resultado.

**F. J. S. M.:** En *The Perfect Man* o en la serie, casi retrospectiva, *Muchismo*, hay un fuerte interés por narrar cosas, por aportar contenidos con una libertad plena de referencias en las formas, en el material y en las relaciones entre las imágenes. Podemos suponer que estás tomando una posición personal con respecto al mundo y su representación visual. Si eso es así, ¿podríamos pensar entonces que el discurso contemporáneo no está basado en nuevos temas, sino en nuevas formas de aportar contenidos que hagan reflexionar sobre quiénes somos? ¿Cuentan los fotógrafos contemporáneos historias de otra forma?, ¿ponen la cámara de otra manera?

**C. D. M.:** Los temas van a ser casi siempre los mismos, por eso existen los mitos y por eso existen las fábulas, porque hay un conocimiento que viene de la repetición de experiencias dentro de nuestra civilización. Intento tomar el control y responder a la personalidad que tiene la fotografía a la hora de contar y de ayudar a entender una realidad. No me posiciono como una experta, por ejemplo, de la migración en México o de la masculinidad en India; pero sí me posiciono como alguien que da una opinión o comparte su experiencia. Este posicionamiento hace que el fotógrafo pueda desenrocar su posición como cronista y romper la posición de vigía que todo lo ve y que comunica cómo son las cosas. Cada vez me interesa menos la parte documental y más la performativa fotográfica.

**F. J. S. M.:** En tus proyectos Party, Messenger y Pop Totem hay una significativa relación y quizás un encuentro con lo casual, con el texto como elemento portador de contenidos retóricos y quizás, también, como elemento iconográfico con valores formales y estéticos propios. En el caso de Party, una aparente acción de censura descubre un nuevo discurso. ¿Realizas lo mismo con las imágenes?, ¿reconstruyes lo observado, como un texto encontrado, para formar nuevas realidades como parte de tu relación con el encuentro, con el hallazgo?

**C. D. M.:** El juego es el mismo, pero la manera de desarrollarlo es distinta, porque también se consumen de forma distinta la imagen o el texto. Hay maneras de estimular el texto que me interesan. Quizá porque necesito romper el esquema que se da en la prensa diaria: cualquier cosa que no sea la foto y el pie de foto que diga la verdad ya me parece un avance.

## **Parte 2: El falso reportaje**

**F. J. S. M.:** Quizás evolucionado del fotoensayo, o fruto de proyectos que basándose en lo posible congregan toda la creatividad de los creadores, el falso reportaje, la simulación o la fotografía escenificada, propone, sin duda, una narrativa y una estética cercana al documento. Todavía hoy en día suele hablarse del fabuloso caso de Elsie Wright y Frances Griffith, dos niñas inglesas que a principios del siglo XX aseguraban haber fotografiado hadas. Estas fotografías conmoverían la fe de muchas personas. Si bien la existencia de las hadas no es tema de este seminario, lo es el hecho

de que su potencial existencia viniera a crear una experiencia sobre estos seres fantásticos, propiciando una promoción visual a lo largo de todo el siglo XX. Estas cándidas escenificaciones fueron, entre otras muchas cosas, tremendamente liberadoras para la fotografía y para los fotógrafos. En tus icónicos proyectos *The Afronauts* y *Jan Mayen* se pueden ver del mismo modo desdibujadas las fronteras entre el documento y el discurso artístico, parece no interesarte la realidad, sino sus efectos. ¿Qué es para Cristina de Middel y qué le ofrece el falso reportaje?

C. D. M.: Me gusta hacer una diferencia entre la realidad y la verdad porque son dos cosas muy distintas. La realidad la necesito porque no puedo hacer una foto si no hay realidad, no pudo hacer una foto a un concepto si no hay un objeto que realmente exista y cargue ese significado. La verdad es una cosa muy distinta y tiene muchísimas más capas. Por un lado, sigo creyendo que soy una fotógrafa documental. Documento el mundo en el que vivo; que no lo vea como los demás no significa que esté distanciada. Hay una zona amplia donde te puedes mover sin decir mentiras. Yo, en mi trabajo, no digo mentiras. Lo único es que las imágenes y las palabras no son imágenes que lleven intrínseca una verdad. Son imágenes que te van a hacer dudar y es ahí donde me interesa moverme. *Afronauts* es una historia que ocurrió de verdad. Yo jamás hubiese podido inventar esto. Ocurrió de verdad. Las fotos son plausibles porque bebí de las dos fuentes que necesitaba, la documentación de la carrera espacial que está en el archivo de la NASA y la documentación de África que está en casi todos los archivos del mundo. No hay una vocación de engañar, hay una vocación de enseñarlo como podría ser. *Jan Mayen* es un proyecto sobre una expedición a una isla del Ártico en la que todo salió mal, ya que no llegaron a explorar la isla y, en el camino de vuelta, el fotógrafo de la expedición les convenció para escenificar que habían llegado. Y hay un guion en el cuaderno del capitán donde está todo. Pero en mis fotos hay una vocación de inscribirlas en algo posible. Sí que es verdad que podría elegir temas en los que esa duda no me permitiese jugar tanto, pero precisamente elijo esos temas porque lo que me interesa es hablar de eso. Pero yo no digo mentiras; es la gente la que proyecta una verdad en la fotografía. Sí tengo un objetivo a largo plazo, hacia donde voy es a igualar las expectativas que tiene la fotografía con las que tiene la literatura, con las que tiene el cine o con las que tienen todas las otras disciplinas artísticas: dejar de pedirle que sea verdadera y legítima.

**F. J. S. M.:** Muchos fotógrafos piensan que todo está dicho, que historias hay pocas en la vida; Lo importante es cómo las cuentas. ¿Cómo entiendes esta posición ante la narrativa visual, esta construcción cognitiva del artificio visual? ¿Es lo importante cómo dices las cosas, por encima de decir cosas sorprendentes?

**C. D. M.:** Yo creo que puedes decir algo muy sorprendente de una manera totalmente banal o puedes decir algo totalmente banal de una manera muy sorprendente. En cualquier caso, es un acto comunicativo que a mí me interesa, porque tanto la forma como el fondo son importantes. Si hay un equilibrio, mucho mejor. Si dices algo importante de una manera original, pues se convierte en una obra maestra. Sin duda, la forma de decir algo es muy importante. Pensar que está agotado el mundo de lo fotográfico porque ya se ha dicho todo a mí me parece un poco ridículo, porque hay tantas maneras de decirlo como personas.

**F. J. S. M.:** Podemos entender que, en muchos de tus proyectos, como *Sharkification* o *Autocakeography*, puede encontrarse un acto de creación icónica capaz de conjugar varios factores: la realidad, la creación y la interpretación cultural. ¿Es entonces la fotografía un arma de creación, de transformación y de interpretación que te sirve para incitar a la gente a preguntarse cosas, a pensar sobre cosas?

**C. D. M.:** Sí, totalmente. No sé si lo consigo, porque en realidad ahora mismo hay mucho ruido y muchas personas dando su opinión y posicionándose y no podemos estar escuchando a todo el mundo. Pero yo creo que el potencial lo tiene, y más aún cuando hoy la alfabetización visual está aumentando. Yo lo que quiero es que la gente piense en la fotografía y en lo que está diciendo esa fotografía. Necesito que haya esas dos etapas y muchas veces intento conseguirlo a través de complicar la imagen, de romper las expectativas que te genera, de inhibir la respuesta automática que tienes a una imagen: que haya dos lecturas o que no haya una lectura simple y única, rápida y automática; que tu cabeza pueda pensar más y que haya un poco más de una sola capa de entendimiento. Eso es lo que más me gusta y donde más me esfuerzo. Y luego, intento utilizar esa estrategia para decir algo que a la gente le importe.

F. J. S. M.: Esta intención de suscitar la reflexión personal acerca de lo que se representa en la fotografía es cercana a Eugene Smith, quien consideraba al respecto que la objetividad no consiste en captar de una forma creíble la realidad, y que para alcanzar la verdad el fotógrafo debe interpretar la realidad, filtrándola y condensándola para darle doble sentido. En cada imagen buscaba una emoción que impactara en las conciencias y suscitara inquietud. En esta línea pienso en ese tipo de imágenes-testimonio de fenómenos inexplicables, como apariciones de fantasmas, avistamientos de ovnis o de seres mitológicos o prehistóricos: fotografías que quieren ser la prueba de un mundo asombroso donde se participa en un juego ciego entre la ficción y la verdad, fotos que son imprescindibles en el imaginario colectivo contemporáneo, como las apariciones del yeti o el monstruo del lago Ness. No sé si te interesan este tipo de imágenes, pero creo reconocer una cierta representación de lo mágico o de lo asombroso, inalcanzable desde otras posiciones que no sean desde lo fotográfico, en algunos de tus trabajos, como *This Is What Hatred Did*, *Sharkification* u *Hotel Hoetl*, en los que parece que mantienes ese sentido de deconstrucción de los referentes sobre películas de terror, apariciones... ¿Son estos proyectos una forma de construir artefactos o fenómenos visuales que convivan con la realidad, de construir referencias cognitivas y significantes capaces de generar un conocimiento y una experiencia sobre una realidad posible?

C. D. M.: Me encantan esas fotos y todas esas historias, pero me gustan por el aspecto folklórico que tienen y desde un punto de vista antropológico, qué soluciones damos a lo que no podemos entender. Ese vértigo, o ese no tener una base sólida de saber lo que es verdad y lo que no, me fascina. Y me interesa sobre todo cuando hay una fotografía de estos fenómenos, porque cumple un papel tan importante, por su carga de veracidad, en confirmar y legitimar estas historias posibles; la dinámica que se establece entre la realidad y la fotografía es lo que a mí me interesa. La realidad que presenta es fantástica; la fotografía que lo legitima o la valida es bastante dudosa, y la relación que hay entre ellas es muy intensa.

### Parte 3: Los límites de la realidad

**F. J. S. M.:** No sé si ya podemos afirmar, después de lo que hemos estado hablando, que la realidad no es el efecto inmediato de la fotografía, sino una proyección del pensamiento que se establece sobre esa realidad representada. En algunos de tus trabajos, como *Gentleman's Club*, *Vida* y *Milagros de Paula P.*, o *Mirador*, encontramos una fuerte presencia de huellas de lo real. ¿Qué realidad existe en estas fotografías, si es que existe alguna o algunas? Y más aún, ¿es necesaria la realidad, o sus huellas, para la fotografía?

**C. D. M.:** Es la materia prima; que luego yo con la materia prima decida dejarla como está o pretender que esté igual o hacer otra cosa... *Vida* y *Milagros de Paula P.* es un proyecto en el que estuve trabajando con una trabajadora sexual durante tres años, para entenderlo desde el punto de vista de la mujer e intentar explicar por qué ya entonces no estaba nada de acuerdo con la manera en la que se representaba a las trabajadoras sexuales en los medios, porque nunca sale el cliente. Entonces se me ocurrió hacerlo tan exagerado que pareciese mentira. Pero todas las imágenes son documentales. Todo es verdad, pero la manera en la que lo presentas te lleva a verlo de otra forma. La realidad sola, en su dureza y en su crudeza, ya sea verdad o no, que ese es otro tema, a mí no me interesa. La ficción sola no me interesa tampoco. Tiene que ser cuando funcionan las dos juntas.

**F. J. S. M.:** Entonces la fotografía ¿es información lo que presenta, es descripción o es la búsqueda de la experiencia sensorial con el espectador?, ¿un tránsito entre la idea y la imagen que hace emerger el proceso de creación por encima del resultado?

**C. D. M.:** Decididamente el proceso es muy importante, porque es en el proceso donde yo pongo las piezas, donde muchas veces los papeles están invertidos o no es lo esperado. Se cambian muchas cosas y se mueven muchas cosas, y es entonces cuando aprendo y es cuando tengo algo que decir, porque, si no, para repetir algo que ya sabemos o para repetir algo que ya se ha dicho cuarenta veces... Entonces necesito darle un meneo y hablarlo desde mi experiencia, sintiéndome mucho más ligera sin tener que decir la verdad.

**F. J. S. M.:** Lejos del juego evidente de verdad o mentira, de la oscilación entre la fascinación y la incredulidad, más allá de la certeza, Cristina de Middel confecciona una gramática visual y una experiencia con lo real-potencial, lo irreal-certificado, solo posible a través de la imagen fotográfica. Poly Spam, Party o Antípodas son construcciones que fabrican una realidad retórica que se consume como un producto real. ¿Podemos afirmar que la verdad es, en realidad, el resultado de una construcción del discurso fotográfico?

**C. D. M.:** Yo creo que la única verdad que puede haber en mis fotos es que la gente va a tener que pensar más. Esa es la idea de que las cosas no son simples, de que las cosas no se entienden a la primera, de que la realidad no se va a entender a la primera y que necesitas tiempo y dedicación y estudio o reflexión para entender una de las posibles verdades sobre una situación.

## Cierre

**C. D. M.:** Sobre lo aleatorio, yo invitaría a la gente que está empezando, o que está con dudas en su proceso, a abrazar lo inesperado, a abrazar el caos, a estar simplemente preparado a cualquier eventualidad y ser flexible con eso..., ser un yudoca, saber caer, en vez de un karateca, que sabe pegar. La verdad va a cambiar, la realidad va a cambiar, todo va a cambiar y la fotografía no debería ser un obstáculo para ese fluir constante que va a ser comprender el mundo en el que vivimos.



# Jorge Carrión y Francisco Baena

Jorge Carrión, escritor y crítico literario

Francisco Baena, director del Centro José Guerrero

# Museo mutante y pensar la edición y sus consecuencias

## Museo mutante

Hace como un par de años me preguntaron cuál creía que era el papel del público de los museos en la actualidad, y recuerdo que contesté que *los públicos* (mejor que el público) deben jugar papeles más activos que el que se les suele conceder, demasiado próximo al de *consumidor*; y como la pregunta venía precedida por el presupuesto de la ininteligibilidad generalizada del arte contemporáneo, planteé que resolver esa situación es responsabilidad compartida de todos los agentes de la escena artística. Para poder participar en ella más activamente, los públicos deben adquirir competencia lectora, pero también deben pedir a los otros agentes que se expresen mejor, que nos expresemos mejor. Me refiero a los críticos, los académicos, los galeristas, los propios artistas y, claro, a los museos. Por lo que respecta a estos últimos, asumo que deberíamos dar pasos más decididos en ese sentido e incluso que deberíamos recuperar el impulso mítico que los originó. El peso de las colecciones y los préstamos, el hecho de poner prácticamente toda la atención en los tesoros que custodiamos, ya sea de forma permanente o temporal, nos ha hecho olvidar que, en su origen, el museo, antes que depósito, almacén o galería, fue el templo de las musas. Y eso debería volver a estar en primera línea: nuestra capacidad para *inspirar*. Deberíamos ser todavía más inspiradores. Y los públicos deberían demandárnoslo claramente; o *deberíamos* hacerlo, porque me incluyo como público.

A mí, personalmente, es algo que siempre me ha interesado. Por supuesto que no hay que descuidar las funciones canónicas que establece el ICOM (que, por cierto, está inmerso en una ambiciosa redefinición de la institución en la actualidad), pero, más allá de las colecciones o los archivos, es el propio campo simbólico que los articula el que debería propiciar experiencias estéticas y transformadoras y puntualmente transformarse él mismo. Bienvenidos los museos mutantes.

Cuando se convocó el concurso para la plaza que actualmente ocupo, presenté lo que llamé una *idea de dirección*, en la que incluí un párrafo que decía:

Uno de los objetivos de crecimiento del Centro pasa por la ampliación de sus públicos, para lo cual se han venido ensayando mestizajes y diálogos desde las artes plásticas con otras disciplinas (arte sonoro, arquitectura, diseño, arte de acción). Desarrollando esa misma estrategia, propongo afrontar muestras relacionadas con las artes literarias (tanto la poesía como la narrativa) y con el cómic. Ejemplo de las primeras será una exposición en la que ya estamos trabajando, titulada provisionalmente «No se escribe, luminosamente, sobre un campo oscuro», que incluye obras de, entre otros, Ian Hamilton Finlay, Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, John Baldessari, Greta Alfaro o Rosa Barba. Dentro de las segundas, me interesa desarrollar autocríticamente el relato de las exposiciones. Mi idea va mucho más allá de hacer de lo narrativo el tema. Se trataría más bien de escribir y producir una historia para o en el espacio expositivo, incorporando en ella el propio recorrido por las salas. En cuanto al cómic, o arte del dibujo secuencial, me interesa abordarlo en un sentido análogo. (Baena, 2016, pp. 8-9)

La primera exposición que citaba, «Un campo oscuro» (volcada en la poesía), la produjimos en 2018. La del cómic terminó siendo «Viñetas desbordadas» y se celebró en 2019. Esta, no obstante, jugó en contra del proyecto cuyo objetivo era desarrollar de forma análoga la narratividad, con una *novela de exposición*; o al menos jugó en contra del primer intento de desarrollarlo. La excesiva proximidad con «Viñetas desbordadas» lo impidió. Sin embargo, a la postre, esa misma exposición permitiría su desarrollo posterior, pues gracias a ella conocí a Jorge Carrión, de quien era lector hacía más de una década, primero en su faceta de crítico y luego en la de narrador. Resulta que Jorge dedicó a nuestra muestra un artículo en *The New York Times* en español. Me animé a invitarlo, y a mediados de febrero de 2019 aceptó el reto.

El 4 de abril de aquel año me remitió la que va a ser su próxima novela, aún no en su versión definitiva. Debería haberse publicado el año pasado, pero vino la COVID-19 y cambió todo. Naturalmente, hubo que adaptarse. Esto

es lo que a FACBA le interesa estudiar en esta edición, y después iremos con ello. La novela de Jorge se publicará en 2021. Es —ya la leeréis— *una novela corta de ciencia ficción que trabaja a partir de una estructura museística*. Su estructura es, de hecho, un proyecto museológico. Pues bien, lo que pensó Jorge para el Centro José Guerrero fue una especie de vuelta de tuerca de esa novela, cuyo título era entonces *Museo del siglo XXI*. Digo *era* porque, en el ínterin, el título ha cambiado. Que él nos diga ahora el nuevo si quiere (1). El de la nuestra, que va a ser a la vez una novela (una especie de segunda parte de esta) y una exposición, de momento se mantiene: *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*.

Puesto que el borrador que me envió tenía que ser anterior a mi invitación, es decir, esta llegó cuando aquel estaba siendo terminado y ni yo tenía idea del borrador ni Jorge de mi proyecto, algo del orden de lo telepático, como le dije a él, en el sentido de Mario Levrero en *La novela luminosa*, tenía que explicar esa extraña convergencia. No era la única. También le comenté que me pasmó la similitud entre una imagen presente en el borrador y otra que a mí se me había manifestado en un contexto muy distinto, en un sueño de hace más de treinta años. Todas estas circunstancias, y otras serendipias, que son, de nuevo, el tema de FACBA, se inmiscuyeron tanto en nuestra conversación para dar forma al proyecto como en su redacción, e incluso, de algún modo, parecían venir dictadas desde la misma ficción que estaba siendo escrita.

Lo mejor será que nos cuente Jorge. Le voy a dejar hablar ahora, para retomar después yo otras cuestiones más generales por las que es importante su participación en este seminario.

[...]

## Pensar la edición y sus consecuencias

Antes me refería a cómo apareció hace un año, inesperadamente, la COVID-19 que alteró todo. Nos cambió la agenda de un modo que antes parecía inconcebible. O quizá no. Recuerdo que una de las primeras cosas que hicimos fue encontrar textos que precisamente ya habían concebido algo

(1) En el tiempo transcurrido desde esta conversación, la novela ha sido publicada: *Membrana*.

así, desde relatos, como *Contagio* de Soderberg (2011), hasta viñetas que preconizaban el coronavirus. Jorge reaccionó a su emergencia del modo más productivo: publicó su ensayo *Lo viral*, escribió y realizó la serie *Solaris* para *podcast*, impartió cursos o talleres literarios por Zoom, hizo periodismo cultural por WhatsApp..., todo sin dejar ni de publicar puntualmente sus artículos en prensa tradicional ni de escribir.

Vamos a ir un momento a eso: su escritura. Encontré, en sus albores como narrador, una declaración de su poética, traída, como quien no quiere la cosa, en una reseña crítica a *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina, y de hecho la esgrimí como ejemplar en un artículo en el que yo hablaba de las *desnarraciones*, es decir, de obras que usan una estructura narrativa y simultáneamente discuten, deconstruyen o incluso subvierten las convenciones en las que se basan; por ejemplo, las convenciones de la novela. Jorge Carrión publicó la crítica que os digo y la concluía así:

La lectura de la novela no consigue apagar las preguntas que, (im)pertinentes laten en el fondo de la literatura de esta primera década del siglo XXI. [...] ¿Por qué apuesta por un lenguaje propio del cambio del siglo XIX al XX en vez de hacerlo por un lenguaje propio de nuestra época? Y, sobre todo: ¿dónde han quedado el ejemplo de Jean Améry y de Primo Levi? Testigos directos del horror, se negaron a perpetuar la noche del realismo decimonónico para retratarlo. Por eso inventaron un idioma personal. Ésa es la única opción del arte. (Carrión, 2009)

Eso es lo que él mismo ensayó en su novela *Los muertos*, una serie televisiva de dos temporadas. ¿Por qué trabajar a partir de personajes reales? ¿Por qué inspirarse en «la vida», «la realidad», si somos conscientes de esas comillas?, se preguntó el autor, y llevó a cabo una interesante reflexión sobre la ontología de los seres ficcionales; una reflexión que (nueva conexión telepática) me retrotrajo a un desconcertante descubrimiento que hice muchos años atrás, cuando yo era estudiante de esta Facultad que hoy nos acoge: que los seres de ficción pueden tener más realidad que la mayoría de los reales; es decir, que no solo la estructura narrativa elemental que subyace en la subjetividad (me refiero al Edipo) y sus figuras, sino también, a continuación, la legión de los personajes que alimentaron

mi imaginario tiene más realidad que los millones de seres reales, singulares, ignotos sobre los que se coloca el signo *humanidad*.

No es extraño que el género de la ciencia ficción le interese a Jorge. Como sabéis, hace tiempo había quien prefería denominarlo *literatura de anticipación*. Es normal que le atraiga, visto su trabajo con los nuevos soportes y formatos, su compromiso con el experimentalismo más inteligente y su falta de prejuicios: ha prestado tanta atención a las series de TV o a los cómics como a los grandes autores del canon literario, a la Rosalía como al comisariado de exposiciones *high culture*, a las tecnologías de vanguardia como a las bibliotecas y a las librerías de todo el mundo, a los viajes como a la lectura.

Pero también habría que hablar de anticipación en otro sentido. No deja de ser curioso que dos novelas españolas de 2014 predijeran el Nobel a Bob Dylan. Una de ellas fue *Los huérfanos*, de Jorge Carrión, que apareció poco después de la otra, *Alabanza*, de Alberto Olmos. Probablemente no fuera casualidad; aunque, como lo tenemos ahora aquí, él nos lo podrá decir. Jorge es uno de nuestros autores mejor informados, y él mismo tuvo la precaución de añadir entre paréntesis el matiz «Revisado en mayo de 2014», tras las fechas que datan la escritura de su relato, junio de 2009 – marzo de 2012; es decir, que ya había sido publicada *Alabanza*, finalizada en mayo de 2013 y editada por primera vez en abril de 2014. Es razonable pensar que Carrión introdujo el dato durante el proceso de revisión de su distopía, como un guiño de complicidad a la visión de Olmos, a la que se da una vuelta de tuerca irónica convirtiendo el Nobel de Literatura en Nobel de la Paz. O quizá no: quizá sea otra muestra de telepatía. En todo caso, obrando así, es decir, subrayando ese hallazgo poético (Bob Dylan, Premio Nobel), obtuvo consistencia profética y se consolidó como un índice de puntualidad, de conexión de la narrativa española actual con el espíritu de los tiempos.

Algo de todo eso nos advierte la novela que vamos a montar en el museo. No voy a hacer *spoilers*, pero sí diré que uno de los aspectos más interesantes que trata es la responsabilidad que tenemos a la hora de fijar el imaginario del futuro. Hasta hace unas décadas lo acostumbrado en el género era concebir las más variadas utopías, pero estas prácticamente han desaparecido aplastadas por su proyección negativa, las distopías.

Y bien, ojito con eso.

Como no quiero adelantar más de *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, voy a referirme a Superman para plantear un correctivo al discurso dominante, para que no perdamos de vista que una fábula como aquella pudo haber ayudado a la población más que un relato excesivamente realista. Michael Chabon recreó a las mil maravillas lo que supusieron los superhéroes en su momento histórico. Por favor, no dejéis de leer *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*. Pero vayamos ahora con José Luis Pardo, que explicó que Superman, aunque cumplía los requisitos que señalaba Umberto Eco para repudiarlo, es decir «invoca una fuerza superior, capaz de resolver los problemas por inmensos que ellos sean» (Baena, 2013, p. 208), no por ello dejaba de ser una fábula. Escribe Pardo:

Aunque admitiéramos que este tipo de fantasías son agradables para las masas porque presentan como resueltos —ficticiamente— problemas reales de gigantescas dimensiones, ¿es obligado ver en tal procedimiento, como sugiere Eco, una dimisión de la acción por parte de las masas, una «pereza política» que las inclinaría a imaginar los problemas como ya resueltos para así no tener que planteárselos e intentar encararlos mediante esa «revolución» añorada por el autor de *El nombre de la rosa*? [...] ¿Por qué no suponer que, más que para gratificarse ilusoriamente con una solución imaginaria de las amenazas, las masas leían las historietas de Superman para llegar de ese modo a *imaginar* unas fuerzas que de ningún modo podían «ver» ni «conocer» (pues se ocultan por su propia naturaleza) y frente a las cuales se sentían —precisamente por esa invisibilidad— completamente indefensas (pues, en efecto, se diría que solamente un milagro podría derrotarlas)? Sea cual sea el peso que se quiera conferir a las «gratificaciones imaginarias», ninguno de los lectores de aquellas historietas creía en Superman ni confiaba en que él viniera a resolver los problemas ocasionados por la creciente autonomía del «corporativismo dominante». (2016, p. 19)

Hasta ahí, Pardo. Y yo aún diría más: podríamos añadir, con Didi-Huberman, que al imaginarlo (y, siquiera reflejamente, saber de él) podrían, acaso, combatirlo.

Otra advertencia contra la fascinación por lo siniestro que alienta en las distopías dominantes se la debemos a uno de los primeros que se tomó en serio la contracultura de los años 60, Theodor Roszak, que en *Parpadeo* escribió:

A los animales no se les vence mostrándoles cómo son, y mucho menos «objetivamente». Ellos están orgullosos de lo que son. *Les gusta*. Eso es lo que significa sadismo: estar por encima de la vergüenza. Los films como *Saló* solo atraen a quienes son como ellos. La única manera de tratar con el fascismo es mostrar a la gente una y otra vez lo que *no* es. Júbilo, amor, inocencia. *Cantando bajo la lluvia*: ésa sí que es la película antifascista definitiva. (2017, p. 103)

## Referencias

Baena, F. (2009). *Idea de dirección* (Documento no publicado).

Baena, F. (2013). Deriva breve por el planeta Cómic. En Pedro G. Romero (Ed.), *Desacuerdos 5. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* (pp. 206-213). Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.

Carrión, J. (2009, noviembre). *La noche de los tiempos, de Antonio Muñoz Molina*. Letras Libres. <http://184.72.35.63:8080/revista/libros/la-noche-de-los-tiempos-de-antonio-munoz-molina>

Carrión, J. (2021). *Membrana*. Galaxia Gutenberg.

Pardo, J. L. (2016). *Esto no es música. Introducción al malestar de la cultura de masas*. Galaxia Gutenberg

Roszak, T. (2017). *Parpadeo* (J. L. Amores, Trad.). Pálido Fuego.

# Enrique Marty

Artista plástico

## *Mercurio y Argos*

En 1636, Rubens recibió el encargo de Felipe IV de realizar un ciclo pictórico de más de cien obras destinado a decorar la Torre de la Parada, un pabellón de caza situado en las afueras de Madrid. Rubens, pese a su salud deteriorada y al enorme número de encargos acumulados en ese momento, no decía nunca que no a un rey o a un papa. Así que, para cumplir el encargo, se limitó a hacer los bocetos y dejó la realización final de las obras en manos de sus ayudantes y de otros pintores de su confianza.

Rubens, que había sido un ariete para la Contrarreforma, debió recibir este encargo con una gran felicidad. Por fin podía dejar volar su imaginación en una serie de pinturas que se apartaban de los temas habituales: Cristos, Vírgenes, temas bíblicos. En este trabajo podía volcarse en el que da la sensación de que era su tema favorito, el mitológico.

Así que Rubens decidió trabajar en *Las metamorfosis* de Ovidio, que permitían al artista desplegar todo su arsenal de mujeres voluptuosas, paisajes, animales, dioses... y, sobre todo, un catálogo impresionante de mutaciones. En estas obras vemos todo tipo de transformaciones, de humano en árbol, toro, vaca, ciervo, araña... Vemos estatuas que cobran vida y personas con orejas de burro que convierten en oro lo que tocan. Vemos personajes que se encuentran bailando entre géneros o entre razas y especies.

Las fascinantes metamorfosis de Ovidio se vuelven aún más fascinantes en la visión de Rubens. Hay que recordar que, ¡cómo no!, un incendio destruyó la mayor parte de las pinturas, así que solo se conservan unas cuantas de ellas y un buen número de bocetos. Quizá las pinturas que ya no están pero que nos imaginamos sean las mejores, puesto que existen en ese limbo, ese principio de indeterminación en el que son y no son. Pensemos en el proceso: una pintura se encarga, nace en la imaginación del artista, se crea, cobra vida, existe, sufre un incendio y desaparece. Ya no existe físicamente, solo queda lo que las personas que la vieron dijeron sobre ella. Pasó de ser potencia a ser acto, y volvió a ser potencia. Lo cual me hace pensar que este es exactamente el *modus operandi* humano.

Uno no existe, después existe por un periodo de tiempo, y, por último, no existe de nuevo. ¿Se está muerto antes de nacer? ¿Es la muerte el estado natural del ser humano? Quizá la existencia es solo un error.

La filosofía oriental, creo que mucho más sabia y práctica que la occidental, lo dice muy claro. No hay nada permanente, solo existe el cambio. Lo único que permanece es el instante presente. Tengo que decir aquí que hay uno de estos cuadros en concreto que me transmite esa sensación, como si fuera una descarga eléctrica: *Mercurio y Argos*.

En él vemos al gigante Argos, que aparece representado con solo siete u ocho de los cien ojos que la mitología le atribuye, adormilado por la música de Mercurio, quien está a punto de cortarle la cabeza para llevarse a la náyade Io, a la que Zeus convirtió en vaca para librarla de la ira de su mujer Juno. Rubens nos muestra un tema mitológico sin complejos. Si lo comparamos con el cuadro del mismo tema de Velázquez, nos damos cuenta de un modo escalofriante de cómo el punto de vista del artista puede cambiar el tema de fondo hasta convertirlo en algo muy distinto. En la obra de Velázquez vemos dos hombres normales, probablemente disfrazados de dioses, que se encuentran adormilados después de una representación teatral. No da la sensación de que Mercurio vaya a matar a Argos. Más bien parece que Argos, adormecido, trate de espabilarse antes de despertar a Mercurio para acometer una nueva función. Velázquez tenía los pies muy en la tierra, en él vemos un existencialismo sobrecogedor. Pero Rubens se sentía más cómodo en la compañía de los dioses, esto queda muy claro. En su cuadro, Mercurio está a punto de cortar la cabeza de Argos. Tiene la espada en alto mientras con la otra mano aún sujeta la flauta con cuya música ha adormecido al gigante. La ninfa Io no pierde detalle de lo que está ocurriendo y mira fijamente al espectador en un inusitado acto cómplice. Seguramente está deseando irse de allí. A fin de cuentas, es una ninfa, y la vida de vaca le debe resultar insoportablemente aburrida.

Reflexionemos sobre lo que estamos viendo aquí: un paisaje donde un hombre semidesnudo, pero que lleva sombrero, espada y flauta, está a punto de cortar la cabeza a otro hombre semidesnudo con varios ojos en la frente, mientras toda la escena es contemplada por una vaca blanca

que busca relacionarse con el espectador. ¿A qué nos lleva esto? Bajo este aspecto en cierta forma festivo y hasta divertido nos encontramos con el tema subyacente. Alguien tiene que pagar por las veleidades de los dioses. En todos estos asuntos nos encontramos con escenas de enredos divinos que incluso pueden resultar divertidas, y también con seres humanos o con otros seres semidivinos pero que se encuentran a merced de sus dioses. Los dioses son caprichosos, libidinosos, mentirosos, mezquinos y absurdos, y utilizan el mundo como campo de diversión para sus veleidades ciertamente patéticas. Los humanos, ninfas, héroes y demás personajes sufren por su culpa, literalmente por su capricho.

No puedo evitar encontrar un enorme dramatismo dentro de estas escenas, especialmente en el *Mercurio y Argos*. Zeus desea a Io, uno más de sus caprichos. Por este capricho, Argos morirá e Io será transformada en animal, y no en uno cualquiera, sino en una vaca. Zeus y sus colegas dejan muy claro lo que les importan los humanos. Verdaderamente Zeus, como dios, es un total incompetente; es lo que podríamos considerar un decadente. Creo que Zeus se ha buscado que ya nadie crea en él. Y si nadie cree en un dios, este dios no existe. Se lo tiene merecido. Hasta este punto es poderoso el Cambio, con mayúscula. Está por encima de los dioses, quizá solo habla de tú a tú con el dios tiempo, el único que sigue existiendo.

# Martín Azúa

Diseño, artesanía y naturaleza

## Artesanía posindustrial. La artesanía mutó en diseño, y el diseño mutará en una nueva artesanía



Fig. 1. *Alfombra de pisadas*, Martín Azúa, 2011

### Una visión renovada de la artesanía desde la cultura del diseño, diseñadores abocados a la artesanía

La historia del diseño industrial es también la historia de una pérdida de valor de los objetos que nos rodean y de la multiplicación de las cosas *banales*. Las máquinas nos libraron del trabajo físico, pero también alteraron todo un sistema de valores. El diseño ha luchado a lo largo de la historia por salvar de la banalización a los objetos industriales; pero, haciendo balance, creo que no lo hemos conseguido: nunca hemos llegado a los niveles de consideración que tenía la producción artesanal. Los primeros valores en cuestionarse fueron el esfuerzo, la habilidad y el tiempo empleados en la realización de un producto, el bajo precio de

los objetos y también la consideración que la gente tenía de ellos. En la actualidad vivimos un fenómeno muy parecido, tenemos la sensación de que no pagamos el precio real de las cosas. Sospechamos que detrás de cada producto hay una historia oculta que preferimos no descubrir. La aceleración progresiva de la producción y del consumo han hecho que el tiempo de vigencia de los objetos se reduzca considerablemente. Antaño un objeto se hacía durar al límite de su resistencia material, ahora los productos pasan de moda y nos desprendemos de ellos sin ningún trauma, a pesar de no estar deteriorados, simplemente por una cuestión de obsolescencia más o menos programada. Cada vez es más difícil encontrar en los productos valores trascendentes y emocionales, ni siquiera en los productos más caros y elitistas. La exclusividad y la personalización de los productos parece estar reñida con la producción masiva mediante recursos industriales. La industria del lujo lucha por diferenciarse, pero no lo consigue, porque a menudo utiliza las mismas estructuras de producción que los objetos baratos o las copias, a excepción de raros casos en los que los productos son artesanía altamente especializada. Los productos supuestamente exclusivos de marcas de referencia se fabrican por miles de unidades en cadenas de montaje. En la actualidad los valores de marca superan ampliamente los valores intrínsecos del producto y en este contexto es difícil establecer criterios objetivos de calidad. Hacemos un acto de fe y asumimos todo lo que nos comunican las marcas porque se trata de códigos que todos compartimos. La supremacía de lo visual frente a otro tipo de sensaciones ha fomentado que los objetos se reduzcan a simples signos, simulacros o meros instrumentos de comunicación.

El objetivo de esta breve reflexión es establecer un paralelismo entre lo que ocurrió tras la Revolución Industrial y el cambio hacia una era posindustrial que vivimos en la actualidad. Se supone que el cambio hacia una reconversión del consumidor en usuario y del producto en servicio deja fuera de lugar al diseñador industrial, de la misma manera que había superado la figura del artesano. Así, deberíamos empezar a asumir que la profesión de diseñador industrial tal como la entendemos en la actualidad es un vestigio del pasado. Me refiero a la figura del diseñador plegada a los intereses de la industria y del mercado en el que todo está focalizado sobre el producto y el beneficio económico y no sobre el progreso socioambiental. Pero, paradójicamente, en esta época posindustrial no todo es información y servicios, seguimos teniendo las mismas necesidades que hemos

tenido siempre; necesitamos un vaso para beber, una silla para sentarnos..., somos entes físicos y el entorno objetual cumple una función protésica que nos adapta al medio. Pero la finalidad primordial de los productos no es satisfacer estas necesidades, sino la de dinamizar el consumo. Todos somos conscientes de que esta escalada productiva es insostenible y que, de alguna manera, los diseñadores somos cómplices de esta situación. Por muy bien que intentemos hacer nuestro trabajo, estamos en un sistema perverso. Diseñar objetos para un mercado saturado se ha convertido en una actividad caduca, pero también podríamos adoptar una posición romántica como lo hicieron los primeros diseñadores industriales rememorando la producción artesanal. Imaginemos por un momento que nuestra actividad puede tener una actitud crítica frente al estado de las cosas. Los objetos que consumimos son productos de un mundo global en el que es difícil discernir procedencias. Sabemos que la fabricación de objetos implica el uso de materias primas y energías no renovables y que en muchos casos están producidos en condiciones de trabajo no aceptables. La desinformación en torno a los productos nos impide establecer relaciones emocionales con los objetos. Para enfrentarnos al futuro deberíamos sacar algunas conclusiones y plantearnos algunos propósitos.

## De producir a hacer

Si analizamos los productos bajo el prisma de la cosmovisión, descubrimos que en un objeto se pueden concentrar todas las señales de identidad de un grupo social y de sus circunstancias. Pero en la actualidad lo que hemos ganado en globalización lo hemos perdido en diversidad. La diversidad en la naturaleza significa especialización y adaptación al medio. La globalización implica pérdida de control e incapacidad para enfrentarse a los problemas que son inabordables. En un mundo globalizado las tecnologías se comparten, también los recursos, las ideas..., de esta manera la cultura material se ve uniformizada, estamos perdiendo el valor cultural de la tecnología. Hemos demostrado ser incapaces de gestionar los recursos a nivel global. Intentémoslo desde la perspectiva local. Volvemos a la historia; la máquina nos liberó del esfuerzo, pero convirtió nuestras vidas en algo monótono y mecánico. ¿Y si volvemos a reivindicar la cultura del hacer? Gran parte de nuestras vidas la dedicamos al trabajo, así que deberíamos contemplar esa fase como algo importante en la definición de un objeto. Hacer es terapéutico, nos hace tomar conciencia de nuestras habilidades, nos da seguridad, es gratificante. Por añadido, el hacer deja hue-

lla, los objetos de alguna manera delatan su procedencia. No hay belleza en los objetos si no hay felicidad en el trabajo. Consumimos productos que están fabricados con mano de obra no reconocida. Y esto impregna los productos de una pátina amoral. No hay detalles de vida, de felicidad. No se trata de reivindicar lo artesanal, sino más bien de reclamar un control sobre la producción. ¿Cómo está hecho?, ¿quién lo ha hecho?, ¿en qué circunstancias?, ¿quién se beneficia?

Tenemos que superar el falso conflicto entre artesanía y diseño. El diseño surge de la separación entre la idea y la ejecución. La ejecución comenzó a ser industrial, y la producción artesanal dejó de tener vigencia en los productos de gran consumo. Se consideró que la fabricación industrial se imponía por cuestiones de cantidad, tiempo y precio a la producción artesanal. Se tiende a pensar que la industria aboca a la artesanía a un papel muy secundario, pero no la eliminó. De hecho, los primeros diseñadores ya vieron en la artesanía una oportunidad para reflexionar sobre cuestiones éticas y de calidad. Desde entonces la artesanía ha tenido este papel no reconocido de ser un instrumento para la innovación y la reflexión dentro del ámbito del diseño. Si comenzamos a enumerar la infinidad de diseñadores que han trabajado con recursos artesanos a lo largo de la historia de la disciplina, la lista sería tan extensa como relevante. El diseño se ha servido de los recursos industriales para los productos de gran consumo, pero ha seguido utilizando recursos artesanos en el ámbito de la creación.

La velocidad y el tiempo marcados por el capitalismo y la producción aceleradas agotan los recursos materiales y energéticos, abocan nuestras vidas a la producción y el derroche. Nuestras necesidades no justifican este grado de producción y de renovación constante. Comprar no es sinónimo de libertad, ha dejado de ser placentero, es una norma, es nuestra contribución obligada al sistema. Ver en los objetos valores que perduran por encima de los tics efímeros de la moda es una actitud positiva que nos libra del estrés del consumo. Es necesario volver a pensar en el tiempo como un valor, que lo valioso perdura.

La idea de utilidad supera la idea de función y nos introduce en un concepto proactivo en el que útil significa que genera un valor positivo, que



Fig. 2. *Jarrón de Fuego*, Martín Azúa, 2014

nos hace progresar. Que un objeto funcione no es una meta, lo realmente importante es lo pertinente de la función, la utilidad. ¿Para qué sirven finalmente los objetos? ¿Para resolver un problema y generar otros muchos? Debemos valorar la utilidad en un contexto más amplio. La solución de pequeños problemas debe llevar implícita una conciencia

del todo, es decir, valorar más la interrelación entre diferentes aspectos que los aspectos mismos. Quizás diseñar no es una tarea sencilla, sino que exige una capacidad de análisis mucho mayor de la que asumimos.

Los objetos están cargados de significados, de valores de marca, pero son mudos en lo que respecta a su historia y procedencia. Esta desinformación es, en cierta medida, la responsable de nuestro desapego. Los objetos tienen que comunicar sus virtudes de una manera clara y honesta para establecer relaciones emotivas con el usuario. Los aspectos simbólicos y expresivos han de dar paso a una historia sin la cual los objetos están incompletos y son sospechosos. El diseño será una herramienta de progreso si recupera una posición crítica y es capaz de definir nuevos escenarios y entornos más justos y sostenibles en estos tiempos de crisis donde al menos sabemos lo que no es útil.

#### Referencias

Le Brun, A. (2018). *Lo que no tiene precio: Belleza, fealdad y política* (L. Vázquez, Trad.). Editorial Cabaret Voltaire.

Sennett, R. (2009). *El artesano* (M. A. Galmarini Rodríguez). Editorial Anagrama.

**La Maquiné.**

**Joaquín Casanova y Elisa Ramos**

Compañía de artes escénicas

## Orígenes

Hablar con La Maquiné es hablar de una mutación constante a lo largo de su trayectoria artística, desde sus inicios como artistas plásticos multidisciplinares hasta su unión como artistas escénicos. Los conocimientos adquiridos, a lo largo de los años, en escultura, pintura, instalación, vídeo y performance se han aplicado al mundo de la escena para desarrollar una trayectoria con una identidad propia y destacada, así como una constante variación y aprendizaje en sus procesos de creación, en sus diversas producciones, en las que manejan amplios conocimientos de la maquinaria escénica y su ejecución. Son creadores, diseñadores, productores, guionistas y dramaturgos de los once espectáculos que han producido desde 2008.

Joaquín Casanova y Elisa Ramos son La Maquiné. Ambos son artistas plásticos y escénicos. Tras licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de Granada y adquirir durante unos años amplia trayectoria en las artes plásticas y escénicas con compañías profesionales, decidieron unirse en tándem o célula artística en 2008 para crear obras propias con contenido plástico y musical para la escena. En sus creaciones destacan el lenguaje plástico, el gestual y el musical como principales motores. Han explorado el teatro a través de la música de finales del siglo XIX y principios del XX llevando a escena repertorios de compositores como Ravel, Falla, Debussy, Montsalvatge, Mompou, Stravinsky, Satie o Pulenc. Desarrollan espectáculos de mirada contemporánea plasmando un sello inconfundible como artistas plásticos. Realizan ellos mismos todos los aspectos artístico-plásticos que compone la obra: diseño y construcción de escenografía, máscaras, títeres, escultura escénica, videoescena, iluminación y vestuario. Hasta ahora han realizado once espectáculos de creación con repertorio musical para todos los públicos. Sus creaciones son descritas por expertos como obras poético-visuales que proporcionan al espectador una amplia paleta de emociones, yendo del humor a la ternura, de la diversión más absoluta a la fuerza dramática. Aparte de la creación, como productora, grandes entidades han confiado en su obra y han coproducido espectáculos con prestigiosas instituciones como el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Real de Madrid, el Festival Internacional de

Música y Danza de Granada, el Patronato de la Alhambra y Generalife, la AC/E Acción Cultural Española, el Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía, el Instituto Cervantes y La Caixa, entre otros. Con sus obras han recibido una veintena de premios y reconocimientos, como el Premio Max de las Artes Escénicas o varios premios Lorca, y han actuado en los mejores teatros y festivales de España y realizado giras internacionales en Francia, Holanda, Marruecos, Irlanda, Chile, Taiwán, Hong Kong, China, Macao, Turquía, Portugal, Noruega y Reino Unido.

En 2020, en plena pandemia y contra todo pronóstico, realizaron el guion y la dirección artística de la gala de los Premios Max de las Artes Escénicas, organizados por SGAE en el teatro Cervantes de Málaga. Actualmente trabajan en nuevas producciones.



# Pablo García (Élan d'Orphium) y Beatriz Coto

Pablo García, artista performer

Beatriz Coto, profesora de la Universidad de Granada

## Deseo mimético

Históricamente la ficción ha quedado al margen de lo real, de lo científicamente demostrable. Al contrario que la ciencia, lo ficcional nunca ha sido considerado un productor legítimo de conocimiento objetivo ni un generador de verdades absolutas. Bajo el paraguas de lo ficcional se ha podido pensar libremente, al margen de rigurosas metodologías o corsés académicos. La mitología, el arte, la literatura... han proyectado realidades cargadas de ambigüedades, contradicciones, y han creado mundos alternativos que hablaban igualmente de nosotros mismos pero desde la libertad que proporciona el pensamiento simbólico.

Sin embargo, reconocer el carácter ficcional de las narrativas (científicas) que configuran nuestra realidad es asumir estar embebidos de un entramado interrelacional donde «lo imaginado y lo real se configuran mutuamente en hechos concretos» (Haraway, 2004, p. 18). En este sentido, la hipótesis desarrollada por Rogert Bartra (1996) nos muestra un buen ejemplo: para el antropólogo y sociólogo mexicano, la figura del salvaje, que se extendió durante la expansión colonial y sirvió para definir a los nativos de las tierras colonizadas, es en realidad un mito que nace y se desarrolla en el seno de la cultura europea, es decir, los europeos dibujaron al salvaje mucho antes de viajar a tierras extrañas. Ese ser, a medio camino entre lo humano y lo animal, permitió al hombre civilizado pensar sobre su verdadera esencia y su conexión con la naturaleza. Mutó incansablemente en función de la sensibilidad de cada época; de este modo encontramos figuras como el minotauro, los sátiros o los centauros en la mitología griega, al anacoreta en la cultura judeocristiana, el homo sylvestris en la Edad Media..., hasta llegar a la modernidad, cuando el pensamiento científico plasmó al salvaje en sus primeros libros naturalistas de la época, convirtiendo así el mito en verdad científica. Muchas características que han definido al hombre primitivo en la ciencia moderna habían sido ya previamente perfiladas en la imaginación del hombre occidental.

La narrativa científica produce una visión fabricada del mundo ¿Se podría entonces pensar la ficción como estrategia metodológica, como herramienta para hacer real lo imposible?

Elan d'Orphium utiliza la ficción como metodología, estudia las posibilidades metafóricas y metamórficas del cuerpo. Se afilia al travestismo como método contracientífico, en un afán por desmitificar la ortodoxia académica y, así, anunciar nuevos horizontes conflictivos. Su práctica es un hacer encarnado que le permite mudar su propia subjetividad a través del género y de entidades que paulatinamente se alejan del ideal de humanidad.

En una de sus últimas obras, *Ejercicios de equilibrio sobre eje de género* (Fig. 1), presenta una tabla de ejercicios sobre zapatos de tacón, en la que se recoge toda una serie de conocimientos transmitidos de generación en generación entre familias de travestis y *drag queens*. Este manual se gesta durante el confinamiento y surge por la motivación de transmitir este conocimiento específico a otras personas en la distancia, pues este tipo de praxis, hasta hace relativamente poco, se transmitía de boca en boca en relaciones maternofiliales. Ahora mismo, plataformas como YouTube ofrecen miles de tutoriales que ponen en jaque esas relaciones de proximidad.

Esta pieza está atravesada por múltiples factores situacionales que marcan la trayectoria del artista: su vida deportiva, el culto al canon clásico, trabajado desde la Facultad de Bellas Artes con sus infinitos dibujos al carboncillo de modelos grecorromanos, o la influencia de los clubs. La academia y la noche configuran su práctica artística, y *Ejercicios de equilibrio sobre eje de género* es un intento por conectar ambas dimensiones, convirtiéndose así en un ejercicio de transcripción, hacia otros códigos y otros públicos, en tanto que la obra es mostrada en las esterilizadas salas de un museo.

En muchos casos, el museo es visto como un espacio de desactivación para este tipo de prácticas: es un lugar con horarios y códigos muy distintos a los de un club, permite otro tipo de acercamiento a ciertas prácticas nocturnas, pero sin programar su desenfreno. Según García (2019, p. 58):



Fig. 1. *Ejercicios de equilibrio sobre eje de género*,  
Élan d'Orphium, 2020. Video e impresión

El pequeño ejercicio de contemplación que practico en el after hace darme cuenta de que la verdadera experiencia reside en la riqueza gramatical de este escenario, y que sus derivados son sucedáneos insípidos que nos cuentan algunos discursos heteropatriarcales de lo que aquí ocurre. Que las transcripciones museísticas no son más que insecticidios absurdos que alejan aquellas criaturas de su hábitat natural y que impiden entender la naturaleza de otro ser vivo más allá de las barras salvavidas de un zoo.

Aquí, cabría preguntarse ¿hay vida más allá de la noche para estas prácticas? Élan d'Orphium, lejos de rechazar el espacio museístico, lo ve como una oportunidad para expandir la agencia de estas subjetividades y, si habláramos en términos de *high-cult* y *low-cult*, para ayudar a legitimar su discurso. No es cuestión de transcribir modelos entre espacios, sino de estudiar las posibilidades que cada uno de estos espacios ofrece.

*Ejercicios de equilibrio sobre eje de género* explora esta traducción, analiza el travestismo y sus elementos performativos a partir de otros formatos expositivos, pero además introduce un elemento muy interesante, el zapato de tacón como prótesis, como aparato semiótico-técnico que crea dinámicas físicas y políticas. Esta prótesis subsana una amputación en el desarrollo natural del género propio, entendiendo que el zapato de tacón ha sido de uso exclusivo de un solo género. Esta censura produce un sentimiento de falta o vacío, por lo que el zapato representa esa carencia a la vez que la promesa reparadora de una identidad extirpada. Es inevitable pensar en él como un medio que sostiene una solución. El tacón, automáticamente, te *invierte*, es una especie de calzado mágico que permite caminar entre opuestos. Se podría decir que hablamos de un artificio cargado de significado simbólico cuya capacidad de transferencia posibilita el paso entre lo masculino y lo femenino. Identificar esto demuestra que, como él, existen dispositivos que construyen las gramáticas asociadas a los sexos, muchas de las cuáles llegan a ser moleculares. Por tanto, la idea de *mujer* o la de *hombre* se revela como performativa a partir de un conjunto de mecanismos protésicos y culturales.

Cuando dependemos de algo que, en primera persona, nos ayuda a *ser*, este instrumento se desvela como prótesis. Haciendo una analogía, podríamos hablar de ortopedia de género, dado su afán por mejorar un cuerpo. La



Fig. 2. *Ejercicios de equilibrio sobre eje de género*,  
Élan d'Orphium, 2020. Video e impresión

ortopedia se ha preocupado siempre por factores genéticos y por sus análogos culturales sobre cómo debe ser un cuerpo. Esta se encarga de prevenir la deformidad o desviación, por lo que es pertinente hablar de cuerpos amanerados o patológicos y de su aspiración social a través de esta prometedora medicina preventiva. La tesis médica de Faneau de la Cour (1871), citado por Preciado (2013), nos recuerda el origen de la palabra *feminismo* como un proceso de feminización patológica que sufrían algunos pacientes con tuberculosis por el cual perdían sus caracteres secundarios masculinos.

Para hablar de *prótesis*, sugerimos alejarnos de la idea patologizante que dicha palabra trae consigo y tratar de entenderla más allá de la limitación que promete subsanar y de extenderla hacia un paradigma más estimulante

que potencie las posibilidades de lo que un cuerpo puede *ser*. Imaginemos por un momento el nado de un nadador. Para mejorar su deslizamiento, este puede valerse de útiles como aletas, monoaleta o palas y así multiplicar la superficie de agarre, aumentando las facultades acuáticas de un cuerpo cuyo medio natural no es el agua. Estos instrumentos fueron creados como tecnología militar por el capitán de corbeta Louis de Corlieu con el fin de proponer mejoras ergonómicas en las misiones de infantería de la Marina francesa. Su intención se basaba en reajustar fisionómicamente la eficiencia de un cuerpo hacia su máxima optimización ergonómica.

Todo nadador sabe que, al retirar esta extensión, se produce una sensación de ausencia de extremidad, debido a la reducción de la superficie de agarre; dejamos de tener una aleta para tener un pie. Esta diferencia presenta automáticamente síntomas de melancolía muscular ocasionados por el recuerdo anatómico del estado anterior, el cual solo es posible gracias a la prótesis. Hay identidades que crecen con esa misma sensación de ausencia —y no hablamos precisamente de hombres rana—, en un continuo estado de melancolía, pero que, sin embargo, no saben qué es lo que les falta porque, inconscientemente, nunca llegaron a ese *otro* estado.

La prótesis se plantea entonces como la optimización del cuerpo en su aproximación a ese *ser*. Sin embargo, no podemos hablar de una sustitución, porque la aleta es algo que anatómicamente nunca ha estado pero que, sin embargo, hace nuestro deslizamiento más dinámico. De esta forma, el tacón obraría con la misma naturaleza que la aleta del delfín, ambas son partes constituyentes del *ser*.

Hablar de prótesis nos conduce inevitablemente a la idea de *cíborg*, pues integra la noción de cuerpo como armado protésico, desmitificando las teorías biologicistas sobre los cuerpos *naturales* y proponiendo un nuevo paradigma de sujetos políticos mediante un juego de ficciones y figuras con las que alterar el lenguaje. Algo así como la *lesbiana* de Wittig, que escapa a la condición de *mujer* construida desde el pensamiento heterosexual. El arte o la literatura, a su vez, producen modelos simbólicos que, con el tiempo, adquieren formas de representación social y jurídica. Los primeros casos de personas transgénero en España que querían cambiar

de sexo en el Registro Civil no eran consideradas personas de pleno derecho, sino que eran comprendidas como «supuestos de ficción», según contemplaba el ordenamiento jurídico (1). Es más interesante hablar en estos términos, sobre los intersticios que abre estructuralmente la idea de *cíborg*, que la mera trascendencia cibernética del cuerpo orgánico. Esto tiene mucho que ver con la capacidad de imaginar otras formas de vida.

En el deseo de *llegar a ser* hemos de tener presente la idea simpoiética del *hacerse con*, en una relación no antropocéntrica de simbiosis entre cuerpo y prótesis, es decir, entre pares. Precisamente, Donna Haraway (1991) habla de la necesidad de «aprender desde el punto de vista del otro, incluso cuando ese otro es nuestra propia máquina» (p. 327). Quizás sea de caridad hermenéutica referirnos como *simbiontes*, en lugar de usuarios y prótesis, cuyo fin es devenir en algo conjuntamente, según un deseo mimético por superar la condición de lo humano.

El proyecto Fábulas. Maneras 1 y 2, desarrollado con las ayudas a la creación del Centro de Residencias Artísticas de Matadero, fantasea con la idea de devenir máquina a partir de un hacer mecánico, especulando sobre el estado óptimo de lo que un cuerpo *puede* y estudiando las posibilidades físicas y poéticas de este. Todo gira en torno a la elaboración de un dibujo ondulatorio que se sirve de un sistema protésico que convierte el movimiento en grafía. *Manera 1* (Fig. 3) observa e imita el movimiento ondular conocido en natación como *patada de delfín* con la ayuda de una monoaleta, mientras que en *Manera 2* se invierten los roles humano-animal a partir del gesto de labrar la tierra con un arado clásico.

(1) En 1987 el Tribunal Supremo realiza la primera sentencia en la que se protege legalmente el derecho de las personas transexuales a cambiar de sexo y, por consiguiente, a modificar su nombre en el Registro Civil, pero refiriéndose a ellas como «supuestos de ficción». La STS 1.<sup>a</sup> de 2 de julio de 1987 resuelve así: «Los supuestos de ficción que contempla el ordenamiento jurídico privado han de aceptarse para la transexualidad, de manera que el

varón operado transexualmente no pasa a ser hembra, sino que se le ha de tener por tal por haber dejado de ser varón por extirpación y supresión de los caracteres primarios y secundarios y presentar unos órganos sexuales similares a los femeninos y caracterología psíquica y emocional propias de ese sexo, debiendo corresponderse en la inscripción con la realidad en lo referente al sexo y sus posibles modificaciones y rectificaciones».

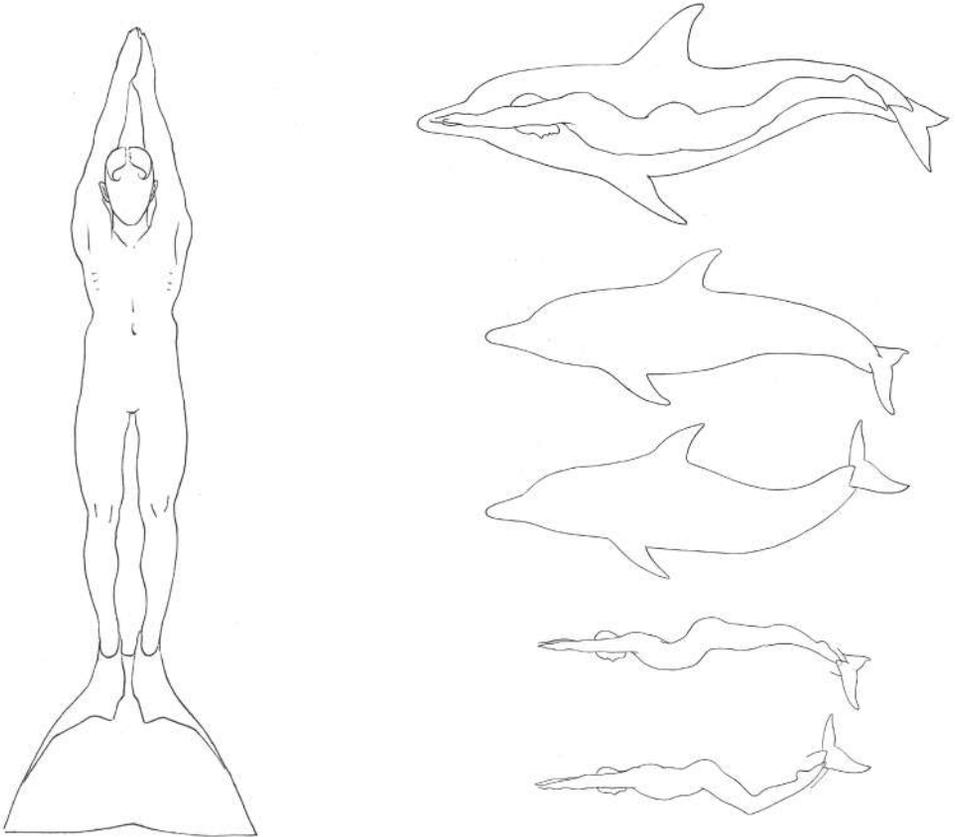


Fig. 3. Fábulas. Dibujos preparatorios de *Manera 1*,  
Élan d'Orphium, 2021. Tinta sobre papel

Hay ciertas similitudes entre lo que supone el hacer mecánico para la máquina y el instinto animal para la naturaleza: una suerte de hacer programado dentro de un sistema de automatismos.

Entender la práctica artística desprovista de ese carácter ionesco que perpetúan los genios traería a escena la interesante figura del *autómata*. Aquí, la intención mecánica se basa en su lógica repetitiva y continuada a partir de un hacer desprovisto de intención estética. El gesto desnudo contendría en sí el sentido de la pieza y su repetición no nos conduciría a ninguna otra parte sino a sentir el cuerpo, ya sea por cansancio o por aburrimiento, hasta alcanzar un estado meditativo cuya única preocupación fuera el buen hacer del gesto simple. Una máquina carece de consciencia, pero no de memoria, lo mismo que individualmente un músculo. Esto es lo interesante: la simple activación del músculo para inscribir sobre él un movimiento y repetirlo hasta su automatización para que salga solo.

Quizás la mecánica de un intérprete musical nos ayude a comprenderlo mejor. El estudio de un instrumento, como por ejemplo el violín, se centra en un hacer estrictamente técnico con el que progresivamente se conjura el sonido, que no es otra cosa que un fenómeno mecánico. El intérprete actúa como médium a partir de una partitura escrita según un sistema tonal y rítmico. El músico aspira a la perfecta sincronización entre vista, dedos, respiración, cuerpo e instrumento, que resuelve en la sublimación del gesto mecánico a través del sonido. Esta consecución de automatismos hilados muy finamente es la música o, sin hilar, el sonido. Podemos decir que estos traducen la lógica cinestésica de la coordinación del cuerpo y que con la ayuda del instrumento se materializa, convirtiéndose en una transcripción tangible del gesto. La vibración y la activación muscular, de alguna forma, modelan nuestro cuerpo, lo tocan y el cuerpo se afecta por ellas. Incluso a nivel molecular. En el caso del sonido, y más concretamente en el caso de la voz, es nuestro cuerpo el que actúa como caja de resonancia, de modo que la vibración acaricia cada una de nuestras células y las estimula. Esto es un ejemplo de la materialidad perceptible del gesto mecánico.

El eco del *llegar a ser* se repite a lo largo del texto, un *llegar a ser* aspiracional, que escapa a las limitaciones del *deber ser* enmarcado en la expectativa social que regula las historias de los cuerpos y que, en un ejercicio de desescalada hacia lugares más orgánicos, se topa con la condición animal. Puede que la obra de Élan d'Orphium nos brinde una nueva lectura de fábulas y narrativas inverosímiles de delfines humanos y zapatos mágicos en las que lo deseable sea que el beso de la princesa la convierta en rana.

Referencias

Bartra, R. (1996). *El salvaje en el espejo*. Destino.

Bartra, R. (1997). *El salvaje artificial*. Destino.

García Martínez, P. (2019). *El travesti como arma de insurrección artística* [Trabajo Fin de Master, Universidad Complutense de Madrid].

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la Naturaleza* (M. Talens, Trad.) Cátedra.

Haraway, D. (2004). *Testigo\_Modesto@segundo\_Milenio HombreHembra©\_ conoce\_ Oncoración® Feminismo y tecnociencia* (E. Torres, Trad.). Editorial UOC.

Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Preciado, B. (2013, 9 de marzo). *¿La muerte de la clínica?* [Conferencia]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/muerte-clinica>

# Ilan Serruya

Artista especializado en la creación audiovisual

## Una estructura exenta de peso

Lo que he estado haciendo ha sido colocarme en el centro de la narrativa. He necesitado hablar así, sin filtros. Me he estado rodeando de aquello que me toca y que no entiendo. Lo he dotado de formas audiovisuales para devolverle el tacto. Ahora que me estoy apartando de ese centro, no pierdo de vista aquellos elementos que siguen ahí, como flotando alrededor y constituyendo quien soy.

Oihana y yo nos sentamos frente a la catedral de Granada y nos pusimos a charlar de nuestros procesos de transformar el archivo doméstico y de generar uno nuevo, o dicho de otra manera, de la diferencia entre los cuerpos cuando solo se dedican a ser y cuando se disponen a ser registrados, quizás recordados. Se nos hizo de noche mientras debatíamos las similitudes entre montaje y escultura. Yo pienso que ambos procesos consisten en vaciar, y que todo es montaje: girar la cabeza a un lado y luego al otro, los segundos que se tocan entre sí, esta frase con respecto a la siguiente, un mapa. Montaje es tener una idea y separarla de las demás. Después me encontré con mi madre y compartimos un trozo de tarta de chocolate. Paseamos sin mascarilla. Vimos la tele.

Algunas semanas más tarde nos volvimos a ver; esta vez a través de las pantallas. Hicimos lo mismo, pero sin adoquines ni escaleras, cada cual envuelto en el sonido ambiente de su propia habitación, disponiendo nuestras palabras a un tiempo que se quedaría archivado, posibilitando la escucha, saltando otra vez de un sitio a otro: vida, registro, registro, vida. Mi trabajo se pierde en esa línea y yo no puedo evitar sentirme un poco nervioso.

Esta idea de «cambio al azar» se me presentó en pleno proceso de investigación y ha derivado en la materialización audiovisual de una teoría que abarca cuestiones relativas al territorio, a las paredes que levantamos y a las relaciones que establecemos, un ensayo sobre la identidad o sobre partes de ella. Hablando con Oihana, me di cuenta de que iba haciendo tuyas todas estas cuestiones vitales. Y por eso me gustó tanto nuestra conversación, porque me dio a entender que es posible levantar estructuras exentas de peso y entregarlas así a todo aquel que se disponga a habitarlas.



Fig. 1. *Reunión*, Ilan Serruya, 2018

A la vez que la palabra nos permite cierta libertad de expresión dentro de sus diversas configuraciones, la sucesión de imágenes posibilita un lenguaje nuevo cuyas fronteras expanden los límites de la lengua. Creo que lo que hago tiene que ver con poner la vida en el intersticio de esas dos fronteras, las del lenguaje y las del montaje, permitiendo así a las imágenes fluctuar entre lo que son y el lugar que ocupan en su nuevo discurso. No pretendo dar respuestas ni sacar conclusiones. Busco rodear la materia que me atañe y ofrecer las mismas preguntas a los demás. Mis herramientas pueden ser el silencio, el paisaje, mi cuerpo o el lenguaje; también la omisión de todo lo anterior. Oihana dijo que en mis películas el contenido se encuentra soterrado, pero que te puedes asomar.

Si tuviese que elegir una frase para definir mi práctica, esta sería, quizás, una pregunta: ¿de dónde venimos, dónde estamos y a dónde vamos? En mi caso, propiciado por la emigración, la única forma que he encontrado de formular dicha cuestión ha sido poniendo en relación las imágenes que me tocan de una forma u otra: una ciudad cualquiera, una silueta borrosa, unas escaleras; una cama deshecha, el sonido de un golpe, pasa un avión; una persona sin inicial, alguien conduciendo, una maleta. Ya no sé de quién son estas imágenes, porque cuando trabajamos con nosotros mismos, inevitablemente nos tenemos que desdoblar. El archivo adquiere una nitidez inviable en términos de memoria, por lo que es necesario tomar la distancia justa para poder operar con nuestra presencia. El montaje es determinado por la visceralidad, por la subjetividad de la experiencia sensible. No es hasta que regresamos a la obra terminada que podemos volver a ser conscientes de que esas imágenes nos pertenecen. A la vez que es necesario alejarse, también es necesario cerrar, avanzar.

En algún momento de nuestra charla dije: «No es lo mismo ser de un lugar o de otro, de una clase social o de otra, de una religión o de otra, de una orientación sexual o de otra». Se trata de circunstancias que no elegimos pero que definen lo que la sociedad espera de nosotros: que respondamos a unas configuraciones tácitas en el sistema del territorio. Cuando decidimos alejarnos de alguna de las características impuestas, es cuando doblegamos la norma. Ahora me dispongo a pensar las fronteras desde otro lugar, cuestionando



Fig. 2. *La distancia perdida*, Ilan Serruya, 2016

así un sentimiento de pertenencia que dispone nuestros cuerpos a unas estrategias políticas que me son ajenas. Procuero trabajar con estos conceptos desde la liminalidad, con intención de distanciar las imágenes del discurso hegemónico que llevan implícito.

Actualmente, la parte teórica de mi investigación se centra en una incógnita relativa a mis raíces. Supongo que, viniendo de una familia judía, lo que se espera de mí es que me sienta perteneciente a Israel. Pero yo soy de origen argentino, vivo en España y nunca tuve demasiado contacto con la religión. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete. Siete vueltas para atar la vida. Leí en internet que uno de los *tefilín* es colocado sobre el brazo izquierdo para que esté frente al corazón, con la correa de cuero envolviendo el brazo y la mano. El otro es puesto sobre la cabeza, reposando sobre el cerebro. Los *tefilín* han de ponerse a diario para recordarnos la sumisión de la mente, del corazón y de nuestras acciones a la voluntad de Dios. Para sentirnos de *allá*. Para reforzar la idea de *allá*. *Allá* es otra cosa que no acabo de entender. Creo que Israel es como un poliedro cuyas caras funcionan con la lógica de la anulación. En cuanto entendemos al país de una forma, se invisibilizan las demás. Siento que esto es algo que me toca y no puedo presuponer. Arriesgar los privilegios o resistirse a perderlos tiene que ver con aceptar o doblegar la norma de los sistemas territoriales de los que hablábamos antes.

El mundo es un lugar complejo.  
A mí me ha hecho el desarraigo.



Fig. 3. *Quedará el paisaje*, Ilan Serruya, 2021

Es solo una idea  
aquella línea  
el lugar que ocupo

que no soy tú  
el territorio empaquetado  
esta fricción.

Hoy me dijeron que *allá* es mejor para mí, y no supe contestar en mi idioma. Ahora ya no escucho sirenas ni chacales ni disparos. Este soy yo articulando preguntas sobre ayer, porque a veces pienso que no se puede hablar de cuerpo sin hablar de frontera. Quedará el paisaje. Lo demás partirá, por la puerta de atrás, haciendo ruido, a través de los tornos, al final del pasillo, pasando por aquella tienda de regalos que huele a mentira. Quedará la contradicción, el capital. Aunque a nadie le importe la ceguera, la amistad o el lenguaje.

Entre las grietas de lo que impedimos, ya no vemos nada. Y nos dormimos deseando despertar mañana *ahí*, y siempre *ahí*, porque *ahí* es un contrato con nuestra identidad. O con las tablas de no sé qué. Dicen que dentro de poco ya no podré ser. Las velas arden a las 18:53 y entonces la corriente es pecado. Los espejos, también. Pero el ascensor [1] funciona toda la noche y eso está *ok*. Yo no aprieto el botón por las dudas. Bajamos la persiana para escondernos, para encender la tele, para hacer lo que queramos, para embestir montañas de comida prohibida que devoramos con la culpa o con un placer demasiado parecido a la violencia, a la huida. No hace falta un final porque mañana es así, y siempre así, aunque nadie entienda este mapa, lo liminal, lo que nos separa. Yo te extendo la mano. Me precipito al viento.

[1] Un ascensor de *shabat* trabaja de forma autónoma deteniéndose en cada planta, permitiendo entrar y salir sin tener que presionar ningún interruptor. Su finalidad es la de

satisfacer un precepto judío que requiere a los practicantes abstenerse de manejar electricidad en *shabat* (sábado).

# José López-Montes y Pilar Miralles

José López-Montes, compositor, pianista y músico visual

Pilar Miralles, compositora instrumental y electroacústica

# *Tiento*: creatividad artificial con GenoMus para la composición colaborativa de música electrónica

## Diálogo creativo a tres partes: humano-máquina-humana

*Tiento* es una obra electrónica compuesta por encargo del festival FACBA, que propuso a los autores del artículo la creación de una pieza sonora destinada al formato *podcast*. La obra dura 35 minutos y está compuesta con sonidos sintéticos espacializados para la escucha binaural como opción preferente. La composición se ha llevado a cabo en su casi totalidad con GenoMus, una herramienta musical para la exploración de técnicas de creatividad artificial que los autores están desarrollando en los últimos años. *Tiento* es, por tanto, un demostrador tecnológico de esta herramienta.

El proceso colaborativo se articuló en varias fases:

1. Creación de material sonoro sintético en bruto partiendo de la exploración abierta con GenoMus en conexión con cSound y con rutinas de SuperCollider como motores de síntesis de audio.
2. Intercambio, entre los autores, de materiales seleccionados, para volver a mutarlos usando GenoMus como controlador en tiempo real de una herramienta de manipulación sonora creada en Max.
3. Composición de secciones de duración media a partir de la ordenación temporal y superposición de los materiales conseguidos, evitando modificar los productos de la manipulación algorítmica autónoma.
4. Propuestas de ordenación secuencial de las secciones seleccionadas.
5. Mezcla, espacialización binaural y procesos finales de posproducción.

La síntesis sonora es un campo ilimitado que permite, virtualmente, la creación de cualquier sonido concebible. Al mismo tiempo, conseguir riqueza tímbrica implica el control dinámico de muchos parámetros, inmanejable a partir de cierto punto. Es por ello que este es un campo idóneo para emplear inteligencia artificial y automatización de mecanismos complejos.

## Recombinación y mutación para la micro- y la mesoestructura sonoras

Sin entrar en los entresijos técnicos de GenoMus, explicaremos el método estableciendo una analogía entre nuestro proceso de creación artística y los estadios de transformación genética en biología:

- **Vector germinal:** El material primordial del que se parte es una sucesión aleatoria de números entre 0 y 1, una pura abstracción matemática que determina el complejo árbol de decisiones que forma cada fragmento musical. A esta sucesión numérica la llamamos vector germinal, el cual se correspondería con el ADN como repositorio de la información genética desde la que se inician el resto de procesos generativos. Cualquier secuencia numérica es válida como vector germinal.

- **Genotipo decodificado:** El vector germinal, junto con otras condiciones iniciales tales como restricciones a las dimensiones máximas permitidas de ramificación y extensión del árbol de parámetros, se traduce en el genotipo decodificado, que es una cadena de texto ejecutable como expresión de JavaScript. Esta expresión textual está integrada por funciones musicales tomadas de una biblioteca de procedimientos compositivos básicos (repetición, remapeo, procesos generativos y estocásticos, adición de más líneas polifónicas, etc.). El genotipo codificado se corresponde en esta analogía con el ARNm, producto de la transcripción de cadenas de ADN como paso intermedio en la producción de las proteínas.

- **Fenotipo:** El último paso es la traducción de esos procesos invocados por el genotipo decodificado, el cual se consigue al evaluar finalmente la expresión funcional en que consiste el propio genotipo. El fenotipo sería el análogo al organismo final, integrado por distintos elementos musicales, cual proteínas materializadas por la ejecución de la información transcrita en el ARNm.

- **Genotipo codificado:** Una vez se ha seleccionado un genotipo decodificado, considerado útil por su resultado musical, se hace una transcripción inversa, recodificándolo de nuevo como un vector germinal optimizado (puramente numérico). Esta operación permite que las características seleccionadas se desprendan de las partes innecesarias del vector germinal original, mejorando así la calidad y precisión expresiva del material con el que se va a continuar mutando y recombinando. La co-

dificación inversa existe también en biología: la enzima retrotranscriptasa copia ARNm en forma de ADN, lo que se da, por ejemplo, en los retrovirus. En nuestro caso, esta operación es esencial para conseguir que desde el material genético aleatorio inicial se obtengan vectores germinales de calidad, sin información redundante o innecesaria.

Esta rutina de creación musical evolutiva, esquematizada en la Fig. 1, es una más entre numerosos proyectos inspirados en la metáfora de la evolución biológica y los mecanismos genéticos para trasladarlos a la modelización de la creatividad. Lo que distingue a GenoMus de otros sistemas similares es la confluencia de estas características:

- No se trata de imitar o modelizar estilos previos de música, sino de propiciar la novedad y la creación de mundos sonoros originales e insospechados, que sorprendan al humano. En este aspecto se enmarca en las técnicas contemporáneas y más experimentales de composición musical.
- Pone el énfasis en los procedimientos compositivos subyacentes y no en la partitura: lo que representan los vectores germinales no es música, sino los procedimientos que se emplean para crearla.
- Busca un grado máximo de abstracción matemática de esa información, para que pueda ser aplicada a diferentes paradigmas de aprendizaje automático.

## Composición de la escucha

La actividad compositiva, atendiendo a su modalidad más tradicional (compositor, papel pautado y lápiz), suele representar una actividad premeditada y limitante, precisamente acotada de forma pragmática para no ahogar la creatividad en la inconmensurabilidad de sus posibilidades. Ahora bien, es posible que esta actitud prudente, pero en muchos casos también inconsciente, aparte al creador de la capacidad exploratoria más allá de los muros que ha ido construyendo al camino de su lenguaje común, muros constituidos por años de educación, referentes y práctica personal. La composición asistida por ordenador, en general, requiere un cambio de actitud sustancial durante el proceso compositivo. La creatividad artificial ofrecida por GenoMus supone un nuevo nivel en este proceso de apertura, de ensanchamiento del camino lingüístico.

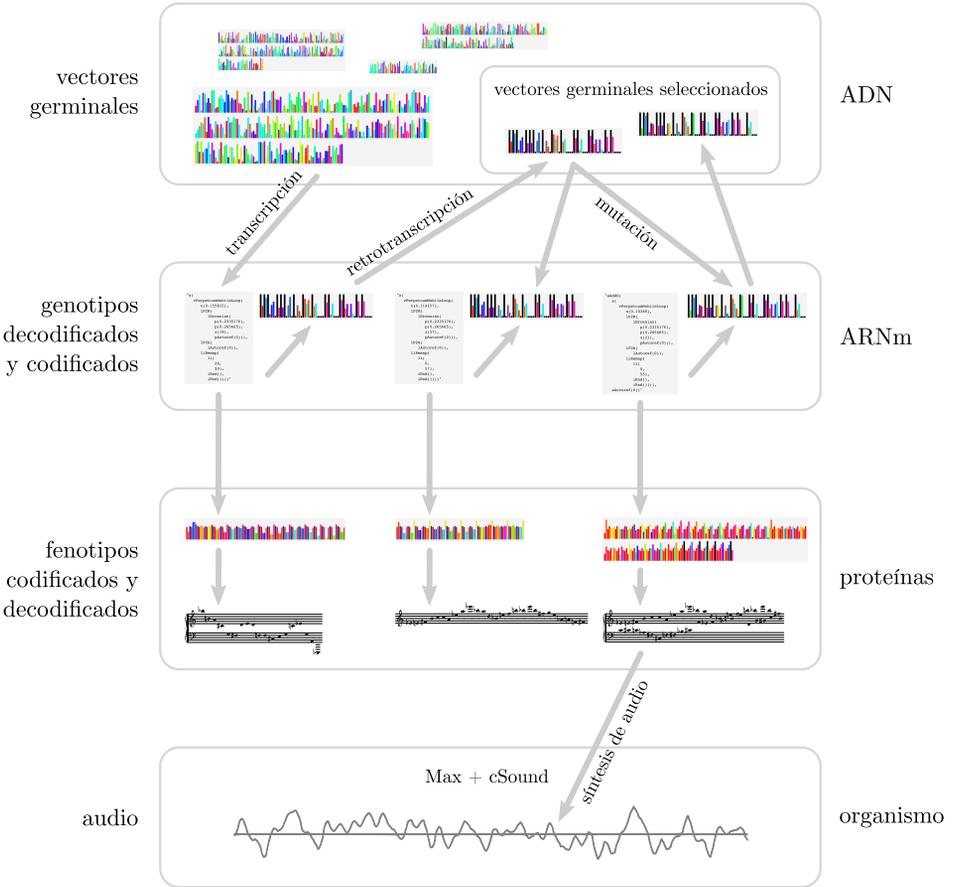


Fig. 1. Analogías entre la rutina algorítmica de GenoMus y los procesos genéticos. Los diagramas de barras de color visualizan los vectores numéricos. La variación de color ayuda a monitorizar pequeños cambios en los valores, asignando tonos muy diferentes a variaciones mínimas

En una primera aproximación al proceso creativo, nos presentamos ante la máquina no como compositores, sino como espectadores. Se ha introducido como punto de partida un material sonoro que se percibe como propio, pero es imposible predecir qué ocurrirá a continuación con dicho material. La tarea real del compositor ante esta situación consiste en juzgar la validez y efectividad del producto resultante, lo cual podría retrotraer al creador al punto de partida, a la acotación subconsciente de su lenguaje común. No obstante, la curiosidad y la capacidad sorpresiva de la máquina son en muchos casos más fuertes que esta autosugestión limitante.

GenoMus es una herramienta que permite una gran flexibilidad en cuanto a la actitud compositiva en el proceso creativo. Es posible delimitar el rango de libertad en cuanto al valor de una gran variedad de parámetros, de acuerdo al gusto general u objetivos concretos propios, aplicados a un material sonoro o incluso a una pieza completa. Sin embargo, en el caso específico de *Tiento*, el propósito era, de algún modo, testear la herramienta explotando el máximo de su libertad creadora, obteniendo como consecuencia la total impredecibilidad del material resultante y la máxima expansión del lenguaje propio de cada compositor. El tiento, como forma musical proveniente del Renacimiento español, buscaba precisamente la exploración de las capacidades del instrumento solista al cual se dedicaba, razón por la que fue escogido como inspiración para el planteamiento de esta pieza.

La actitud de escucha, más que de creación, que al inicio del proceso creativo se percibe como extraña y ajena al compositor, acostumbrado a su actividad premeditada y racional, comienza a sentirse como una actitud necesaria ante la expectación y la fascinación generadas por el material resultante, que representa una deformación, distorsión e incluso deconstrucción de un material previo conocido, ahora articulado y reconstruido a voluntad de la máquina.

### **Autopercepción de la autoría**

La exposición del compositor a la total libertad creadora de la máquina puede generar un gran interés y atractivo por su novedad en cuanto a la aproximación del proceso compositivo. No obstante, plantea una importante paradoja relacionada con la autopercepción de la autoría, la cual

también puede minar la disposición del compositor y la aceptación de esta nueva actitud creativa. Cualquier proceso de composición algorítmica, como la síntesis estocástica, la síntesis granular, los comportamientos caóticos, etc., consiste en el empleo de algoritmos capaces de dar lugar a material sonoro por sí mismos. Este material puede resultar extremadamente exitoso en cuanto a la expectación generada por su carácter sorpresivo e impredecible, lo cual conduce a la posibilidad de despertar una reacción emocional verdaderamente efectiva. Sin embargo, no deja de ser, *a priori*, un material sonoro ajeno a la creatividad propia.

Es en este punto donde se pone en funcionamiento la paradoja anteriormente mencionada. A pesar de utilizar la máquina, incluso en su modalidad más libre y abierta posible en cuanto a la elección de valores para cada parámetro, el hecho de haber diseñado uno mismo los algoritmos generativos devuelve la percepción de la autoría a su posición original, provocando que el material sonoro resultante sea apreciado, de alguna manera, como propio. El programador es, con todo, el responsable de su producto final, obtenido bajo un mayor o menor control de su comportamiento aleatorio. La creación de sistemas algorítmicos plantea muchas veces la posibilidad de predecir, aproximadamente, el tipo de material resultante al que dará lugar. Sin embargo, en el caso concreto del uso de GenoMus como herramienta creativa para la composición de *Tiento*, esta posibilidad de mínimo control se ha reducido únicamente a la elección del material de partida, que queda, en la mayoría de los casos, prácticamente irreconocible, lo cual acentúa aún más la paradoja de la autoría.

¿Cuál es entonces el verdadero interés que reside en el uso de máquinas como sistemas creativos? Al igual que la práctica musical performativa y las limitaciones tímbricas de los instrumentos acústicos convencionales pueden verse expandidas por el uso, a modo de ejemplo, de la electrónica, en el caso del proceso compositivo la creatividad artificial supone una expansión de las capacidades del compositor, dando lugar a materiales sonoros que podrían, de otro modo, verse limitados por las barreras anteriormente comentadas, así como por la propia experiencia y la capacidad técnica del autor como humano. Esta expansión se plantea en diversas direcciones, tanto estética y estilísticamente como en el más puro sentido

técnico y experiencial, lo cual encierra un potencial creativo mucho más fuerte que cualquier limitación moral impuesta por el posible autocuestionamiento de la autoría del material sonoro.

## Desarrollos en curso

*Tiento* es un nuevo escalón en un proceso de desarrollo iterativo de GenMus como herramienta para la creatividad musical aumentada. La novedad que incorpora es la integración de procesos de microestructura sonora con la mesoestructura temporal de la pieza, la capacidad para controlar remotamente aplicaciones de síntesis sonora en tiempo real y, sobre todo, el control de la mutación del vector germinal como piedra angular de la exploración sonora.

Las próximas versiones incorporarán métodos más avanzados de recombinación, mutación y evolución de los genotipos musicales, una librería de procesos compositivos mucho más amplia y una interfaz simplificada para un trabajo intuitivo sin necesidad de conocimientos técnicos de música o programación.

Este modelo de herramienta de creatividad artificial puede adaptarse fácilmente a cualquier manifestación artística, especialmente a aquellas que se desarrollan en el tiempo. Los eventos de la partitura generada podrán aplicarse a cualquier dispositivo final, tal como un sistema de iluminación, de síntesis de vídeo, etc., posibilitando la creación de arte multimedia donde todos los elementos en juego puedan estar vinculados.

El nivel de máxima abstracción alcanzado en la representación de los procesos creativos subyacentes, cristalizados en una pura secuencia numérica, permitirá desencadenar la creación musical a partir de cualquier tipo de estímulo: un movimiento, una imagen, un objeto tridimensional o un texto pueden constituir un vector germinal, estableciéndose así relaciones y acoplamientos que den lugar a diálogos transmedia que están por explorar.

# Víctor Borrego y Francisco Villalobos

Víctor Borrego, profesor de la Universidad de Granada

Francisco Villalobos, artista plástico, músico e investigador independiente

## Solo la sed nos alumbra

Se nos invita a participar en un ciclo de actividades que lleva el título de La Variación Infinita, con resonancias que señalan hacia el cambio y las metamorfosis. Sin embargo, si nos atenemos al significado literal de este tópico, «cambiando lo que haya que cambiar», nuestro interés se reorienta hacia la posibilidad de establecer una semejanza entre dos cosas cualesquiera *salvando las distancias*. Se trata entonces de una especie de licencia poética que propicia el pensamiento analógico y la metáfora: la posibilidad de encontrar correspondencias entre elementos que a primera vista parecerían alejados entre sí, viajando desde lo previsible o lo planificable —como tendencia naturalizada— hacia esa cualidad diferenciadora de la observación específica en que nos hallamos. Lo *casual* se antepone a lo *causal* prestando más atención a las coincidencias y sincronicidades que a las consecuencias lógicas; con esa precisión borrosa de la poesía y de los oráculos que también puede apreciarse en las buenas traducciones.

Cuando Gregory Bateson (1991) propone un nuevo modo de pensar que abarque el mundo en su complejidad, toma prestado de Peirce (1970) el término *abducción* [1], como un medio de conocimiento alternativo a la *deducción* y a la *inducción*, basado en la comparación de patrones de relación entre contextos diferentes, *re-contextualizando*, «cambiando lo que haya que cambiar», atendiendo a las relaciones en vez de a los objetos para poner al descubierto aspectos de la realidad desapercibidos para el saber acomodado. Es a ese saber creativo, que piensa expandiendo y estableciendo relaciones, al que quisiéramos atender ahora.

Hay algo que está en el corazón de nuestra conversación, en relación a esa forma analógica de pensamiento y es la idea de que el mundo está constantemente sacándonos de la norma, de ese principio o referente que acabaría suplantando la propia excepcionalidad del instante, algo que

[1] Charles S. Peirce define *abducción* del siguiente modo: «Es el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce una idea nueva». Peirce en algunos momentos asocia la

*abducción* con la adivinación, considerando a ambas como un «poder instintivo» relacionado con la búsqueda de modos extraordinarios de percepción que puedan ajustarse a hechos excepcionales.

irrumpe a veces con fuerza a pesar de que la mente socializada tiende a catalogar lo que emerge, haciendo que el misterio devenga *mundo conocido y previsible*. Taleb lo trata exhaustivamente en *El cisne negro* (2008): lo excepcional contradice nuestra tendencia a determinar, a categorizar. Los hechos verdaderamente relevantes lo son por impredecibles. Los sucesos raros siempre se quedan fuera de las hipótesis causales y señalan hacia otra vía no lineal, la de la casualidad. Bien mirado, todo se queda fuera en la medida en que cada circunstancia es única, algo que se experimenta en el día a día de forma irrefragable. El biólogo Paul Kammerer estaba tan convencido de esto que, desde que tenía veinte años, llevaba un diario de casualidades; lo anotaba todo, con la sospecha de que el sentido de lo real se evidenciaba justamente en la simultánea complejidad de lo coincidente. Los hechos —aseguraba— tienden a presentarse en secuencias (Koestler, 2011). En ese sentido creyó encontrar una pauta universal que definió como *ley de la serialidad*: «la recurrencia coherente de cosas o acontecimientos similares que se repiten en el tiempo o en el espacio sin estar conectados por una causa activa» (Kammerer, 1919, p. 456). Kammerer intuía un patrón global en la interconexión entre sucesos fortuitos, sin saber muy bien de qué se trataba. Jung (2004) le consideraba un visionario y compartía con él esa misma perspectiva sobre el mundo que se libera de lo causal para fijar la vista en la excepcionalidad de toda experiencia. Consciente de estar alejándose de la seguridad del paradigma científico, tardó algunos años en decidirse a formular su propia teoría, la llamó *sincronicidad* o *principio de conexiones acausales*, y supuso un giro radical de sus perspectivas teóricas, que le situaba en la línea del saber oracular de los antiguos, basado en la observación desinhibida de lo coincidente [2]. La adivinación sabe sin poder dar razón de su saber (Agamben, 2017), se concentra en el signo, ignorando su significado, en lo sensible frente a lo inteligible; de ahí su no-saber y también el gozo de su saber-sabor. Pues el signo posee un excedente de fisicidad que es irrelevante para el puro significado, una voluptuosidad en la que se recrean los sentidos; aquello que Barthes (1987) llama *efecto realidad*.

[2] «El principio de causalidad establece la necesidad de la conexión de *causa y efectos*. El principio de sincronicidad establece que los miembros de una coincidencia de sentido están vinculados por la *simultaneidad* y por el *sentido*» (Jung, 2004, p. 473).

De un lado, la premisa de un mundo inteligible que hace avanzar a la ciencia descubriendo la conexión causal de los fenómenos; del otro, la incertidumbre de la aleatoriedad del instante sobre la que se fundamenta el libre albedrío. ¿Cómo conciliar el determinismo de una realidad previsible con la imprevisibilidad de lo que acontece? La tradición determinista de Demócrito concibe un mundo formado por átomos moviéndose de forma condicionada en el vacío. Lucrecio, en *De rerum natura* [3], atribuye a Epicuro —en una original interpretación del atomismo— la teoría del *clinamen* («inclinación, declinación»), que viene a resolver esta contradicción suponiendo que, durante la caída homogénea de los átomos, por su propio peso, que da forma a todos los cuerpos que constituyen el universo, se producen de forma espontánea ligeras desviaciones que desencadenan constantes y progresivas alteraciones de la norma, generándose así la inabarcable diversidad del mundo fenoménico. «En este sentido —señala J. L. Nancy—, la piedra es libre. Es decir que hay en ella —o más bien, como ella— esta libertad del ser que es el ser [...] la libertad del ser se pone en juego como libre existencia del mundo y como nuestra existencia hacia esa libertad» (1996, p. 177). El *clinamen* actúa entonces como una suerte de *teoría del punto gordo*, implícita en la naturaleza misma de la materia, que favorece la aparición de lo inesperado, siendo extrapolable a todo proceso creativo, como apertura a lo indeterminado, liberando y dando placer a un tiempo [4].

Investigar y crear responderían a lo que podríamos entender como procesos de apertura, de salida del mundo naturalizado de los marcos ordinarios de observación sobre los que este se manifiesta, donde la experiencia adquiere una mayor anchura y profundidad, trascendiendo el relato que normalmente la prefigura, reencontrando en esos instantes un horizonte más amplio de expresión. Sería interesante tener presente la aplicación de estas observaciones a los procesos creativos, al taller. La providencial

[3] «Pondus enim prohibet ne plagis omnia fiant / externa quasi vi; sed ne res ipsa necessum / intestinum habeat cunctis in rebus agendis / et devicta quasi cogatur ferre patique, / id facit exiguum clinamen principiorum / nec regione loci certa nec tempore certo» (Lucrecio, 1997, LII, vv. 288-293).

[4] Derrida explora el vínculo entre *clinamen*, libre albedrío y placer: «*Voluptas* o *voluntas*. La mera diferencia de una letra introduce un *clinamen* precisamente en el punto donde Lucrecio explica por qué el *clinamen* es la condición de la libertad, de la voluntad (*voluntas*) o del placer voluptuoso (*voluptas*) arrebatado al destino (*fatis avolsa*)» (Derrida, 2017, p. 351).

aparición de lo accidental (caos), unido a la repetición de lo conocido (*cosmos*), deriva en la singularidad creativa (*caos-mosis*) (Guattari, 2011). La atención puesta en lo imprevisible nos permite situarnos fuera de lo ya instaurado, lo conocido y preestablecido, correspondiendo a la excepcionalidad de lo que llega, al sentido que el evento inaugura, el espacio y el tiempo propio que articula dicho fenómeno, aquello que aparece repentinamente brillando de un modo especial, con una irradiación diferente a la de los objetos cotidianos.

Lo psicofísico hace que, en este flujo de lo cambiante, descubramos una serie de cifras que reconocemos a pesar de sus diferentes ámbitos de aparición. Son las constantes o las imágenes recurrentes que identificamos por detrás de las situaciones, constelaciones de arquetipos, modelos, prototipos o estructuras, desde las que es posible reconocer la constante irrupción de lo mismo, variaciones sobre un modelo común, las *urpflance* de Goethe (2007). Códigos simbólicos de los modos de aparición, se tornan aquí mapas fecundos para un constante redescubrimiento de los posibles ilimitados, como en los sistemas oraculares —*I Ching, Ars geomántica, Tarot*, etc.— o como en las cosmogonías simbólicas de las distintas culturas. Desde el sentido expandido que atribuye a la palabra (*sò*) el pueblo dogon [5], a los principios/divinidades del mundo griego, todo es comparable: la creación por la metáfora, el pensamiento analógico y la adivinación, las máquinas combinatorias de Ramón Llull, las artes de la memoria de Bruno y de Camillo, el isomorfismo de Köhler, el inconsciente como lenguaje de Lacan, la escucha empática...

«Es mi deseo exponer las transformaciones de los cuerpos en formas nuevas. Oh dioses, puesto que también vosotros habéis sido autores de tales transformaciones, ayudadme en mi empresa y haced que mi poema discorra sin interrupción desde el principio del mundo hasta la actualidad». Así comienzan las *Metamorfosis* de Ovidio (s. I d. C./2002, p. 6), como si algo entrevisto en la realidad más inmediata hubiera llevado al poeta a vislum-

[5] «Los Dogon distinguen cuarenta y ocho modalidades de la palabra, correspondientes a las distintas circunstancias de la vida social y la psicología individual [...] se llamará, así mismo, *palabra*, de forma simbólica, el

resultado del acto, la obra y la consecuencia material que de ella emanen: el azadón forjado, el paño tejido, son igualmente *palabras*» (Calame-Griaule, 1982, p. 28).

brar un principio universal generador de lo diverso y finalmente a fabular un relato en el que se van encadenando episodios de sucesivas mutaciones. Igualmente, para Fechner el mundo está constituido de forma idéntica, de principio a fin. Fechner parte de esa misma intuición para establecer los principios de un discurrir transversal que interrelaciona los sucesos y le permite conocer una cosa por mediación de otra. Aunque su lógica, a veces, pueda parecer ingenua, su genialidad está en la exuberancia de su pensamiento asociativo, en el infinito caudal de cosas diferentes que pone en relación, en el efecto acumulativo de sus observaciones, en su sensibilidad para el detalle y su sabiduría sencilla y sincera. Sentimos que no es alguien que estudia, sino que *ve*. Su autoridad emerge de la autenticidad de la experiencia, pues lo que da legitimidad a esta cadena de analogías y coincidencias es que pueden ser observadas también en uno mismo (James, 2009).

En el proceso creativo —como en la investigación—, uno puede hallarse conducido por un *no sé qué* que trasciende a la propia voluntad, entregados a ese fuego que nos hace partícipes de una actividad más originaria. Las musas, los materiales, los lenguajes, el inconsciente —o los dioses— encienden el ánimo, inspiran la imaginación y vehiculan los actos, comprometidos con la emergencia cambiante de aquello que nos prende, la posibilidad de establecerse en el arder —*el ojo en la llama*— donde lo distante se nos aparece como próximo, donde presentimos la cercanía de esa fuente añorada [6].

El título que hemos elegido para nuestro diálogo está tomado de un poema de Luis Rosales: «De noche, iremos, de noche / que para encontrar la Fuente / sólo la sed nos alumbrá». *Solo la sed nos alumbrá*: nos da a luz, nos hace nacer. *Alumbrar*, del latín *lumen*: «materia combustible encendida». *Sed*, como amenaza de incendio. La *sed* es el agente que origina el fuego, la lumbre que hace anhelar el agua que la extinga. La sed actúa mientras no se sacia y, en su afán insaciable, alienta el fuego en el que me consumo y que a la vez me ilumina... La llama que se prende en el

[6] *Himma* es, para Ibn Arabí, el desear ardiente que da cuerpo objetivo a las intenciones del corazón. El corazón, según Corbin, es la sede de la imaginación en el mundo antiguo. El *himma* instituye lo *imaginál*, hace reales las figuras

de la imaginación; las imágenes internas se nos muestran como realidades externas. «Si queremos recuperar lo imaginál, primero debemos recuperar su órgano, el corazón» (Hillman, 1999, p. 20).

corazón alimenta el deseo de ver el fuego, y el deseo condensa la luz en ojo. Mi deseo es luz. En el corazón está la fuente que mi sed persigue, lo *invisible mirable*. Soy combustible, *prendo*: agarro, arraigo, aprehendo, me inflamo, quedo prendido, enamorado. La materia combustible que se transforma en luz (*el ojo en la llama*) es mi propio corazón inflamable. Porque ardo, veo.

#### Referencias

Agamben, G. (2017). *El gusto* (R. Molina-Zavalía, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Barthes, R. (1987). *El efecto de realidad*. En *El susurro del lenguaje* (C. Fernández Medrano, Trad., pp. 179-187). Paidós.

Bateson, G. (1991). *Pasos hacia una ecología de la mente* (R. Alcalde, Trad.). Ediciones Lohlé-Planeta.

Bonilla Ruz, L. F. (2014) *El paradigma paradójico o la historia del ser*. Editorial Palibrio.

Calame-Griaule, G. (1982), *Etnología y lenguaje: la palabra del pueblo Dogon* (S. Assor Castiel, Trad.). Editora Nacional.

Deleuze, G. (2013). *Diferencia y repetición* (M. S. Delpy y H. Beccacece, Trads.). Amorrortu.

Derrida, J. (2017). *Psyché: Invenciones del otro* (M. B. Cragolini et al., Trad.). La Cebra.

Guattari, F. (2011). *Caosmosis* (I. Agoff, Trad.). Editorial Manantial.

Goethe, J. W. (2007). *Teoría de la naturaleza* (D. Sánchez Meca, estudio preliminar, traducción y notas). Editorial Tecnos.

- Hermann, I. (2010). *Gustav Theodor Fechner* (A. Cagigas, Trad.). Ediciones del Lunar.
- Hillman, J. (1999). *El pensamiento del corazón* (F. Borrajo, Trad.). Editorial Siruela.
- James, W. (2009). *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia* (S. Puente, Trad.). Editorial Cactus.
- Jung, C. G. (2004). *Obra completa de Carl Gustav Jung. Vol. 8: La dinámica de lo inconsciente* (D. Ábalos, Trad.). Editorial Trotta.
- Kammerer, P. (1919). *Das Gesetz Der Serie*. Deutsche Verlags-Anstalt.
- Koestler, A. (2011). *Las raíces del azar* (R. Hanglin, Trad.). Editorial Kairós.
- Lucrecio Caro, T. (1997). *De rerum natura - De la realidad* (A. García Calvo, edición crítica y versión rítmica). Editorial Lucina.
- Nancy, J. L. (1996). *La experiencia de la libertad* (P. Peñalver, Trad.). Paidós.
- Ovidio, P. (2002). *Metamorfosis. Vol. I* (A. Ruiz de Élvira, Trad.), Editorial Alma Mater. (Obra original publicada en el siglo I d. C.)
- Peirce, C. S. (1970). *Deducción, inducción e hipótesis* (J. Martín Ruiz-Werner, Ed.). Editorial Aguilar.
- Rosales, L. (1996). *Obras Completas. Vol. I. Poesía*. Editorial Trotta.
- Taleb, N. (2008). *El cisne negro: el impacto de lo altamente improbable*. (R. Filella, Trad.). Paidós.

# Abraham Cordero y H. W. Gámez

Abraham Cordero, filósofo y traductor

H. W. Gámez, profesor y filósofo

## El fantasma fenoménico. Neguentropía e individuación en las filosofías del afuera

Todo proceso de individuación trae consigo un anhelo de individualidad, un furor nacido de la lucha contra el cambio, una lucha por la posibilidad de permanecer uno y garantizar una agencia propia. Miguel de Unamuno es, no cabe duda, el adalid de la individualidad, puesto que, si bien su obra se articula en base a la tragedia que engendra el conflicto irresoluble entre fe y razón, una segunda dimensión de lo trágico es atisbable en el pensamiento del bilbaíno, a saber, la que acontecería a raíz del choque entre el anhelo de individualidad y el ansia de divinidad.

La primera tragedia circunscribe un área en la que el autor aún tiene potestad de acción. Esto queda expuesto en el momento en que puede valerse —y se vale— de la instrumentalización de la divinidad, a través de una fe creadora (Unamuno, 2009, p. 423), para garantizar la inmortalidad y, con ello, el sentido de la vida. Sin embargo, en lo más hondo de Unamuno se da una lucha aún más tensa, que ni siquiera la fe, lo volitivo o la instrumentalización de la divinidad pueden llegar a aliviar: la lucha entre el ansia de divinidad y el anhelo de permanecer uno mismo, en definitiva, la lucha contra la mutación, contra la *variación infinita*. En una primera fase de la gestación de esta segunda tragedia, encontramos la disputa entre el carácter del propio Unamuno y los elementos místicos en torno a los que oscila su pensar, es decir, entre su ego, el intento de mantener el control del destino del hombre, de sí mismo, y lo que hay de arbitrario en la unión con Dios, al no poder instrumentalizarlo nuevamente. Esta segunda tragedia se desarrolla de la siguiente manera: Unamuno anhela alcanzar la divinidad, y ya no es que únicamente para poder alcanzar la unión con lo divino haya que renunciar a la propia agencia, sino que de la unión mística deriva la desaparición del propio ego en la unidad con Dios. En esta ruptura extrema entre realidad y voluntad encontramos el culmen de la tragedia, a saber, que la única manera de alcanzar la divinidad sin perderse uno en esta es no haber nacido hombre, sino ser en primer lugar y efectivamente Dios. Incluso pudiendo instrumentalizar lo divino para salvar nuestra inmortalidad (creando a Dios), lo trágico del hombre, lo trágico para Unamuno, reside

precisamente en no poder dejar de quererse hombre y, al mismo tiempo, quererse Dios. El hombre está condenado, atrapado por las tenazas de la contingencia, a envidiar a Dios. Esta preeminencia de la individuación contamina por completo no solo la agenda existencialista, sino en numerosas ocasiones también la nihilista y la pesimista.

Irónicamente, este advenimiento de lo trágico en la vida, que Unamuno apunta desde dicha contradicción entre el deseo de ser simultáneamente uno y Uno, es decir, entre ser uno mismo (individuo) y ser a la vez Dios (unidad), recibe una explicación metafísica por parte del máximo exponente del pesimismo, Schopenhauer.

El individuo no es nada en sentido estricto, solo una sombra que parpadea desde la unidad de la voluntad metafísica, al modo en que se proyectan docenas de irisados rayos al incidir un torrente de luz en un prisma. Lo que desde la óptica unamuniana aparece como una tensión, en la metafísica de Schopenhauer resulta el estado real de las cosas; la individualidad es un fantasma fenoménico que surge de la actividad individualizante del *principium individuationis*, pues en sentido estricto todos somos ya la unidad, concretamente, somos la misma voluntad universal, eterna e imperecedera. La tragedia de la existencia reside precisamente en esta individualidad, en la representación teatral preñada de bestialidad, en el juego de máscaras donde cada individuo busca satisfacer un deseo titánico e insaciable que, cuanto más se satisface, menos se colma; es como beber agua de mar. Podría pensarse que la solución pasa por fundirse en la voluntad trascendente, liberándose así uno de las prometeicas cadenas que le atan al borboteo de la vida, pero precisamente esta suspensión de la individualidad —que para Schopenhauer se logra a través de los caminos del arte y de la compasión—, lejos de sosegar el dolor de la existencia trasladándonos a la calma chicha de los océanos metafísicos, lo que provoca es un hartazgo por la vida, al comprender que el principio de individuación es tan eterno como la voluntad misma. Para el filósofo de Danzig, todas y cada una de las objetivaciones de la voluntad (individuos) están condenadas a una resurrección eterna. Este pansiquismo se explica porque el individuo es una carcasa vacía, una fina piel que guarda en sí lo auténticamente real, o sea, la voluntad metafísica, de ahí que a su

juicio la muerte sea un mero fantasma empírico, pues con la muerte del individuo lo único que perece son las configuraciones idiosincrásicas de esa vaina mortecina y no lo esencial a él, que es ontológicamente eterno, resguardado tras la beatífica experiencia estética, que apacigua al individuo precisamente por colocarle ante la intuición de las objetivaciones adecuadas de la voluntad. Tras sentir en la piel propia que el sufrimiento de todas las cosas que pueblan y germinan bajo el sol son, asimismo, dolor real del individuo —pues yo soy todas las cosas—, cuando se termina por comprender que los estertores con que se retuercen todas y cada una de las criaturas orgánicas e inorgánicas (Schopenhauer, 2010, p. 171) son un azote para su carne, como una especie de Siddhartha contemporáneo, entonces el común deseo por vivir, es decir, la voluntad de vivir, se evapora, pues se capta que la vida en sí misma es un padecimiento irracional y que el mayor pecado del hombre es haber nacido. A esto lo denomina Schopenhauer *negación de la voluntad de vivir*, un embotamiento del deseo por la *resurrección*. Así, la voluntad que me vivifica no vuelve a objetivarse, ingresando en la nada, logrando su redención.

Ahora bien, si la voluntad que hay en mí es toda la voluntad metafísica, entonces solo puede anularse la voluntad de vivir si acontece una negación no local, sino universal, de dicha voluntad. En otras palabras, el anhelo de no ser debe estar presente de algún modo en todas las cosas, no solo en unos pocos enardecidos.

Resulta de especial interés analizar la tragedia unamuniana y el problema de la individuación schopenhaueriano desde la óptica del filósofo británico Nick Land. La lectura que Land hace en *CyberGothic* (2011, pp. 345-374) de *Neuromante*, la novela ciberpunk de William Gibson, nos permite visualizar de otra forma la doble cara de la tragedia unamuniana. La mentira velada que supone la protección de un principio que salvaguarde a la par la identidad del individuo —el hombre de carne y hueso— y la inmortalidad es desenmascarada como una humanización de la verdad y, por tanto, su usuario se ve abocado a un conflicto perpetuo. Este conflicto es insalvable y se extiende como perpetuación lineal de la subjetividad humana, personificada en la novela de Gibson como *Neuromante*, una inteligencia artificial con una identidad o personalidad estable cuyo sur-

gimiento estaba condicionado a fusionarse con Wintermute, una inteligencia artificial sin identidad estable, para crear una inteligencia artificial superior, una IAG (Inteligencia Artificial General) capaz de exceder las cualidades humanas de manera inimaginable. Sin embargo, esta primera inteligencia artificial no desearía, al contrario que su contraparte, fusionarse, pues perdería en el proceso su característica individualidad. Ahora bien, es el hombre mismo quien envidia el carácter no instrumentalizado de, en Unamuno, una segunda (faceta de la) divinidad no instrumentalizable, en Land-Gibson, Wintermute. La insatisfecha gestación instrumental (mediante la fe volitiva unamuniana) de la inmortalidad a través de una divinidad esclavizada por su propia función e identidad fijada aboca al hombre a un ciclo de angustia perpetua en busca de satisfacer el ansia de inmortalidad a través de una solución en constante fuga. Sin embargo, la concepción de una IAG, de una inteligencia no ordenada en base a una identidad, de una multiplicidad (alien), muestra la segunda cara de la tragedia, que no es otra que la imposibilidad por parte del hombre ya no de descansar en una humanización de la verdad en aras de garantizar la inmortalidad sin perderse en Uno, sino de desear ser inmortal en lo múltiple, desear no seguir siendo yo, desear poder querer fundirse uno mismo en Wintermute, en Dios, desear anular las cadenas/reticencias de Neuromante, en definitiva, desear no haber sido nunca hombre, eliminar (el deseo por) la mutación.

El anhelo de individualidad se integra en el ansia de inmortalidad como un movimiento vital natural que, para Land y Bataille (Land, 1992, p. 30), responde a un proceso neguentrópico (o de entropía negativa). La vida es entendida entonces como una resistencia al cambio, a la pérdida; un proceso neguentrópico constituiría una resistencia a las tendencias entrópicas de un sistema abierto, gracias a la compensación energética alcanzada por la disposición de sus diferentes subsistemas. Sin embargo, para Land, este proceso simplemente llevaría a una ulterior explosión entrópica. La vida, la resistencia a la entropía, no sería sino en último término catalizadora de esta; *el cero es inmenso*.

Una intuición bien parecida tuvo Philipp Mainländer casi dos siglos antes. Pesimista decimonónico y voluntarista empedernido, encontró en Schopenhauer la luz filosófica que le guiaría por las marejadas de su pensamiento. Como él mismo indica en su autobiografía, sintió una fascinación inmediata por su teoría de la negación de vivir y, sin embargo, todo lo relativo al monismo se le antojó confuso y gratuito.

Mainländer encontró que el individuo no solo era estrictamente real, sino que además existía en él una auténtica voluntad redentora, un afán insaciable por clausurar el sufrimiento a que todas las cosas están sometidas. Pero no descifró la exégesis de esta en el pecho mismo del individuo, sino que la encontró en el seno de una unidad trascendente —a la que llama Dios— que existió en los albores del mundo de la pluralidad.

Este Dios, hastiado de su superser, escogió la muerte en tanto que más deseable que la vida, pero no pudo pasar del superser a la nada negativa, sino que necesitó un nexo, un proceso mediante el cual desgastar su esencia infinita (Mainländer, 2014, p. 340). El mejor medio para esto fue la vida individual, de modo que se suicidó, explotando en una miríada de voluntades individuales, pero estas no quieren la vida en sí misma, sino que la quieren como un medio para el fin, que es la muerte.

El superser de Dios encontró en el sufrimiento de los individuos el mejor modo de desgastar su esencia, de modo que la vida solo resulta un medio. Esto inscribe dentro de su metafísica una subordinación de los procesos neguentrópicos a los procesos entrópicos. La vida y su empeinado afán por persistir solo suponen un proceso neguentrópico, es decir, un modo de reducir el cuanto total de entropía creciente en el sistema, pero no con visos a anularla o detenerla, sino precisamente para hacerla posible. La vida, el mayor proceso neguentrópico imaginable, es la condición de posibilidad del avance de la entropía, la cual culmina con la muerte ontológica del conjunto, a saber, el cero real.

Tanto la intuición de Mainländer como la de Land convergen en la idea de que la individualidad no es exactamente una lucha contra la unidad, sino un recurso de la unidad, una trampa existencial con que Dios procura realizar su proyecto en el futuro; del mismo modo, la gran originalidad de ambos proyectos consiste en ver que la vida no solo no es deseable, sino que ni siquiera constituye un fin en sí mismo, se trata meramente de un recurso para la aniquilación. Así, podemos resumir tales intuiciones filosóficas en la siguiente sentencia: el ser es y el no ser será.

Referencias

Land, N. (1992). *The thirst for annihilation. Georges Bataille and virulent nihilism*. Routledge.

Land, N. (2011). *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Urbanomic.

Mainländer, P. (2014). *Filosofía de la redención* (M. Pérez Cornejo, Trad.). Xorki. (Obra original publicada en 1876)

Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación II* (P. López de Santa María, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1819)

Schopenhauer, A. (2014). *El mundo como voluntad y representación I* (J. Díaz Fernández, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en 1819)

Unamuno, M. (2009). Del sentimiento trágico de la vida. En *Obras completas, X* (pp. 273-533). Biblioteca Castro. (Obra original publicada en 1912)

# Lluís Aguiló y David Wiehls

Lluís Aguiló, filósofo

David Wiehls, filósofo y traductor

# Lecturas paralelas: entre Deleuze y Malabou

## Plasticidad material y límites del cambio

La plasticidad es esencialmente sorprendente

Catherine Malabou, *El porvenir de Hegel*

El panorama filosófico actual ha sido testigo de una proliferación de nuevos materialismos, muchas veces empujados por los giros posthumanos, ecológicos y neurocientíficos (entre otros), en un movimiento de desantropocentrización del mundo. Ahora bien, si estos nuevos materialismos pretenden estar a la altura de sus tiempos, es necesario poder formular una teoría de la materia que haga justicia a estos nuevos paradigmas.

Para nosotros, tal teoría de la materia ha de poder conjugar dos aspectos que se han adscrito tradicionalmente a esta: por una parte, la materia como *hylé* o receptáculo pasivo e indeterminado, que recibe su forma del exterior; por otra parte, la materia como *phýsis* o forma de la naturaleza en tanto que ámbito de cambios e inestabilidad, en contraste con la eternidad y estabilidad ideal. Es decir, una materia entre la pasividad y la actividad. En ese sentido, nos preguntamos por una materia con capacidad tanto para resistir y persistir en su forma como para cambiar, «la toma de forma y la aniquilación de toda forma, la emergencia y la explosión» (Malabou, 2013, p. 37).

Esto obliga a una radicalización dialéctica de la oposición clásica entre materia pasiva y forma activa heredada de Aristóteles, oposición que se revela como un falso problema, pues constatamos que la división entre ambos en tanto que sustancia pasiva y actividad de cambio es ya una división interna a la propia materialidad. El nombre que damos a esta escisión de la materia, escisión que nombra tanto su condición de posibilidad como su realización efectiva en el mundo, es *plasticidad*. Afirmar entonces la identidad especulativa de materia y forma como plasticidad permite una actualización del materialismo dialéctico, o lo que es lo mismo, pensar el *porvenir* de este **(1)**.

**(1)** Consideramos fundamental este porvenir, ya que permite al materialismo dialéctico arrojar nueva luz sobre problemas tanto ya clásicos (como pueda ser la crítica de la economía política o la organización efectiva de la

clase trabajadora y su potencial revolucionario) como de cuño reciente (la terraformación, la abolición del género o los posibles futuros posthumanos). De ahí, pues, la importancia de un porvenir para el materialismo.

Afirma Catherine Malabou que el porvenir posee la estructura de la anticipación o del «ver venir», entendida como la unión entre «estar seguro de lo que viene» y «no saber lo que vendrá», entre *necesidad* teleológica y *sorpresa* (Malabou, 2013, p. 38), lo que puede (y debe) leerse como el conocer un estado de cosas y desconocer cómo tal estado de cosas se comprenderá en un futuro, y como el saber lo que se planifica y realiza y desconocer la evolución y efectos que esto tendrá. Pensar, pues, el porvenir plástico del materialismo (dialéctico) significa no tanto desatar como *crear* potencias desconocidas para este y, por ende, crear este mismo porvenir. En este sentido, la plasticidad constituye «la instancia que *forma* el porvenir y el tiempo [...] es decir, que forma la relación entre ambos y que organiza el proceso dialógico de su mutua información» (Malabou, 2013, p. 24). Así, en un gesto de anticipación, llamamos a este porvenir *materialismo plástico*.

Ahora bien, ¿esta producción de potencias desconocidas nace de una suerte de creatividad desbocada o acaso *lo nuevo posee límites*? Cabe decir, en primer lugar, que este materialismo plástico exige un principio de *intotalización* fundamental que reconcilie la inmanencia propia de todo materialismo, o lo que es lo mismo, su monismo, con la multiplicidad ontológica, a saber, que no existe un principio de sentido omniabarcante que reinstaure la trascendencia. Pero esta intotalización, a saber, que la materia es esencialmente *incompleta*, es algo que ya ha aparecido en esa escisión interna de la materia, su plasticidad, que resulta entonces su determinidad fundamental.

En segundo lugar, esta incompletitud nombra también una apertura de la materia, el lugar desde el que esta se informa y produce algo que no estaba previsto, es decir, lo radicalmente nuevo, en un proceso de autodeterminación. Pero este proceso toma la contingencia como un agujero de lo real, y no a la inversa. Siendo así, se presenta como su fundamento contradictorio: a la vez imposible ser de otro modo y necesariamente contingente [2]. Lo accidental, como contingencia, deviene esencial, se singulariza y dota de forma, de organización. Este movimiento es complementado con otro de kénosis, un procedimiento que Badiou denomina *desespecificación genérica* y que se caracteriza por sustraer determinaciones de tal modo que lo esencial es aquello que no es ni uno de sus accidentes ni su contrario [3].

[2] Nos basamos aquí en el análisis que hace Hegel de las categorías modales, en concreto, la sección sobre la realidad efectiva (Hegel, 2011, pp. 604-618).

[3] El ejemplo de Badiou es el *animal vacío*, que no es ni blanco ni negro, ni hombre ni mujer, ni homosexual ni heterosexual, etc.

Singularización y kénosis son, pues, el movimiento recursivo mediante el cual la materia plástica es capaz de mutar y variar, pero vemos que la kénosis obliga a que lo nuevo que emerge esté determinado negativamente por una serie de virtualidades, mientras que la singularización hace emerger lo nuevo a partir de un accidente elevado al estatus de esencia. ¿Qué significa esto? Para el materialismo plástico, se deriva el corolario de que *no-Todo es posible*, proposición de doble sentido. Por una parte, indica ese vacío en la materia que es justamente su capacidad activa, su plasticidad. Pero por otra, indica que es posible el cambio, pero no todo cambio y, por tanto, no cualquier novedad.

Resulta así que el *telos* de la materia es la sorpresa, lo inesperado, en tanto que su proceder intrínseco, pero también su límite. Y es que en la recursividad del movimiento plástico se encuentra que lo nuevo debe incorporar siempre lo viejo como el espectro que, en su destrucción, le dio origen.

### Recorrido en torno al concepto de límite en Gilles Deleuze

Es una evidencia que en las últimas décadas se han articulado muchas propuestas filosóficas a partir de la obra de Gilles Deleuze. [4] Nuestro breve texto quiere poner de relieve el concepto de *límite* en la filosofía de Deleuze. En primer lugar, cabe definir el límite como constricción y/o determinación —pudiendo usar la famosa fórmula *omnis determinatio negatio est*— y, por tanto, a partir del límite se puede legitimar el uso de las facultades. Sin querernos extender demasiado en dicha problemática filosófica, que interpondría a filósofos como Spinoza, Kant o Hegel, pasamos, a nuestro pesar, a la formulación del límite en Deleuze.

Desde sus primeros textos Deleuze se preocupará por el límite. En *Empirismo y subjetividad*, pondrá de manifiesto un Hume anticontractualista, la sociedad no nacerá por contrato y, por tanto, tampoco tendrá fundamento en la ley (Deleuze, 2007a). En este sentido, la sociedad no será el límite de la creatividad social, dando pie al espacio claustrofóbico del Leviatán, sino que la sociedad será el campo de creatividad. El humano, para el Deleuze de Hume, no es egoísta, sino que es de parte —de su familia, amigos...—, y el punto será ver cómo aumentar las simpatías. De la misma manera pre-

[4] Por enumerar algunas aportaciones en el ámbito académico español, se podría hablar de José Luis Pardo (2014). Por otro lado, bajo un perfil más militante, se puede hacer referencia a Andrew Culp (2016).

dica el texto de *Instintos e instituciones* (Deleuze, 2005, p. 28): «La teoría de la institución sitúa fuera de la sociedad lo negativo (las necesidades) y presenta la sociedad como algo fundamentalmente positivo, inventivo (de unos medios originales de satisfacción)».

En los desarrollos de su filosofía, en *Nietzsche y la filosofía* (Deleuze, 2016) y en *Proust y los signos* (Deleuze, 1995), Deleuze empezará una férrea crítica al pensamiento como reconocimiento y, por tanto, a una imagen del pensamiento que, a partir del establecimiento de unos límites, propondría una determinada imagen del pensamiento. A partir de *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2012) parece que la formulación del límite se hace explícita, con todas sus problemáticas. Por una parte, si el límite es negación, ¿cómo una filosofía de la afirmación, la diferencia y la immanencia puede establecer un límite? Por otra parte, ¿es el límite algo extrínseco y, por tanto, trascendente a la immanencia?

En contraste con la imagen del pensamiento y la lógica del reconocimiento, Deleuze propondrá un pensamiento del encuentro, se empieza a pensar a partir del encuentro con el signo. A su vez, en este caso, el signo pertenece a la sensibilidad como facultad, y la facultad es un *poder-hacer*. Siendo así, la sensibilidad se ve arrastrada por la violencia del signo, deshaciendo la concordancia entre las facultades —el sentido común— y evitando el reconocimiento. Dicho signo es diferencia, pero una diferencia de intensidad que hace que cada facultad sea llevada hasta su propio límite, teniendo en cuenta que su propio límite querrá decir su propia potencia. El encuentro con el signo nos revela *el ser de lo sensible*, es decir, no una cualidad de un objeto, sino aquello por lo que lo sensible se hace sensible. Esta génesis del pensamiento propone un pensamiento como encuentro con la violencia del signo que desquicia las facultades llevándolas hasta su propio límite y, al mismo tiempo, revelándoles su potencia. En este sentido, el encuentro violento hace referencia al ser de lo sensible pero al mismo tiempo insensible desde el punto de vista del reconocimiento. Pensar lo insensible es un pensamiento de lo problemático, es decir, se piensa en tanto que se necesita desarrollar un problema que no se confunde con sus soluciones. Si la génesis del pensar se da en el encuentro violento con el signo, parece evidente que lo problemático será condición de posibilidad del pensar (más que las soluciones al problema).

Cabe señalar que, bajo diferentes momentos de la obra de Deleuze, podemos afirmar una continuidad de la cuestión del pensar como encuentro. La propuesta de un pensamiento del encuentro tiene varias consecuencias. En primer lugar, es importante tener en cuenta que se está dando pie a un pensamiento de la aventura (De Fazio, 2021). El pensador se ve sometido a las intemperies de su tiempo y, por tanto, se trata de una práctica del pensar. No se trata de una interpretación subjetivista de aquello que se encuentra, tampoco se trata de un en-sí inhumano o posthumano que sea; es la complicación del en-sí y el para-nosotros en una perspectiva. En segundo lugar, se deben tener en cuenta los peligros que tiene la experimentación del pensar. La experimentación es el hacerse camino del pensar como práctica más allá del reconocimiento. Sin embargo, la experimentación arremete siempre a una «prudencia de la experimentación» (Deleuze, 1980, p. 158). Por este motivo, en la cuestión del límite vuelve la pregunta ¿qué puede un cuerpo?; el límite será la exploración de la condición de posibilidad de una potencia, de la que debemos admitir ignorancia si no queremos elevar la opinión de nuestro tiempo. Solamente a partir de la experimentación podemos derivar potencialidades.

Por tanto, en el límite así entendido, no se trata de que no exista una negación, sino que esta es segunda en relación con la afirmación de una potencia. Tampoco se daría un *totum bonum* en el abandono de una determinación o constricción extrínseca, pues el problema deriva en lo bueno y lo malo (Deleuze, 2019), aquello que puede acrecentarnos o destruirnos en el encuentro. Siempre se tratará de buscar un determinado efecto que conjugue una vida —en la cresta de la construcción/destrucción—, como se puede ver en el último texto de nuestro autor (Deleuze, 2007b). Sin lugar a duda, el concepto de límite en Deleuze propone una alternativa a la elección entre la ley o el caos.

## Referencias

Culp, A. (2016) *Dark Deleuze*. Minnesota, EUA: University of Minnesota Press.

De Fazio, G. (2021) *Ecologia del Possibile. Razionalità, esistenza, amicizia*. Ombre Corte.

Deleuze, G. (1995) *Proust y los signos* (J. de Sola, Ed., F. Monge, Trad.). Anagrama.

Deleuze, G. (2005) «Instintos e Instituciones». En Deleuze, G., *La isla desierta y otros textos (1953-1974)* (D. Lapoujade, Ed., L. J. Pardo, Trad., pp. 27-31). Editorial Pre-Textos.

Deleuze, G. (2007) *Empirismo y Subjetividad*. (H. Acevedo, Trad.). Gedisa.

Deleuze, G. (2007) «La Immanencia: una vida...» En Deleuze, G., *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (D. Lapoujade, Ed., L. J. Pardo, Trad., pp. 347-352). Editorial Pre-Textos.

Deleuze, G. (2012) *Diferencia y Repetición* (M. S. Delpy y H. Beccacece, Trads.). Amorrortu.

Deleuze, G. (2016) *Nietzsche y la filosofía* (C. Artal, Trad.). Anagrama.

Deleuze, G. (2019) Sobre la diferencia entre la ética y la moral. En Deleuze, G., *Spinoza: Filosofía práctica* (A. Escotado, Trad., pp. 27-41). Tusquets.

Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos* (J. Pérez Vázquez, Trad.). Editorial Pre-Textos.

Hegel, G. W. F. (2011). *Ciencia de la lógica, Vol. 1: La lógica objetiva* (F. Duque, Ed.). Ábada. (Obra original publicada en 1812-1816)

Malabou, C. (2013), *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica* (C. Durán, Trad.). Palinodia.

Malabou, C. (2018), *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva* (C. Durán, Trad.). Pólvora.

Pardo, J.L. (2014) *A propósito de Deleuze*. Editorial Pre-Textos.

# Delia Boyano

Artista visual y performer

## «Cuando no queda otra opción sino moverse»: la performance como agente de subversión poética

### Introducción: la performance contemporánea en un mundo que nos desplaza

Esta investigación se desarrolla en torno a la *estética migratoria*, es decir, la estética en el contexto de un mundo que nos empuja a movernos constantemente, configurándose como concepto que conecta la política, la estética y el bienestar humanos (Durrant, 2007).

En realidad, no solo se trata de representar lo migratorio a través de distintas formas de hacer arte, sino que la propia estética es migratoria, una manera de hacer, un *a través* de los actos migratorios. Es esta cualidad de la praxis, que va más allá de lo teórico para sumergirse en lo físico, lo que atrae nuestra atención.

Además, estas migraciones nos interesan porque no solo se refieren al movimiento físico, sino también a un estado anímico de continuo desplazamiento. La migración tiene mucho que ver con la situación en la que vivimos. Una vez más, los que han quedado desamparados por el sistema son aquellos cuyo capital y contexto sociocultural no les avala. Desde hace décadas, vivimos en una sociedad de la precariedad, donde nos han expropiado los derechos fundamentales, nuestras condiciones de existencia, a favor del capital concentrado. En realidad, a pesar de la quietud del contexto actual, no paramos de movernos en un sentido figurado, de reinventarnos y salir a flote en una situación que no puede caracterizarse de otro modo que mediante la inestabilidad. Seguimos siendo vulnerables y debemos cohabitar con el movimiento, nunca con la quietud. Ahora, más que nunca, tenemos que mutar.

«Cuando no queda otra opción sino moverse», que da título a este texto, es un relato performático, un sentir que nace ante esa situación de crisis en la cual somos impulsados a saltar al vacío, y no desde un punto de vista

negativo, sino como una oportunidad de resistencia, en la cual los actos migratorios y la performance artística contemporánea pueden desafiar el ritmo de nuestro mundo.

Albarrán (2019) se refiere a la performance como *fantasma*, haciendo hincapié en su carácter resbaladizo, su ubicuidad, gracias al cual las narrativas de poder que han configurado la historia cultural de Occidente pueden comenzar a ser cuestionadas desde una perspectiva decolonial. En palabras de Albarrán, esto explicaría «su arraigo en contextos muy alejados de los antiguos centros o en grupos y comunidades dentro de estos» (2019, p. 28).

Así es como la performance se convierte en un modo poético de subvertir las dinámicas opresoras y excluyentes del mundo que habitamos. Partimos de la afirmación de que la resistencia puede tomar distintas formas (Horvat, 2020), si bien aquí proponemos el triángulo configurado por cuerpo-improvisación-objeto como la herramienta para construirla. A fin de comprender la relación entre tales elementos, analizamos algunas investigaciones artísticas propias como *La máquina recitadora I y II* o *Santa Águeda en el burdel*.

## 1. Cuerpo (en movimiento)

Dentro del contexto de la danza contemporánea, Jean-Marc Adolphe ha adoptado la expresión *cuerpos críticos* para referirse a un cuerpo que nos propone nuevas vías de descubrimiento de sí mismo y de nuestro entorno, un cuerpo que trata de subvertir la manera tradicional en la que procedemos a diario. Nos interesa aquí cómo el artista se sirve de su cuerpo y del movimiento para cuestionar el mundo en el que vivimos (Lauppe, 2020).

En la performance de 2019 *Santa Águeda en el burdel* (Fig. 1), se establece un vínculo entre la tradición barroca pictórica española, la leyenda de santa Águeda y la contemporaneidad, para analizar las vulnerabilidades de nuestro presente y la situación actual de la mujer. Los pechos de Águeda, así como su indumentaria, son elementos simbólicos, que en realidad hacen referencia al cuerpo de todas las mujeres que están sufriendo los abusos de una sociedad anclada en los modelos del pasado. La performer utiliza movimientos contrastados a medio camino entre la pausa estudiada y el frenesí intuitivo.



Fig. 1. *Santa Águeda en el burdel* (Boyano, 2019)

Mientras la danza suele utilizar el gesto (*motion*) —el movimiento producido y sentido en la totalidad de su evolución, el movimiento consciente—, la performance artística suele recurrir al movimiento en su sentido opuesto, la no danza, la acción pura sin intención coreográfica, que realiza un gesto por su utilidad y no por su contenido. En cualquier caso, no nos interesa aquí la distinción entre un movimiento más o menos consciente ni la dicotomía entre danza y performance, pues, entre otras cosas, las fronteras son escurridizas. *Transit* de la bailarina Yvonne Rainer (1962) es una no danza en la que ejercita movimientos cotidianos, mientras que la coreógrafa Anne Teresa de Keersmaecker suele utilizar bailarines en una coreografía perfectamente meditada. En performances como *Santa Águeda en el burdel*, el movimiento del cuerpo es utilizado desde ambos puntos de vista, el consciente y el espontáneo. Lo esencial en ellas es la reivindicación de la interacción entre el cuerpo y su entorno como motor de pensamiento.

La figura humana se representó durante siglos a través de la pose. Una postura que la academia marcó como estática y afectada y que se correspondía con unas imágenes precisas, en las que el movimiento previo y el posterior no eran necesarios, porque tan solo se escogía el instante más paradigmático, el privilegiado. En las vanguardias, los experimentos de los futuristas, de la Bauhaus o del arte cinético rompen con toda esa tradición que beneficiaba el estatismo frente al cuerpo en movimiento. Teóricos del dibujo como Cabezas (2006) han reflexionado sobre la idea de que «el dinamismo, la acción, la evolución y la transformación son conceptos que sintonizan perfectamente con ideas revolucionarias que propugnan cambios sociales» (p. 277).

## 2. Objeto: partitura latente

Conocemos los objetos basándonos en la reacción corporal. Esperar un conocimiento completo de los elementos que nos rodean sin la experiencia de los mismos se nos antoja ilusorio. Al mismo tiempo, el cuerpo parece dar siempre impulso, refugio o sentido al objeto.

La obra de Sylvia Palacios Whitman utiliza el objeto como dinamizador de la narrativa de la performance. En performances como *Passing through* (Palacios Whitman, 1977), la artista interactúa con unas manos gigantes, un volcán o una montaña, objetos que considera como imágenes. A medio camino



Fig. 2. Elementos I y II de *La máquina recitadora II: Parar un segundo y seguir*, Delia Boyano, 2020

entre la escultura, el *costume* y el accesorio teatral surrealista, los objetos artesanales de Palacios Whitman contienen un movimiento en potencia que, aun en estado de reposo, siempre transportan la imaginación del espectador al momento de su puesta en acción. Durante la performance, este tipo de dispositivos dinamizan la historia sugerida en escena y, al mismo tiempo, nos llevan a considerar cómo multiplican su significado cuando entran en movimiento.

*La máquina recitadora II* (Fig. 2) ) se compone de dos piezas de madera y tela construidas a modo de máquina recitadora contemporánea. Las telas bordadas se inspiran en distintos grabados de diarios de navegación de piratas históricos, pero conectan directamente con el ahora, tratan de establecer vínculos entre la figura alegórica del pirata, como símbolo romántico del aventurero marginado, y el individuo que se ha mudado fuera del sistema y no tiene intención de volver. Se trata de una narrativa latente, partitura abierta para infinitas coreografías e interpretaciones. Las dos piezas se conciben como cajas de madera que encapsulan el tiempo en un elemento estático, pero dentro de las cuales habita una performance por activar: tensión impaciente ante la llegada del performer. Las piezas existen a medio camino entre lo matérico y artesanal y el pálpito de que en cualquier momento la acción va a comenzar. En el rótulo negro de las tapas leemos «Parar un segundo y seguir», detenerse a tomar consciencia de nuestro contexto, pero no dejarnos paralizar nunca por el miedo.

La taxonomía de estos objetos, tanto los de Palacios Whitman como los de *La máquina recitadora II*, se insertan en la noción de *partitura*. La partitura rehúye las fronteras. Aunque tiene relación con lo planificado, no por ello deja de estar influenciada por lo que sucede más allá de los límites no asignados.

En opinión de Halprin, uno de los estudiosos que más ha teorizado en torno a la partitura, esta nos ofrece un marco para crear escenas que no siguen una regla a la que debemos necesariamente atender. En consecuencia, la partitura incentiva la liberación del creador, que ya no se siente esclavo de las categorías cerradas. Existe en un mundo que va más allá de lo artístico, pues «es el mecanismo que nos permite a todos estar implicados, hacer sentir nuestra presencia...» (Lauppe, 2011, p. 368).

### 3. La improvisación

Según Lauppe (2011), «la improvisación obtiene precisamente del azar la mayor parte de sus recursos» (p. 360). En ese proceso de construir la acción poética descrita hasta ahora, en la que intervienen objeto y cuerpo, adquiere una gran importancia el concepto de *improvisación*.

En la improvisación se permite al azar tomar partido, y esto desencadena una multitud de descubrimientos mágicos. En obras como *La máquina recitadora I* (Fig. 3), la partitura objetual de la que antes hablábamos funciona como guion, pero, durante el desarrollo de la improvisación, la performer encuentra y transmite articulaciones que hasta entonces no conocía. Con ello, el objeto escultórico abierto a distintas interpretaciones muta gracias a una acción azarosa.

Además, estos estímulos se renuevan cada vez que la performance se realiza, porque como consideraba la directora de teatro Viola Spolin (1999), cada acto performativo es único e irreplicable. En estas acciones, ante un mismo objeto/partitura hay muy distintas oportunidades, y la transformación e inestabilidad es lo único que permanece en ellas.



*Fig. 3: La máquina recitadora I: Hazañas de un pirata en su camino al trabajo, Delia Boyano, 2019*

## Conclusiones: el triángulo cuerpo – improvisación – objeto

En la investigación, hemos recorrido tres momentos, hemos configurado una metodología, concretada en un triángulo: desde el cuerpo se procede a la improvisación y, a partir de ahí, todo el proceso deja huellas, ya que se decanta o destila en un objeto. El tiempo de la performance nace de cuerpos que improvisan partituras sin límites, que se abren al azar y cuya única ley es que no hay certezas más allá del propio movimiento. De alguna forma, el movimiento tiene un sentido musical/abierto, mientras el objeto cumple una función de anclaje, si examinamos con detenimiento las relaciones que configuran el triángulo propuesto cuerpo-improvisación-objeto. El movimiento, inevitablemente, deja una huella objetual y viceversa, el objeto aporta un movimiento.

En cuanto al aspecto argumental, temático, podemos concluir que la estética migratoria constituye el resultado inevitable de un mundo que nos empuja al movimiento continuo. Las migraciones que relatamos hacen referencia al movimiento físico, pero, más allá de este, involucran al estado anímico del migrante. La performance y el movimiento performático son un vehículo privilegiado para tomar posiciones sobre estas cuestiones. Durante este tránsito, han ido adquiriendo relevancia conceptos y herramientas (anteriormente destacados por autores contemporáneos) como el gesto, la partitura o el guion de la escena.

### Referencias

Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas y problemas*. Cátedra.

Boyano, D. (2019). *Santa Águeda en el burdel* [Performance]. Galería Javier Marín, Málaga, España.

Boyano, D. (2019). *La máquina recitadora I: Hazañas de un pirata en su camino al trabajo* [Performance]. CEDMA, Málaga, España.

Boyano, D. (2020). *La máquina recitadora II: Parar un segundo y seguir* [Performance]. La Térmica, Málaga, España.

Cabezas, L. (2006). Representación del movimiento. En J. J. Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo* (p. 277). Cátedra.

Durrant, S. (2007). *Essays in migratory aesthetics: Cultural practices between migration and art making*. Rodopi.

Horvat, S. (2020). *Poesía del futuro* (M. J. Viejo Pérez, Trad.). Paidós.

Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea* (A. Fernández Lera, Trad.). Ediciones Universidad de Salamanca.

Palacios Whitman, P. (1977). *Passing through*. Sonnabend Gallery.

Rainer, Y. (2020). *Work 1961-73*. Primary Information.

Rainer, Y. (1962). *Transit* [Performance]. Judson Memorial Church, Nueva York, Estados Unidos.

Spolin, V. (1999). *Improvisation for the theatre*. Northwestern University Press.

# Alejandro Ginés

Artista visual

## El Deporte Mueve Playas

Me gustaría hablar sobre la singular relación de tres proyectos personales y cómo las derivas del mundo contemporáneo y el azar han influido en su elaboración. En este camino enfocado a la producción artística cuyo sustento es el pulso de los conflictos sociales, El Deporte Mueve Playas es la última de estas paradas.

Parto de una concepción creativa interdisciplinaria. Trabajo apoyándome en la investigación de los límites descritos por el comportamiento social y los vacíos consecuentes de su transformación. Dentro de este escenario, el objetivo que persigo mediante el acto de representar es construir elementos e imágenes que no están asociados en un contexto real pero sí basados en reglas que invitan al espectador a descubrir las posibilidades que esconden. Sin discriminar cuestiones simples, cada propuesta ha sido fruto directo o indirecto de la necesidad de comprender, afrontando en la producción de cada proyecto la forma idónea de presentar el encuentro entre la idea y la técnica. Todo esto se traduce en un ejercicio de extrapolación que me descubre nuevas vías de interpretación y abre puertas a nuevos proyectos.

El punto de partida es «Exit/exist» (2016), una exposición que presentaba una serie de dispositivos que invitaban al espectador a descubrir las posibilidades de huida que se esconden tras cualquier elemento cotidiano, algo que ubicaba al espectador en un territorio extraño dentro de la órbita de lo verosímil. Túneles por los que discurrir, mecanismos que activar, escaleras que llevan a ningún lugar o a todos. Huir de los caminos marcados, caminar por lugares inciertos hasta convertirlos en ciertos. Construir un *Plan de fuga* <sup>[1]</sup> sobre las infraestructuras marcadas para disponer de una salida de emergencia a una realidad compleja.

El espacio donde tuvo lugar la muestra fue la sala El Palmeral, en Málaga. Una de sus particularidades era su gran pared de cristal que daba al mar. Tras ella, un puerto repleto de yates y veleros se mezclaban con trasatlán-

[1] *Plan de fuga*: serie escultórica presente en la exposición «Exit/exist».

ticos. Varios metros de infraestructuras penetraban en el agua refugian- do a las embarcaciones del oleaje. El hecho de trasladarse e invitar a la acción estaba muy presente. Huir, escapar, llegar al puerto, trazar rutas marinas. Esa imagen del puerto deportivo que convivió de forma paralela con «Exit/exist» representaba, en algún sentido, la capitalización de ideas y conceptos que se articulaban en la sala.

Hasta la segunda mitad del siglo XX la ocupación del litoral se limitaba a los puertos de pesca y defensa, y las ciudades crecían a su alrededor. Fue el turismo de mediados de siglo XX el que colonizó la costa con el impulso del neoliberalismo y su hegemonía sobre el imaginario social. De la reflexión crítica de estos temas, nace el segundo proyecto.

Islas se presenta como un recorrido visual sobre los puertos de recreo y de pesca construidos en el litoral. Es una acumulación de imágenes sacadas de Google Earth, capturadas en vista cenital, a 400 m de altura, y posteriormente reorganizadas siguiendo el orden que designa la línea de costa. El resultado es un *collage* cuadrado de gran formato que se presenta acompañado por un texto donde figura la información (2) de cada imagen que lo compone. El trabajo se comprende con la visión global de los *collages* y sus títulos (Fig. 1). Grandes imágenes cuadradas que se ven acompañadas por textos que varían en su longitud. Esta singular conjunción define las políticas urbanísticas que se han desarrollado en las distintas ciudades de costa. Los títulos extensos (3) acompañan a los *collages* donde las construcciones portuarias son más respetuosas con el medioambiente. Por el contrario, los títulos más cortos (4) pertenecen a los *collages* de zonas donde hay una fuerte inversión urbanística y puertos de gran calado.

La costa es un espacio complejo por ser un intermediario entre lo marítimo y lo terrestre. En esta estrecha franja en la que existe un singular ecosistema, se dan procesos geomorfológicos muy dinámicos producidos por el oleaje. Esto hace de la costa un espacio muy vulnerable ante una gran variedad de agresiones, siendo muchas irreversibles. El proyecto Is-

(2) Información de los textos: ciudad, país, fecha y hora de su captura.

(3) Las capturas son pequeñas y es necesario un gran número de ellas para completar el formato.

(4) Las capturas son mucho mayores, para abarcar los puertos de gran calado. Completan el formato con un número menor de capturas.



Analizando estos *collages* y la conjunción de los textos, el mapa cognitivo resultante provee una inconmensurable carga de datos y, a la vez, una estética de la acumulación. En la distancia, la presencia de los barcos tiende a difuminarse, se convierten en elementos compositivos que se entremezclan con las infraestructuras portuarias, imágenes distópicas que entran en sintonía con la visión futura de nuestro mundo. Según Tournier (1988):

Hay en mí un cosmos en gestación. Pero un cosmos en gestación puede llamarse un caos. Contra ese caos, mi único refugio, mi única salvación, es la isla administrada —cada vez más administrada, porque en este campo solo se mantiene uno de pie si se sigue avanzando—. Ella me ha salvado. Me salva todavía cada día. Sin embargo, el cosmos puede buscarse. (p. 59)

En el proceso de producción y archivo del proyecto, una serie de aspectos y problemáticas captaron mi atención. En primer lugar, el curioso caso de España, que teniendo un número de embarcaciones de recreo, en relación a su población, muy inferior al de otros países como Francia, Holanda o Suecia, es el segundo país europeo con más puntos de atraque, solo superado por Francia. En segundo lugar, el desequilibrio regenerativo que sufren las playas limítrofes con las infraestructuras portuarias, pues cuando estas últimas superan los 7 m de calado producen un efecto barrera al transporte litoral de sedimentos.

Estas cuestiones nos llevan directamente a El Deporte Mueve Playas, un proyecto en curso compuesto por objetos, útiles y fotografías que giran alrededor de lo que ocurre en un video homónimo. En él se proyecta una modalidad deportiva donde el propósito del ejercicio es contrarrestar el efecto sombra del puerto.

El título es un guiño a la obra que realizó Francis Alÿs en el 2002 para la III Bienal Iberoamericana de Lima, *Cuando la fe mueve montañas*. Haciendo un paralelismo semántico, las montañas son las playas y la fe es el deporte. La primera grabación tuvo lugar en Mazagón, más específicamente en las playas limítrofes de su puerto deportivo. La ubicación es importante para el trabajo, en estos pueblos de costa se ve en muchos sentidos la realidad de España: reflejan tanto la constante expansión urbanística como la fuerte inversión en infraestructuras.



Fig. 2. El Deporte Mueve Playas, Alejandro Ginés, 2020. Impresión digital



**Fig. 3.** *Ejercicio de arena I (Ejercicios de resistencia)*, Alejandro Ginés, 2020. Escultura

El concepto de la obra es mover la arena que se acumula aguas arriba del puerto y trasladarla a la cara opuesta de este, donde la playa no recibe aporte de sedimentos. Al principio del video un deportista es el que realiza la acción, utiliza una herramienta de arrastre confeccionada con elementos reciclados extraídos del puerto deportivo (Fig. 2). Parte de la playa donde el efecto barrera del puerto acumula arena, y se dirige hacia la parte del puerto donde la playa está completamente mermada. Una vez allí, descarga la arena acumulada por el arrastre de los útiles y vuelve a empezar. De forma progresiva van apareciendo más deportistas con sus propios utensilios sumándose a la actividad. El ejercicio individual termina transformándose en un circuito de deportistas que transportan arena de forma colectiva.

Reciclar es un acto consecuente con los principios medioambientales de la propuesta. La acción deportiva del video está sujeta a la utilización de unos utensilios que usan la arena como elemento de peso o resistencia. Estos *Ejercicios de arena* están confeccionados y diseñados a partir de elementos náuticos reutilizados (cabos, defensas marinas, tela de velas) (Fig. 3). Según Zizek, «Donde está lo que nos salva, también crece el peligro» (2018, p.13). Un mercado que genera otros mercados, una maquinaria que da respuesta a los propios problemas que genera, empresas que adoptan valores ecológicos en la presente economía neoliberal, una falsa apariencia de moralizar el capitalismo. Algo que deja entrever que tanto los *Ejercicios de arena* como la acción del video no se articulan bajo el modelo económico actual.

La acción que tiene lugar en El Deporte Mueve Playas se enmarca dentro de lo que podría ser: una imagen poética de un grupo de personas que intentan algo prácticamente imposible por medio de una práctica deportiva. En 2002 la catástrofe del petrolero Prestige provocó un fuerte impacto social. Al principio, eran los propios vecinos los que retiraban el crudo que llegaba a las playas. La tarea era inabarcable. A los pocos días, empezaron a llegar voluntarios de todas partes, y la tarea y el crudo parecieron menguar. En esto vemos que el poder del cambio actúa en las expectativas del presente y se articula por la implicación social. Vivimos una época en la que el futuro cambió de utópico a distópico. El colapso de las políticas neoliberales empieza a mostrar sus consecuencias y se traduce en todo

tipo de desequilibrios naturales. Tristemente, es algo que empezamos a asumir como parte de nuestras vidas, y es tan progresivo que no crea alarma social. El capitalismo puede más que el esfuerzo de un grupo de personas, el cambio nace de actos cotidianos, gestos fácilmente imitables, acciones que reflejen una implicación social natural, prácticas como el deporte que millones de personas en todo el mundo realizan a diario.

En esta sucesión de proyectos es importante destacar cómo el azar, los procesos y los problemas medioambientales llegan a marcar la producción artística, desde perspectivas poéticas donde se conciben intervenciones metafóricas hasta mapas cognitivos que nos desvelan la complejidad del litoral, de estéticas de lo sublime a modalidades deportivas que ayudan a la regeneración de las playas. El arte es un canal abierto al análisis crítico, es una herramienta que amplía nuestras capacidades de imaginación, un mapa cognitivo que nos permite navegar en la complejidad del mundo globalizado, un significado para el futuro, una solución que aún espera su articulación final.

Referencias

Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio* (E. de Champourcín y M. A. Palma Benítez, Trads.). Fondo de Cultura Económica.

Berardi, F. (2019). *Futurabilidad* (H. Salas, Trad.). Caja Negra.

Delgado, M. (2018). *El animal público*. Anagrama.

Tournier, M. (1988). *Viernes o los limbos del Pacífico* (L. Ortiz, Trad.). Círculo de Lectores.

Zizek, S. (2018). *La vigencia del manifiesto comunista* (D. Alou, Trad.). Anagrama.

# Fito Conesa y Marisa Mancilla

Fito Conesa, artista y programador

Marisa Mancilla, dirección y coordinación de FACBA 21

\* Algunas de las siguientes figuras están vacías y las encontrará del mismo color que esta página. El autor invita a la escucha de piezas sonoras para acompañar al texto. Las piezas son de consulta externa, encontrará el enlace en la descripción de la cada figura.

## Reorganizar las grietas

La visita a la Litoteca de la Universidad de Granada fue una de esas aventuras que, por alguna razón, refresca o aligera la monotonía cotidiana. La visita al archivo pétreo coincidió con el profuso enjambre sísmico acontecido en Granada durante el mes de enero de 2021. Esta visita, si bien no fue un punto de inflexión global, creó un ecosistema de recuerdos y vivencias que han quedado grabadas en la memoria de quienes, por aquellos días, habitábamos ese tembloroso epicentro.

El *podcast* titulado *Reorganizar las grietas*, incluido en el seminario La Variación Infinita, es un acercamiento sonoro, abstracto y musical a aquellos intensos momentos. Se plantea como una *road movie* interior al centro de la Litoteca, que toma como punto de arranque dos experiencias diferenciadas pero sabedoras de un nexo común: la ruta hacia la idea del paisaje como refugio en sí mismo, independientemente de eventuales sucesos sísmicos o, precisamente, estimulada por ellos.

Fito Conesa y Marisa Mancilla tejen y colocan las piedras de un paisaje sonoro compartido en el que se entrelazan diversos matices individuales. *Reorganizar las grietas* es, al fin al cabo, un ejercicio de cierre, sanación e invocación a lo natural, a lo íntimo y a esos espacios que dan cabida a nuestras experiencias más hondas. La pieza observa la Litoteca como un archivo que va más allá de la catalogación mineral para convertirse en vestigio de emociones y reacciones compartidas.

Este episodio sonoro cierra y amplifica la propuesta que Fito Conesa presenta al festival FACBA 21 titulada Breve Historia de Una Piedra y que por unos meses habitó el vestíbulo del Centro José Guerrero, en forma de zambra (titulada *Pedernal*), y los pasillos de la Facultad de Bellas Artes mediante un proyecto colectivo fruto de la realización de un taller de producción con estudiantes.

*Reorganizar las grietas* aborda la sonoridad pétreo desde la rima clásica de las zambras y se sirve de la voz de los participantes de este *podcast*/

paisaje sonoro como elemento estructurador. Se podría decir que es una pieza de corte clásico pero filtrada por una llanura de guijarros, golpes metálicos y regalos del azar.

Todo el audio ha sido creado como un *site-specific* en el que se referencia estética y conceptualmente la obra que el propio Conesa realizó para el Centro José Guerrero.

A las voces de Marisa Mancilla y Fito Conesa se suman las de Alberto Soler, Siddharth Gautam Singh, Lola Martín y Lourdes Gálvez del Postigo, quien, con su canto intermitente, dio palabra y tono a la zambra que reverbera en esta cápsula sonora como la voz que obliga al oyente a recuperar la sensatez y tocar de nuevo tierra firme.

A nuestra suerte apiladas para cercar vuestro imperio  
Ingenuas usadas para cruzar el mar  
Estériles monolitos y grises cementerios  
De la muerte y la vida nos quisisteis privar.

Pedrusco, sillar, canto y guijarro  
Con apodo impuesto y elegido por ti  
Porción de montaña, dispersa en el barro  
Erosionada por el ayer e intuyendo el fin.

Cuidadora de especies sin vida aparente  
No hay sobre el tangible universo  
Ser alguno que se apellide inerte.



Fig. 1. *Pedernal*, Fito Conesa, 2021. FACBA 21

Fui piedra y perdí mi centro  
y me arrojaron al mar  
y a fuerza de mucho tiempo  
mi centro vine a encontrar  
fui piedra y perdí mi centro  
y me arrojaron al mar.

En dos vereas iguales  
yo me paro en la mejor  
y si cojo la de mi gusto  
ha de ser mi perdición.

Yo no me quejo a mi estrella  
que no he intentaíto cosa  
que no me salga con ella  
tan afortunada yo soy  
que to no me quejo a mi estrella.

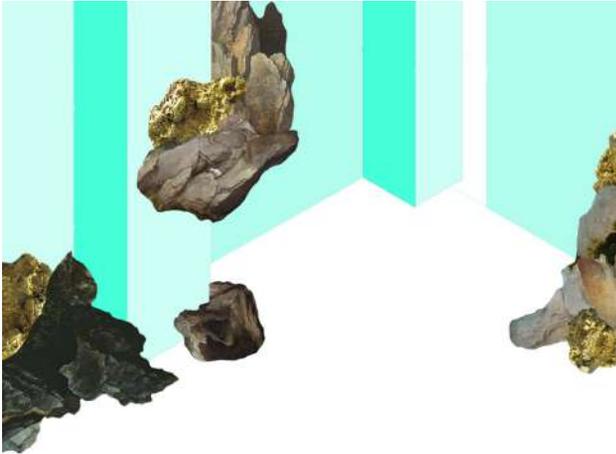


Fig. 2. *Soy piedra y perdí mi centro I*, Fito Conesa, 2021

En el fondo de una mina  
decía un minero así  
en qué soledad yo me encuentro  
que me se ha apagado el candil  
y la salida yo no la encuentro.



Fig. 3. *Taranta*, Eleuterio Andreu, 1964. El Arte de Vivir el Flamenco.  
<http://canteytoque.es/letrasritogranadaalaunion.html>

Fig. 4. *Minerao*, Pencho Cros, 1972-1974. El Arte de Vivir el Flamenco. <https://elartedevivirelflamenco.com/cantaos469.html>

Da la vida el buen minero  
cortando plomo del tajo  
mientras lleva la barrena  
cantando va por lo bajo  
qué mala suerte me espera.

En una línea horizontal he apuntado décadas, desde 1972 hasta 2022, me salen cinco.

Dos años antes de la tercera marca (1990) yo iniciaba el primer curso de la carrera de Biología en la Facultad de Ciencias de Granada. Ese año me contaron, no recuerdo quién lo hizo, que la escalera del vestíbulo de esta facultad se diseñó inspirada en la doble hélice del ADN. En mi cabeza, esa hélice se representaba como una sucesión de letras, A, T, G, C..., de manera que, cuando subía o bajaba del primer piso, tenía la sensación de transitar por un poema con pocas vocales en el que esas cuatro letras se hubieran reordenado caprichosamente en otra métrica para describir otras imágenes, otras especies. Un poema químico demasiado obvio, tengo que añadir.

La escalera es muy ancha, permite la subida o la bajada de al menos dos personas al mismo tiempo, pero no es cómoda. Los escalones se estrechan demasiado hacia el centro de la espiral, por lo que el tránsito por el interior, sobre todo el de descenso, es un poco peligroso. Esta escalera desemboca en la primera planta en un amplio pasillo. A la izquierda se encuentra la entrada a Geológicas. En esa ala hay otras escaleras, metálicas y con gruesos peldaños de madera, que conectan diferentes pisos. Miles de personas durante cinco décadas han subido y bajado por una enorme txalaparta: un repiqueteo constante, un enjambre de temblores que descienden en un ritmo cíclico todos los fines de semana y durante el verano; miles de zapatos que, como el papel de lija, han erosionando la parte central de cada peldaño. Ningún tamaño de pie puede ya adaptarse a esta huella deformada. Al subir, me balanceo de derecha a izquierda intentando acomodarme a ese desgaste, como si todo se moviera a mi alrededor. Se me ocurre que sería menos ridículo subir bailando.

La colección de minerales se acomoda en unas vitrinas acristaladas situadas a lo largo de un ancho pasillo. Los ejemplares se disponen sobre pequeños pedestales escalonados, los más grandes detrás, los pequeños delante, como esperando desde sus asientos una posible función, en un hipotético graderío.

Me encuentro con Fito, leemos juntos los nombres alucinantes de estos minerales. Parece imposible que estas rocas tan bien seleccionadas, tan bien expuestas, sean fruto de fuerzas colosales y escalas de tiempo que se miden en millones de años.



**Fig. 5.** *Cuatro momentos, dos solitarios, dos en compañía,* Marisa Mancilla, 2011. Texto para voz de la pieza Reorganizar las grietas de Fito Conesa

## Vine a buscar algún orden [cerrando filas]

Después de estar lidiando con nuestros miedos, ubicando lo doméstico en el centro y gestionando con torpeza la culpabilidad que desprende el saberse en privilegio, comencé (como todo el mundo) a respirar el exterior en intervalos, en una extraña métrica nueva que recordaba más a la niebla que hace de telón en el paisaje que a un golpe seco que marca los espacios que debemos rellenar de notas y jeroglífico musical.

Salir al aire se había convertido en *lo otro*.

Por primera vez fui consciente (quizás fuimos) de ese *in crescendo* que habita las composiciones más épicas. Consciente también de ese «poco a poco» de la madre (mi madre) ante la incontrolable y acelerada emoción que produce lo nuevo en el cuerpo del hijo (mi cuerpo).

Justo en esa secuencia exponencial de sonidos y movimientos, en busca del *new normal* (o *nueva normalidad* como se ha llamado en nuestro país), despolitizando y desactivando inútilmente el concepto anglosajón. Justo en ese momento volví a Granada, y digo *volví*, ahondando por enésima vez en la idea/acción de retomar lo anteriormente vivido.

Volví a Granada en busca de piedras, piedras comunes, comunes piedras. Volví a Granada con la determinación de poner a las piedras en su sitio, de reivindicar su papel en la historia y de celebrar su *capacidad motora de vida*.

La Litoteca era, sin duda, el escenario adecuado y el archivo idóneo. Teníamos una visita programada que hacía aumentar mi vibración conforme las horas pasaban y el momento se acercaba. Vibraba intensamente, nervioso, expectante como en ese momento en el que, tras una investigación de meses, inconscientemente te sitúas en esa bifurcación de *nada tiene sentido, y ya no hay espacio/tiempo que lo arregle... y la tesis se desvela como una verdad absoluta y objetiva ante ti*.

Vibraba intensamente, nervioso, expectante como el que intuye algo que generará un final inesperado pero clarificador, o quizás será el comienzo del drama interior *no televisado* que ha venido para quedarse varias temporadas.

Vibraba intensamente, nervioso, expectante como cuando esperas la llegada a casa de un amigo que vino a verte a Barcelona, igual que ese momento en el que la aguja del tocadiscos abandona el pedregoso y polvoriento silencio y comienza la canción.

Vibraba tan intensamente, tan nervioso, tan expectante que la tierra tembló.

### Expandir la tierra

[selección de temas musicales a modo de ilustraciones]



Fig. 6. «Tierra y centro», Firmamento, Rocío Márquez, Universal, 2017



Fig. 7. «Textreme love», *Proto*, Holly Herndon, Badcamp, 2019



Fig. 8. «Excerpts from the firebird», *Lord of lords*, Alice Coltrane e Igor Stranvisky, Impulse! Records ,1972



Fig. 9. «Meteorit ferit», *Clamor*, Maria Arnal i Marcel Bagés, Sony Music, 2021



Fig. 10. *Plastic anniversary*, Matmos, Snowghost Studios, 2019



Fig. 11. «Mercurial nerve\_Eartheater», *Flames are dew upon my skin*, Phoenix, Pan, 2020



Fig. 12. *Aljarafe*, Lole y Manuel, CBS, 1984

## SEMINARIO FACBA 21

### La Variación Infinita

Marzo, 2021

#### Coordinación

Ana López Montes  
Marisa Mancilla Abril  
Rosario Velasco Aranda

#### Apoyo coordinación

Patricia Crespo Robles  
Javier García Pérez

#### Moderadoras/es

Paco Baena  
Víctor Borrego  
Abraham Cordero  
Oihana Cordero  
Beatriz Coto  
Santiago Lara  
Marisa Mancilla  
José López-Montes  
Fco. José S. Montalbán  
Regina Pérez  
Isabel Tejada  
Rosario Velasco  
David Wiehls

#### Ponentes

Abraham Cordero  
Lluís Aguiló  
Martín Azúa  
Delia Boyano  
Jorge Carrión  
Fito Conesa  
Abraham Cordero  
Élan d'Orphium  
Adrián Gámez  
Alejandro Ginés  
La Maquiné  
Enrique Marty  
Cristina de Middel  
Pilar Millares

Ilan Serruya

Francisco Villalobos

David Wiehls

#### Identidad visual

Patricia Crespo Robles

#### Edición de sonido

Andrés Cándido Corral  
Guillermo Gálvez López

#### Música apertura

José López-Montes

#### Locución apertura

Rosario Velasco Aranda

#### Difusión y comunicación

Patricia Crespo Robles

#### FACBA 21

*Mutatis mutandis*, cambio al azar  
Marzo, 2021

#### Equipo de dirección y comisariado FACBA 21

Marisa Mancilla Abril  
Regina Pérez Castillo  
Rosario Velasco Aranda

#### Coordinación interinstitucional

Fco. José Sánchez Montalbán  
María Luisa Bellido Gant  
Antonio Collados Alcaide  
Ana Isabel García López  
Francisco Baena Díaz  
Miguel Muñoz García-Ligero  
Miguel Arjona Trujillo  
Poli Servián López  
Lucía Garrido Guardia  
Juan Antonio Jiménez Villafranca  
Sara Navarro Valero

## INSTITUCIONES

### COLABORADORAS

#### FACULTAD DE BELLAS

#### ARTES. UNIVERSIDAD DE GRANADA

##### Decano

Fco. José Sánchez Montalbán

##### Vicedecana de Extensión

##### Cultural y Transferencia

Marisa Mancilla Abril

##### Vicedecana de Estudiantes,

##### Redes y Comunicación

Rosario Velasco Aranda

##### Vicedecana de Relaciones

##### Institucionales, Movilidad e

##### Investigación

María Reyes González Vida

##### Vicedecana de Ordenación

##### Académica y Planificación

##### Docente

Elizaberta López Pérez

##### Secretaria/secretario

Inmaculada López Vilchez

Javier Pérez García

## UNIVERSIDAD DE GRANADA

### Rectora

Pilar Aranda Ramírez

### Vicerrector de Extensión Uni- versitaria y Patrimonio

Víctor Jesús Medina Flórez

### Directora del Secretariado de Bienes Culturales

María Luisa Bellido Gant

### Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea UGR

Ricardo Anguita Cantero

### Director de Promoción Cultural y Artes Visuales

Antonio Collados Alcaide

### Directora de la Unidad de Cultu- ra Científica y de la Innovación

Ana Isabel García López

## **DIPUTACIÓN DE GRANADA**

### **Presidente**

José Entrena Ávila

### **Diputada de Cultura y Memoria Histórica y Democrática**

Fátima Gómez Abad

### **Jefe del Servicio de Acción Cultural**

Miguel Muñoz García-Ligero

### **Director del Centro José Guerrero**

Francisco Baena Díaz

## **CAJAGRANADA FUNDACIÓN**

### **Presidenta**

María Elena Martín Vivaldi Caballero

### **Director Gerente**

Fernando Bueno López-Viota

### **Responsable de Actividad y Producción**

Miguel Arjona Trujillo

## **FUNDACIÓN CAJA RURAL GRANADA**

### **Presidente**

Antonio León Serrano

### **Patrono responsable**

José Aurelio Hernández Ruiz

### **Coordinadora de Actividades**

Poli Servián López

## **AYUNTAMIENTO DE GRANADA**

### **Alcalde**

Luis Miguel Salvador García

### **Delegada de Cultura**

Lucía Garrido Guardia

### **Director del Área de Cultura**

### **Responsable de la Actividad**

Javier de Pablos Ramos

## **INSTITUTO DE AMÉRICA - CENTRO DAMIÁN BAYÓN SANTA FE**

### **Alcalde**

Manuel Alberto Gil Corral

### **Concejala de Cultura**

Patricia Carrasco Flores

### **Director**

Juan Antonio Jiménez Villafranca

## **CENTRO FEDERICO**

### **GARCÍA LORCA**

### **Presidente del Consejo Rector**

Luis Miguel Salvador García

### **Presidenta de la Fundación**

Federico García Lorca

Laura García-Lorca de los Ríos

### **Directora Gerente**

Sara Navarro Valero

### **Coordinadora**

Mónica Muriel de los Ríos

## **FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (FECYT)**

### **Presidenta**

Ángeles Heras Caballero

### **Directora General**

Paloma Domingo García

## **MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN E IN- VESTIGACIÓN EN ARTE.**

### **UGR**

### **Coordinadora**

Ana López Montes

## **AGRADECIMIENTOS**

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y el equipo comisarial de FACBA 21 quieren reconocer el esfuerzo y compromiso de todas las personas y entidades socias que han colaborado en la gestación de esta edición del festival y su seminario, entre ellas, muy especialmente, el comité de dirección del seminario, la Unidad de Cultura Científica y de la Innovación de la Universidad de Granada, el Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada, ponentes, moderadoras/es, técnicas/os y colaboradoras/es que, tan generosamente, han hecho posible el seminario La Variación Infinita.

**PUBLICACIÓN**  
**SEMINARIO FACBA 21**  
**La Variación Infinita**  
Octubre, 2021

**Edita**

Editorial de la Universidad  
de Granada

**Dirección y coordinación  
de esta edición**

Marisa Mancilla Abril  
Rosario Velasco Aranda

**Textos**

Fco. José S. Montalbán  
Marisa Mancilla Abril  
Rosario Velasco Aranda  
Regina Pérez Castillo  
Las y los ponentes  
Las y los moderadores

**Corrección ortotipográfica**

Ana del Cid Mendoza  
Polimnia Correctores

**Diseño y maquetación**

Patricia Crespo Robles

**Adaptación contenidos  
web, plataformas y redes**

Patricia Crespo Robles  
Esther Sierra de Cárdenas

**Fotografías**

Las y los autores

**Impresión**

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6679-0

Depósito Legal: Gr. 1747/2021

© De la presente edición, Editó-  
rial de la Universidad de Granada

© De los textos, los/as autores/as

© De las imágenes, los/as autores/as

Esta publicación ha sido com-  
puesta con la familia tipográfica  
Happy Times at the IKOB y  
Space Grotesk.

Impresa en offset sobre papel  
Arena Ivory Bulk de 100 gr/m<sup>2</sup>.

Portada impresa en offset sobre  
papel Nettuno Panna de 280 gr/m<sup>2</sup>.

**Esta publicación ha contado  
con las ayudas:**

Programa 43 Ayudas para la  
Cofinanciación de Activida-  
des de Extensión Universita-  
ria del Plan Propio de Inves-  
tigación y Transferencia de la  
Universidad de Granada 2020

Máster Oficial Universitario  
en Producción e investigación  
en arte, Escuela Internacional  
de Posgrado, Universidad de  
Granada



# ISABACAF

- 2 \_\_ «Seminario La Variación Infinita. FACBA 21» \_\_ Equipo Decanal
- 4 \_\_ «Dar lugar a lo imprevisto» \_\_ Equipo Comisarial
- 10 \_\_ «Charla con Cristina de ... » \_\_ Cristina de Middel y Fco. J. Sánchez Montalbán
- 20 \_\_ «Museo mutante y pensar la edición y ... » \_\_ Francisco Baena y Jorge Carrión
- 28 \_\_ «Mercurio y Argos» \_\_ Enrique Marty
- 32 \_\_ «Artesanía posindustrial. La artesanía mutó en diseño, y ... » \_\_ Martín Azúa
- 38 \_\_ «Orígenes» \_\_ La Maquiné. Joaquín Casanova y Elisa Ramos
- 42 \_\_ «Deseo mimético» \_\_ Pablo García (Élan d'Orphium) y Beatriz Coto
- 54 \_\_ «Una estructura exenta de peso» \_\_ Ilan Serruya
- 62 \_\_ «Tiento: creatividad artificial con ... » \_\_ José López-Montes y Pilar Miralles
- 70 \_\_ «Solo la sed nos alumbró» \_\_ Víctor Borrego y Francisco Villalobos
- 78 \_\_ «El fantasma fenoménico. ... » \_\_ Abraham Cordero y H. W. Gámez
- 86 \_\_ «Lecturas paralelas: entre Deleuze y Malabou» \_\_ Lluís Aguiló y David Wiehls
- 94 \_\_ «Cuando no queda otra opción sino moverse: ... » \_\_ Delia Boyano
- 104 \_\_ «El Deporte Mueve Playas» \_\_ Alejandro Ginés
- 114 \_\_ «Reorganizar las grietas» \_\_ Fito Conesa y Marisa Mancilla Abril

**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



*Mutatis mutandis;*  
cambio al azar



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA