BR::AC

Barcelona Research Art Creation

Volume 6, Number 2

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Visual Pages

Sèrie de Dibuixos. 2017.
Imma Alonso - 118

La Belleza de la Vida Auténtica.
Serie Fotográfica sobre el Puerto de Carbón de Badong. 1988.
Zhou Yongjun i Andrea Ortega - 125

Articles

El Problema de la Verdad en los Fakes Mediáticos Activistas.
Elena Gabriela Fraj Herranz - 135

Cris Bierrenbach: Los Orificios del Cuerpo.
Adriana Raggi Lucio - 153

Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso
Paula Bruna & Àngels Viladomiu - 174

El Movimiento-tiempo Real y el Movimiento-tiempo Animado.
Alicia Fernández - 212

Reviews

Materia Impresa: Una Investigación desde la Práctica Artística.
Marta Negre - 228

BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
R3 rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:
http://rasp.hipatiapress.com

Sèrie de Dibuixos Blaus, 2017 ©

Imma Alonso[1]

1) Pintora. España

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2017 - June 2018

To cite this article: To cite this article: Alonso, I. (2018). Sèrie de dibuixos Blaus, 2017. *Barcelona, Research, Art, Creation*, *6*(2), 118-124. doi: 10.17583/brac.2018.3189

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3189

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

El Danubi blau

El blau va néixer en el mar per a inundar-nos. Inundà la cambra, inundà el pensament. Les tovalles es tornaren blaves abans del dinar, i no podem tocar cap fruit que no sigui blau ni podem menjar sinó claror blava...

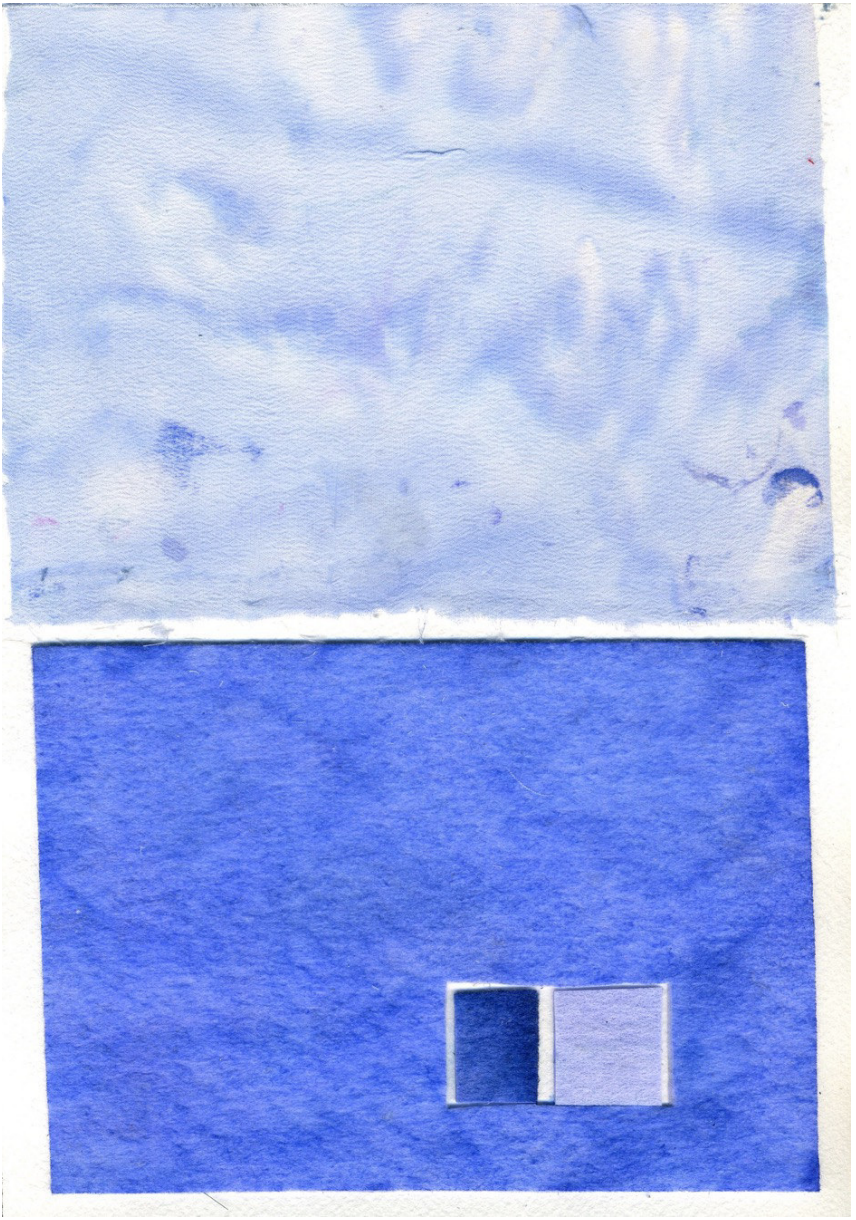
Els ulls blaus, ho veuen tot blau? ¿I els ulls verds, tot verd? ¿I els negres, tot negre? Però els nostres ulls canvien de color a cada instant i arribem a fer-nos la il·lusió que les coses són canviants. Només els ulls blaus tenen aquesta propietat de permanència. Res no altera la visió blava de les coses. I la barca del pensament, igual que la de rems, navega sobre el blau.

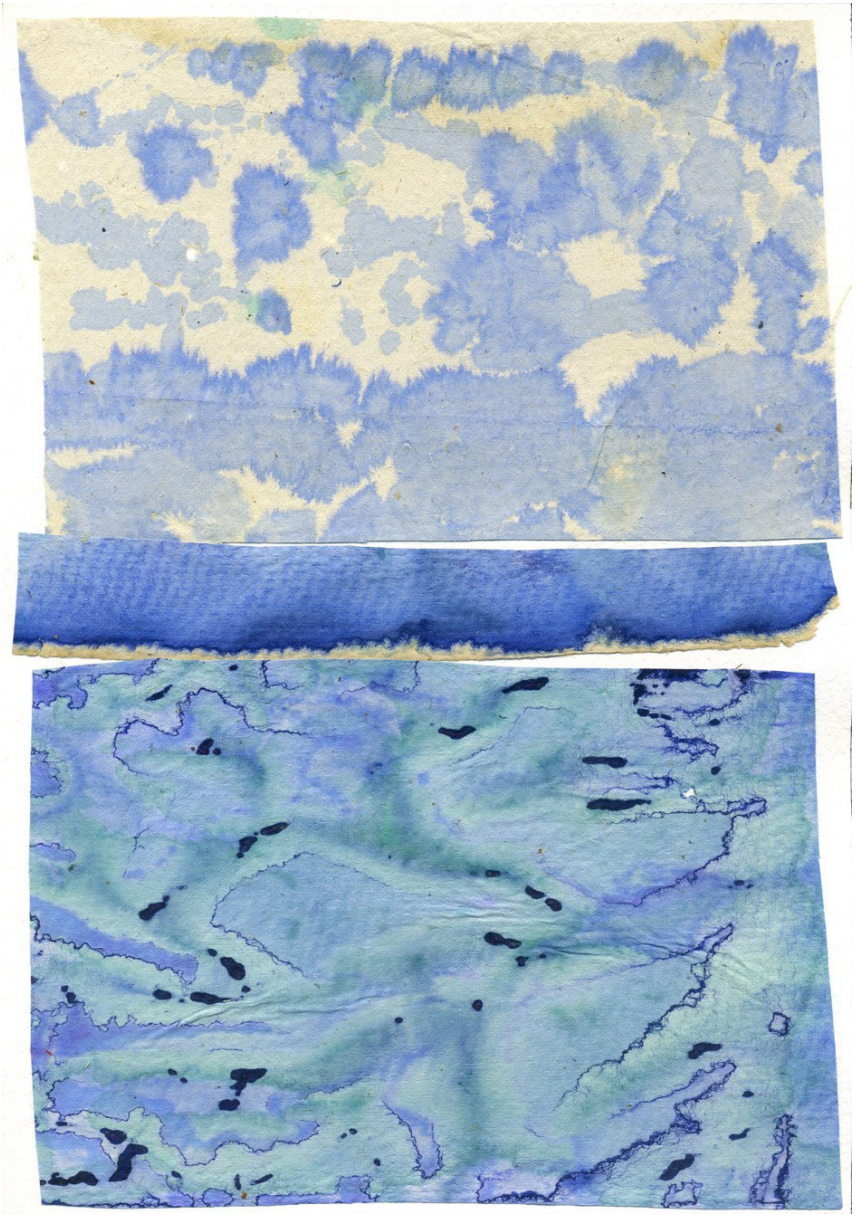
El blau tenyeix, destenyeix. Sincronitza amb el temps. Hi ha malalties blaves, hores blaves, músiques blaves. El blau és sempre musical, des de l'ultramarí fins a l'atzur transparent. La flauta del pastor és blava. Hi ha amors blaus també. Són els que es mantenen purs, quan els amants naveguen l'un dins l'altre ulls endins. Si el silenci els acompanya, el blau es manté intacte, i poden arribar al bes blau, a l'abraçada blava... El blau és més pur que el blanc, que és incitant, excitant, nerviós, metàl·lic. La Puríssima Concepció vesteix de blau o porta, almenys, una franja blava.

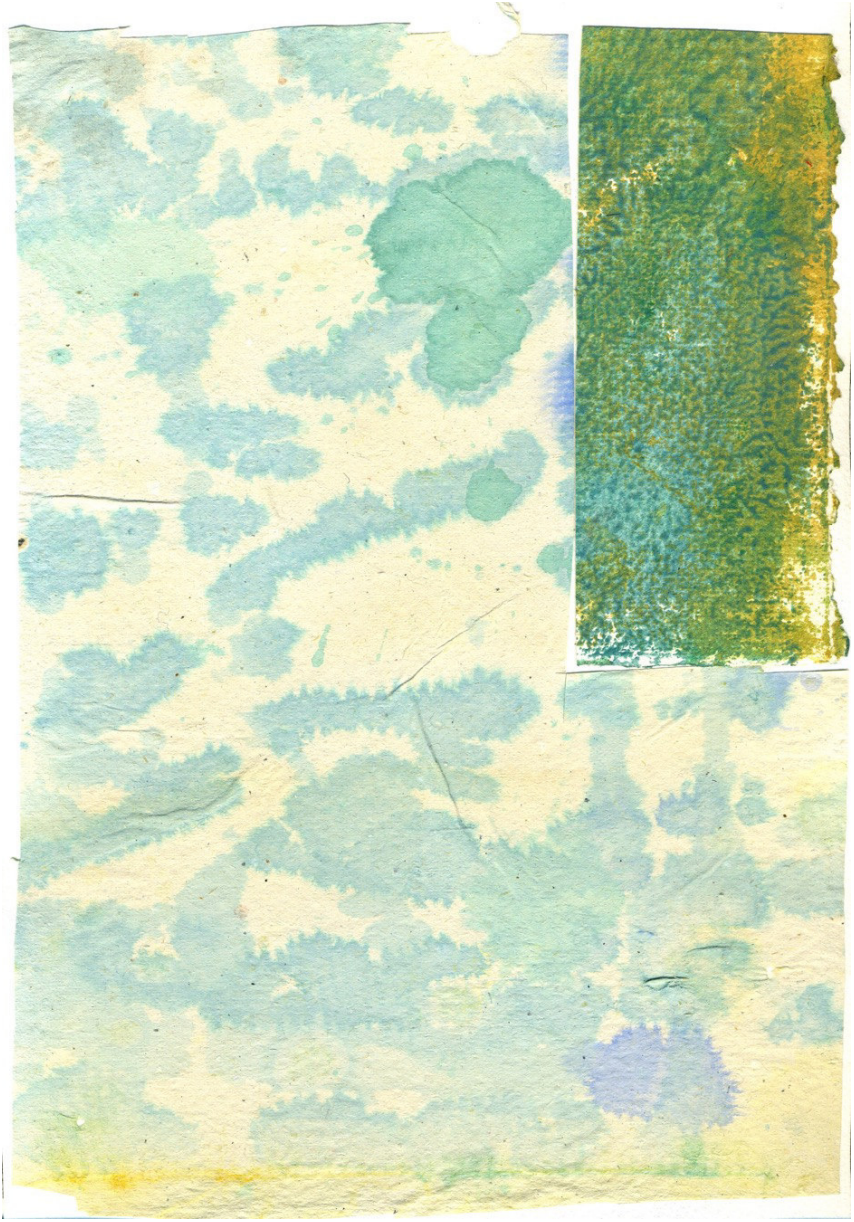
La cinta blava en el cabell de les noies i ja no goseu tocar-les.

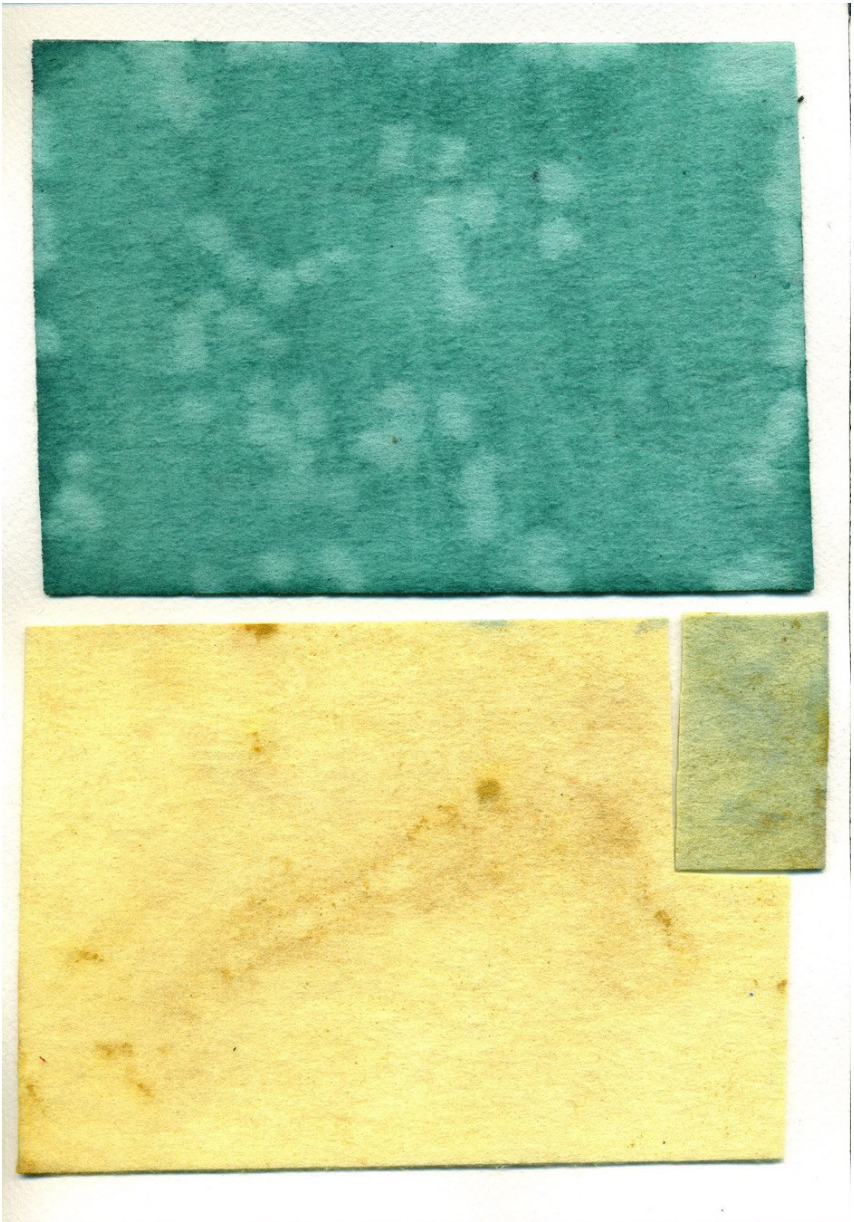
Josep Palau i Fabre, *El Danubi blau*. *Poemes de l'alquimista*.

Imma Alonso
Sèrie de dibuixos *Blaus*. Tècnica mixta, tela tintada i collage sobre paper Arches 300 gr., 18 x 26 cm., a Llançà, estiu de 2017









BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
R3 rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:
http://rasp.hipatiapress.com

La Belleza de la Vida Auténtica. Serie Fotográfica de Zhou Yongjun sobre el Puerto de Carbón de Badong, 1988 ©

Zhou Yongjun[1] & Andrea Ortega[2]

1) Fotógrafo Senior de la Asociación de Fotógrafos Chinos. China
2) Arquitecta. Universitat Politècnica de Catalunya. España

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Yongjun, Z. & Ortega, Andrea (2018). La belleza de la vida auténtica. Serie fotográfica de Zhou Yongjun sobre el puerto de carbón de Badong, 1988. *Barcelona, Research, Art, Creation*, *6*(2), 125-134. doi: 10.17583/brac.2018.3513

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3513

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

La belleza de la vida auténtica

Serie fotográfica de Zhou Yongjun sobre el puerto de carbón de Badong

El fotógrafo Zhou Yongjun nació en 1959 en la ciudad de Jing Zhou, Hubei.
Se graduó en el Departamento de Fotografía Audiovisual de la "China Huanzhong Normal University" de Hubei y actualmente es fotógrafo senior de la Asociación de Fotógrafos Chinos.
Fue presidente de la Asociación de Fotógrafos de la provincia de Hubei, en la ciudad de Jingzhou, y vicepresidente titular de la asociación de fotógrafos de la ciudad de Yichang.
Publica sus primeras obras en 1984.
En diciembre de 1990 presenta en Hubei, China, la muestra titulada: "Zhou Yongjun, Exposición Fotográfica".
Comprometido con la fotografía durante más de 30 años, ha colaborado en numerosas oportunidades con el Museo de Arte de China de Beijing, siendo uno de sus representantes destacados.

Durante la primavera de 1988, Zhou Yongjun, realiza un viaje hacia el interior del río Yangtze.
Zhou toma esta serie de fotografías en el puerto de carbón del pueblo de Badong, situado en la ladera del río, en la zona oeste de la provincia de Hubei, durante el año en que China entraba en una era de reforma y apertura.
La intención del fotógrafo es reflejar este momento de proyección de la sociedad china.
Según el propio autor, la obra representativa de este grupo de fotografías se titula Los Contratados.
En referencia a esta obra, Zhou explica:

> "La camisa del dueño de la mina es blanca como la nieve y el chal del trabajador contratado es negro como el carbón que carga.
> El dueño tiene la piernas cruzadas y relajadas en tanto podemos ver las venas expuestas del contratado.
> El sombrero esconde la sonrisa siniestra del dueño, mientras el contratado queda entumecido bajo la pesada carga.
> El reloj que cuenta cada segundo en la muñeca del dueño congela un instante de China en 1988. Si no fuera por la presencia de este reloj como evidencia histórica, nadie creería que se trata de una escena real, guardada en una zona montañosa del oeste de Hubei y revelada en esta fotografía en la primavera de 1988."

En China, Zhou Yongjun es llamado el Señor Blanco y Negro de la fotografía, en referencia a los principios estéticos y plásticos que guían su obra. En ella utiliza fuertes contrastes para expresar pensamientos y observaciones. Zhou enfoca sus lentes hacia la faceta humana, dolorosa y sufriente de las cosas objetivas. En ellas encuentra la sombría belleza de la tragedia:

> "Cuando los niños que cargan el carbón suben a la balanza de explotación, el mensaje que transmiten sus ojos no es cínico, sino que es herencia de una especie de voluntad.
> La vida es oprimida bajo las canastas gigantes, en tanto una y otra vez, mediante el esfuerzo, los gritos se expresan contra el ambiente. La conexión entre las sonrisas de los viejos cargadores, y la indefensión de los niños sentados en el suelo, parece el ciclo continuo entre el pasado y el futuro."

女模特之死
被绞死的人

Pero lo que comunica finalmente la obra de Zhou Yongjun, es el entendimiento positivo de la vida misma sobre la vida y la muerte; la alegría y la tristeza; la decadencia y la prosperidad.
Cuando Zhou Yongjun fija la mirada del contratado en los carteles, en realidad expone la búsqueda continua de la humanidad en esta tierra.
El puerto de carbón de Badong en las orillas del Yangtze durante los años 80, ofreció una mirada única para Zhou Yongjun.
Hoy, luego de treinta años desde la perspectiva del testimonio fuerte, sentido y sugestivo que constituye esta serie fotográfica de Zhou Yongjun, podemos reflexionar sobre la importancia del material histórico que refleja.

Andrea Ortega

(*) El presente texto se basa en el relato y las propias palabras de Zhou Yongjun a propósito de la serie fotográfica expuesta.

BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
R3 rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

http://brac.hipatiapress.com

El Problema de la Verdad en los Fakes Mediáticos Activistas

Elena Gabriela Fraj Herranz[1]

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Fraj Herranz, E. G. (2018). El Problema de la Verdad en los Fakes Mediáticos Activistas. *Barcelona, Research, Art, Creation*, *6*(2), 135-152. doi: 10.17583/brac.2018.2495

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2495

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 135-152

The Problem of Truth in Activist Mediatic Fakes

Elena Gabriela Fraj Herranz.

Faculty of Fine Arts, University of Barcelona. Spain.

(Received: 9 January 2017; Accepted: 2 April 2018; Published: 3 June 2018)

Abstract

Activist fakes are actions that hack dominant mass media. In order to create hoaxes, tactics as simulation of visual codes, identity theft, rhetorical and ironic language are used. The result is a paradox because by deceiving truth is revealed. However, what's the meaning of truth in this context? With the aim of figure out this issue we consider two cases study, The Yes Men (2009) and Ikastrolla (2013). They are symptomatic of such interventions because they present the main features in common. Whit the goal of do an analysis, a research methodology is designed on the basis of culture analyse and grounded theory tools. We choose concepts coming from other areas to sketch a theory whenever the research moves forward. Truth and power and the relationship between them are the chosen concepts as of Michel Foucault contributions. As key findings of the analysis we have found that deceptions do not have a dialectical relationship between truth and falsity where truth is objectified pre-existing and its representation. Instead they provide visual and discursive complexity with which expose the mechanisms that articulate the truth written in the dominant discourses of power.

Keywords: fake, activism, hackers, mass media.

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.2018.2495

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 135-152

El Problema de la Verdad en los *Fakes* Mediáticos Activistas

Elena Gabriela Fraj Herranz.

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España.

(*Recibido: 9 enero 2017; Aceptado: 2 abril 2018; Publicado: 3 junio 2018)*

Resumen

Los *fakes* activistas son acciones que hackean los medios de comunicación dominantes. Para construir el engaño utilizan tácticas de simulación de códigos visuales, de suplantación de identidades y emplean la ironía. Se produce una paradoja ya que mediante el engaño se desvela una verdad. Pero ¿qué significa el concepto de "verdad" en este contexto? Para desentrañar el conflicto se estudian dos casos, The Yes Men (2009) e Ikastrolla (2013), los cuales son sintomáticos porque presentan características comunes en este tipo de intervenciones. Para realizar el análisis se diseña una metodología de investigación basada en las herramientas del análisis cultural y de la teoría fundada. Se escogen conceptos de otras disciplinas con los que esbozar una teoría a medida que avanza el análisis. Los conceptos elegidos son verdad y poder y la relación que se da entre ambos a partir de las aportaciones del filósofo Michel Foucault. Como conclusiones del análisis se desprende que los engaños no presentan una relación dialéctica entre verdad y falsedad donde la verdad es preexistente y objetivable a su representación, sino que aportan complejidad visual y discursiva gracias a la cual dejan al descubierto los mecanismos que articulan la verdad inscrita en los discursos dominantes del poder.

Palabras clave: falsificación, activismo, hackers, medios de comunicación.

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.2018.2495

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

El activismo es aquel conjunto de acciones que pretenden intervenir sobre cuestiones que afectan a la sociedad con el objetivo final de transformarla. A partir de esta definición construida expresamente en este estudio se profundiza en los métodos utilizados para conseguir los cambios propuestos. Así, las acciones de protesta necesitan visibilizar y atraer la atención sobre los asuntos cuestionados y, es por ello, por lo que se hace fundamental el uso de los medios de comunicación. Existe una larga trayectoria histórica en la que puede constatarse cómo los antagonismos políticos se han preocupado por construir sus propios medios, unos medios alternativos a los oficiales, así como también esos antagonismos han tratado de acceder a los medios de comunicación dominantes, con más o menos éxito. Sin embargo, esta segunda vía no está desprovista de problemas, pues la representación de los conflictos por parte de los medios nunca es neutra. El sociólogo y filósofo Maurizio Lazzarato (2006) explica que los sujetos hablantes que aparecen en la televisión acaban, paradójicamente, siendo enunciados a sí mismos. Se encuentran, sin quererlo, siendo causa y origen del enunciado ya que son dominados por una máquina que interpreta, selecciona, normaliza y que acaba por agenciarse de los cuerpos con el objetivo de incluirlos en su propio flujo. De este modo, a los antagonismos políticos no les basta con atraer el foco de los medios, sino que también han de entender cómo funcionan sus mecanismos de enunciación. Han de pensar de qué manera, cómo y en qué momento es posible hablar en los canales mediáticos que participan de la esfera pública dominante sin que sean fagocitados por los mismos. Éste es el conflicto inherente a los medios de comunicación, que obliga a que las voces críticas activistas tengan que operar en ocasiones con los mecanismos de una guerrilla. Y, en tanto que guerrilla, han de planificar una resistencia organizada mediante la táctica, una resistencia que echa mano de la creatividad y del ingenio para poder abrir grietas en la maquinaria mediática y recuperar así la capacidad del habla.

En las últimas décadas buena parte de las prácticas activistas han utilizado unos procedimientos comunes para intervenir en los medios. Entre todos ellos son destacables las operaciones de construcción de falsificaciones. Los llamados *fakes* mediáticos son procedimientos que se basan en el hackeo

efectuado sobre el lenguaje de los media. Este tipo de hackeo es el resultado del uso de unas tácticas concretas, a saber: la simulación, la suplantación y la ironía. Estos mecanismos de actuación permiten acceder a esos medios al mismo tiempo que son capaces de generar una alteración de los códigos de enunciación establecidos y cuestionar tanto los canales y los significantes como los significados de las visualidades dominantes.

Planteamiento del Problema

En este artículo se tratará de identificar el problema de la verdad, el cual emerge a partir de la relación que se da entre realidad y representación inherente a este tipo de procesos. Para construir el engaño los fakes utilizan herramientas como la simulación, la suplantación y la retórica con el objetivo de desvelar una información. Se da la situación paradójica de que mediante el engaño se desvela una verdad, pero ¿a qué nos referimos con "verdad"?

La hipótesis que se plantea es que la verdad no puede ser entendida desde una focalización ideológica moderna donde se da una relación dialéctica. Se plantea que los fakes mediáticos son acciones que no pertenecen al contexto del arte militante o político en sentido moderno sino al contexto del arte activista en la época postmoderna. Por tanto, no podemos aceptar que la verdad preexiste a su desvelamiento ya que no se puede acceder a ella mediante el uso de un método científico como se podría proponer desde una focalización marxista. La pregunta sobre qué tipo de verdad se desvela en los casos estudiados es lo que vamos a tratar de responder.

Metodología

Con la intención de responder la hipótesis planteada se utilizan varias herramientas metodológicas. Para realizar el análisis se seleccionan, primero, dos casos de estudio sintomáticos y, después, se utilizan las herramientas del análisis cultural proveniente de los estudios culturales y de la hermenéutica. Se parte de una serie de conceptos teóricos con los que poder apuntar una teoría mediante el proceso de análisis.

La Hermenéutica

El tipo de metodología de investigación que se lleva a cabo se apoya en la hermenéutica desarrollada por Gadamer (2007-2010). El análisis de los casos de estudio se realizará atendiendo a su carácter lingüístico y al diálogo entre el horizonte histórico, el sujeto investigador y los propios objetos. La hermenéutica permitirá construir una metodología específica para este estudio. Como parte importante se incluye parte de la metodología cualitativa de la teoría fundada. Esta metodología consiste en ir construyendo la teoría a la vez que se recopilan los datos y se avanza en la investigación. El proceso es diferente al de las metodologías cuantitativas, las cuales parten de una teoría que sostiene el estudio, o bien suelen concluir con propuestas teóricas solamente al final de la investigación, después de llevar a cabo un proceso deductivo. En el caso de la metodología de la teoría fundada, la teoría se va construyendo mientras se investiga, lo cual requiere que la arquitectura que sostiene la investigación no sea rígida.

"La teoría fundada es una metodología general para desarrollar teoría a partir de datos que son sistemáticamente capturados y analizados; es una forma de pensar acerca de los datos y de poderlos conceptualizar. La teoría se va desarrollando durante la investigación en curso mediante el continuo interjuego entre los procesos de análisis y recolección de datos. Su principal fundamento conceptual es el interaccionismo simbólico, pero se alimenta también de los desarrollos de algunos otros teóricos de la sociología cualitativa, entre ellos, Erving Goldman y George Simmel" (Sandoval 1996, p. 71).

El Análisis Cultural

La construcción de la metodología específica se articula sobre las herramientas que proporciona el análisis cultural. El análisis cultural procede del área de los estudios culturales, un campo de investigación de carácter interdisciplinar que se dedica a explorar las formas de producción y de creación de significados. Desde la perspectiva de los estudios culturales, la cultura no se concibe como una práctica, ni como la descripción de la suma de hábitos y costumbres de una sociedad. La cultura atraviesa todas las

prácticas sociales y es el resultado de la suma de las interacciones que se dan entre estas prácticas. El interés de los estudios culturales se centra en definir el estudio de la cultura propia de la sociedad contemporánea como un terreno de análisis conceptualmente importante, pertinente y teóricamente fundado. En el concepto de cultura caben, tanto los significados y los valores que surgen y se difunden entre las clases y grupos sociales, como las prácticas efectivamente realizadas, a través de las que se expresan valores y significados. En términos generales podemos afirmar que los estudios culturales entienden los objetos de estudio como prácticas culturales según sus relaciones con el poder (Sardar, Van Loon, & Appignanesi 2005). Tienen el objetivo de comprender la cultura en toda su complejidad, analizan el contexto político y social y son capaces de ser tanto objeto de estudio como lugar de la crítica y de la acción política. La investigadora y artista Mieke Bal (2002) revisa el campo de los estudios culturales y propone cambiar algunas de las premisas asumidas. Como los estudios culturales, el análisis cultural es interdisciplinar ya que utiliza diferentes metodologías procedentes de diferentes disciplinas. Pero la principal diferencia radica en que los estudios culturales se apoyan en teorías mientras que el análisis cultural se apoya en conceptos. Es en este punto en el que el análisis cultural se convierte en un método utilizable en el marco de la teoría fundada, pues no se trata de partir de teorías ni de llegar a ellas al final de la investigación sino de poder ir apuntándolas durante el proceso.

Selección y Justificación de los Casos de Estudio

Los casos de estudio escogidos son considerados sintomáticos respecto del contexto del que proceden, de los procedimientos que utilizan y de los efectos comunes que generan. The Yes Men (Estados Unidos, 1999-) es un colectivo formado por los jammers Mike Bonanno y Andy Bichlbaum (Estados Unidos-Francia). Se selecciona una acción que aparece relatada en la película The Yes Men Fix the World (Bichlbaum, Bonanno, & Engfehr 2009). Esta acción consiste en la suplantación de la empresa Dow Chemical (2004), responsable última del accidente en la planta química de Bhopal, India. Los artistas suplantan a la empresa para anunciar en el canal de televisión de la BBC la asunción de la responsabilidad y la consecuente

indemnización a las más de 500.000 personas víctimas del desastre (véase Imagen 1). Este colectivo se enmarca en el contexto de las luchas altermundistas que surgen a finales de los años noventa y continúan en la primera década de los dos mil. The Yes Men se dedica a suplantar identidades de multinacionales o de responsables políticos con el objetivo de engañar a los medios de comunicación y hablar en nombre de los sujetos suplantados. Son los mismos autores los que realizan las performances y se encarnan en las identidades falsas. Las noticias y los discursos que elaboran ponen en cuestión la legitimidad y el compromiso ético de las empresas o personajes públicos suplantados. El segundo caso es Ikastrolla (España, 2013). En el contexto post 15M en España un grupo de usuarios y usuarias de la red social Twitter compuesto por siete personas actúa de forma anónima para crear suplantaciones de cuentas en esta la red y emitir mensajes confusos. A este tipo de comportamientos que tienen por objetivo provocar confusión en las redes se le llama comúnmente troleo. Entre los objetivos de las suplantaciones con más impacto en la red se encuentran los fakes del personaje político Elena Valenciano (PSOE) y de la empresa El Corte Inglés, este último escogido para el análisis. Es un tipo de acción similar a las realizadas por el colectivo The Yes Men. La fuente consultada para analizar las acciones procede del vídeo *The Troll Face*, realizado por Ikastrolla (2013) y proyectado en el festival "The Influencers."

Imagen 1. Cartel y frame de la película *The Yes Men Fix The World* (2009). Recuperado de http://www.shadowdistribution.com/the-yes-men-fix-the-world/

Análisis

El Hackeo Activista como Marco Teórico

Tal y como apuntan Enmanuel Rodríguez y Raúl Sánchez (2004, p. 14) mientras la izquierda tradicional ignoraba esta nueva configuración, el desarrollo del software libre, las comunidades de hackers y mediactivistas herederas de la literatura ciberpunk de los años ochenta y de la contracultura estadounidense y europea, entre otros, aparecen como luchas a esta forma del capital. Las prácticas mediactivistas entienden la producción de imágenes culturales como el lugar para la transformación, tanto desde la propia organización y explotación que posibilite un reparto de la monetización de los saberes y conocimientos más justa y no monopolizada, como ejemplifica el desarrollo de software libre y otros muchos ejemplos de producción de cultura libre, como desde la significación simbólica de las propias imágenes. Los activistas mediáticos o también llamados *culture jammers* (Dery, 1984) en el contexto anglosajón hackean el marketing para producir otro tipo de sentido, se reapropian de las imágenes publicitarias ignorando los límites de la legalidad, utilizan juegos semánticos para operar sobre los significados. El culture jamming y, por ende, los fakes son una forma de hackeo no confrontativo que se apropia de los códigos. Para ello utilizan la retórica, la comedia y el engaño, éste último centro del estudio que sigue a continuación.

Verdad y Dialéctica en el Arte Político

Si el engaño es el asunto que estamos tratando es necesario, en consecuencia, abordar la cuestión de la verdad. El engaño significa la falta a la verdad, pero ¿a qué nos referimos con verdad? Los y las activistas que utilizan las tácticas del fake visibilizan un conflicto al mismo tiempo que desvelan un cierto tipo de verdad. Las tergiversaciones de los signos dominantes son operaciones que afirman un enunciado a la vez que lo niegan. Nos topamos con esa afirmación expresada mediante la negación, pero al final, también nos encontramos con una afirmación de una verdad.

La frontera entre lo objetivo y lo subjetivo se rompe y es desde la subjetividad desde donde poder examinar "los intersticios que se intuyen en una realidad mediática empeñada en seguir simulando que actúa objetivamente; o bien ataca de manera directa este discurso con nuevas formas retóricas o con actuaciones personales de carácter panfletario." (Català 2013, p. 330). Para realizar el estudio se utilizan a continuación las herramientas metodológicas proporcionadas por el análisis cultural. A partir del concepto de verdad apuntado por Bertolt Brecht (1984) y sobre todo a partir del concepto de verdad en relación al poder que propone el filósofo M. Foucault (1981) se analiza la cuestión de la verdad en los fakes activistas.

Durante el periodo entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial justo cuando el fascismo y el comunismo están en auge, el dramaturgo Bertolt Brecht (1984) escribe una serie de textos sobre la relación entre arte y política. El fascismo, sostiene, no es provocado por la barbarie, no se trata de una fuerza natural desprovista de cultura y civilización. Se deben analizar dialécticamente las relaciones entre economía e historia, pues el fascismo se da por una serie de razones, de causas, de mecanismos racionales y, además, no se puede condenar el fascismo sin condenar el capitalismo porque van de la mano. Interpela a los escritores de la época y les sugiere escribir sobre la verdad, en lugar de doblegarse ante los poderosos que les pagan el sueldo.

> "Para los que escriben es importante encontrar el tono de la verdad. Por lo regular se oye por ahí un tono suave, quejumbroso, el de las gentes que no son capaces de matar una mosca. El que escucha este tono y está en la miseria, se hace más miserable. Así hablan algunos que quizá no son enemigos, pero indudablemente no son compañeros de lucha. La verdad es algo belicoso, no combate únicamente la falsedad, sino también a determinadas personas que la difunden." (Brecht 1984, p. 164)

El argumento de Brecht está apoyado sobre la relación dialéctica entre verdad y falsedad. El paradigma del momento político de la época del dramaturgo se basa en el antagonismo representado entre dos polos, el fascismo y el comunismo. Los fakes que realizan The Yes Men e Ikastrolla apelan también al binomio verdad-falsedad pero ¿se trata también de una relación dialéctica? Tomemos el caso de la acción donde The Yes Men suplanta a la empresa Dow Chemical (2004). Los artistas suplantan a un

portavoz de la compañía para anunciar en el canal de televisión de la BBC que indemnizará económicamente a las víctimas de la tragedia de la planta química de Bhopal. El resultado obtenido es que las empresas no tienen otra opción que desmentir públicamente el anuncio y reafirmar su elusión de responsabilidad del caso. Los autores construyen una mentira de forma que la organización a la que se refieren tiene que afirmar que, esa mentira, es mentira. De este modo, mediante la negación de una falsedad, aparece una afirmación. El fake muestra que los beneficios económicos de la empresa están por encima de cuestiones éticas. No descubren datos ocultos, pero fuerzan a la empresa a mostrar un determinado rostro.

En el caso de las cuentas falsas en Twitter creadas por Ikastrolla sucede algo similar. La acción en la que suplantan a la empresa El Corte Inglés (2013) consiste en emitir mensajes públicos desde un perfil falso. Los productos textiles de El Corte Inglés, así como de otras empresas españolas eran facturados en una planta textil en Bangladesh que se hundió y en la que murieron 1.127 personas y 2.800 resultaron heridas. La cuenta falsa consiguió que la prensa recogiera el suceso de la suplantación poniendo así en el centro de la agenda mediática la responsabilidad no asumida de la empresa española. El proceso de sobreidentificación es el mismo proceso que utilizan los miembros de The Yes Men. En en el caso de Ikastrolla los mensajes que se difunden no son para anunciar que la empresa asume la responsabilidad sino para todo lo contrario, se reafirman en que no se hacen responsables del accidente ni de las condiciones laborales de los trabajadores y trabajadoras (véase Imagen 2). Los mensajes son exagerados y extremadamente cínicos (véase Imagen 3).

Si el principio de sobreidentificación como táctica activista en la acción de suplantación de Dow Chemical consiste en hacer decir a las empresas que su comportamiento no es ético, este principio funciona en Ikastrolla mediante la híper-representación del cinismo. Por tanto, si bien es cierto que los fakes se apoyan en la falsedad y en la verdad, la relación entre estos dos conceptos es más compleja de lo que a priori parece.

Imagen 2. Ikastrolla. Frames del video *The Troll Face*. Plano-contraplano. (2013). Acción de suplantación de El Corte Inglés. Recuperado https://vimeo.com/88515951

Imagen 3. Ikastrolla. Frame del video *The Troll Face* (2013). Acción de duplantación de El Corte Inglés. Recuperado de https://vimeo.com/88515951

Verdad y Poder: Edipo como Metáfora del Poder del Pueblo

A continuación, se analizan los casos de estudio desde dos visiones de la noción de verdad realizada por el filósofo M. Foucault. La primera visión procede del estudio que realiza sobre el teatro griego y en concreto sobre la representación de la figura de Edipo en la obra de Sófocles. El filósofo se desmarca de las interpretaciones que realiza Freud desde el campo del psicoanálisis donde la historia de Edipo representa la limitación del deseo. Foucault afirma que Edipo se usa como un instrumento de poder médico y psicoanalítico sobre el deseo y el inconsciente. Sin embargo, desde la perspectiva que plantea el filósofo el mito es un relato sobre el poder y el no poder. La tesis se basa en poner el foco sobre otro asunto de la historia, en el secreto. Todo el relato se basa en el hecho fundamental de que un personaje del pueblo posee el secreto, un pedazo que falta para completar la historia. Y ese conocimiento se convierte así en una herramienta de poder, pero de poder popular. Edipo tiene que ver no tanto con la profecía, con el futuro, sino con el pasado y con el testimonio como verdad.

> "Es un instrumento de poder, de ejercicio de poder que permite a alguien, que posee un secreto o un poder, fracturar en dos partes un objeto cualquiera, hecho de cerámica o de otro material, guardar una de las partes y confiar la otra a alguien que debe ser portador del mensaje o atestiguar su autenticidad. Gracias al acoplamiento de estas dos mitades se podrá reconocer la autenticidad del mensaje, es decir, la continuidad del poder que se ejerce. [...] La historia de Edipo es la fragmentación de esta pieza cuya posesión integral, reunificada, autentifica que se detenta el poder y las órdenes dadas por él. Los mensajes, los mensajeros, que el poder envía y que deben retornar, autentificarán su vínculo con el poder por el hecho de que cada uno de ellos detenta un fragmento de la pieza y puede acoplarlo a otros fragmentos. Tal es la técnica jurídica política y religiosa de lo que los griegos llamaron, σύμβολο el símbolo." (Foucault 1999, p. 192)

Foucault hace una lectura de las obras de Sófocles, Antígona, Edipo y Electra, como relatos sobre la democracia porque se trata de la dramatización de la historia del derecho griego y representa así:

> "un resumen de una de las grandes conquistas de la democracia ateniense: la historia del proceso mediante el cual el pueblo se apropió del derecho de juzgar, del derecho a decir la verdad, de oponer la verdad a sus propios amos, de juzgar a quienes los gobiernan." (Foucault 1999, p. 203)

La genealogía que desarrolla Foucault sobre la verdad en términos jurídicos a partir de la historia de Edipo tiene similitud con el activismo hacker ya que estas acciones consisten en extraer información secreta. Las personas y organizaciones que se dedican a este tipo de activismo político desempeñan un rol muy similar a los pastores en la obra griega. Conocen un secreto que, al revelarlo, es capaz de cambiar el curso de las cosas. Lo hacen, además, desde una posición donde no tienen poder y por eso han de recurrir a estrategias de desobediencia para conseguir o difundir esa información. Las tácticas activistas desobedientes se legitiman porque se sitúan en un lugar donde tienen "derecho a enfrentar una verdad sin poder a un poder sin verdad" (Foucault 1999, p. 203)

En este sentido los fakes que se analizan aquí se denominan también hackeos, ya que se apropian de las identidades y del lenguaje dominante para subvertirlo. Los y las artistas del fake, en tanto que personajes sin poder y miembros del pueblo, tienen la capacidad de enfrentarse al poder. Pero en ambos casos se da la paradoja de que no revelan datos que permanecían en secreto. El rol de los y las autoras de los fakes se asemeja al rol de los pastores en el relato griego pero, aunque se reconoce esta similitud cabe asumir que hay una diferencia y es que no desvelan información oculta. Entonces, surge la siguiente pregunta: mediante el juego de espejos que realizan ¿qué tipo de verdad están desvelando?

La Verdad como Discurso

Para desentrañar esta cuestión interpretamos la noción de verdad también desde las aportaciones del filósofo, pero desde otro lugar. Foucault niega la existencia de una verdad objetivable ya que cada sociedad comparte una serie de discursos que producen una verdad y sirven para identificar lo verdadero de lo falso (Foucault 1981). A partir de esta interpretación es posible entender que las suplantaciones de las empresas Dow Chemical y El Corte Inglés producen otros discursos a los dominantes y que estos discursos tienen en sí mismos su propio estatuto de veracidad. Este estatuto de veracidad no depende entonces de estar sujeto a una ideología como ocurriría en un contexto de antagonismo ideológico como sucedía en el momento histórico donde Brecht escribe sobre el rol de los escritores.

> "En sociedades como las nuestras la economía política de la verdad está caracterizada por cinco rasgos históricamente importantes: la verdad está centrada sobre la forma del discurso científico y sobre las instituciones que lo producen; está sometida a una constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político); es objeto, bajo diversas formas, de una inmensa difusión y consumo (circula en aparatos de educación o de información cuya extensión es relativamente amplia en el cuerpo social, a pesar de algunas limitaciones estrictas); es producida y transmitida bajo el control exclusivo pero dominante de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad,

> ejército, escritura, media); finalmente es el envite de todo un debate político y de todo un enfrentamiento social (luchas "ideológicas")." (Foucault 1981, p. 144)

Foucault explica que verdad no es aquello que se descubre, sino que es aquello que se puede definir como "el conjunto de reglas según las cuales se distingue lo verdadero de lo falso y se aplica a lo verdadero efectos específicos del poder" (Foucault 1981, p. 144). La crítica a la idea de verdad está directamente dirigida a la focalización de la ciencia desde la definición del marxismo. La verdad está ligada circularmente a sistemas de poder que la producen y la sostienen, y a efectos de poder que inducen y la prorrogan. Podemos hablar de un "régimen" de la verdad. "Este régimen no es simplemente ideológico, superestructural; sino que fue una condición de formación y desarrollo del capitalismo. Y es el que, a reserva de algunas modificaciones, funciona en la mayor parte de los países socialistas (dejo abierta la cuestión de China, que no conozco)." (Foucault 1981, p.144)

La imagen pública tanto de Dow Chemical como de El Corte Inglés no se sostienen sobre una mentira, se sostienen sobre una verdad cargada de ideología y, por este motivo, se necesita de otras verdades para combatirlas. En estos casos analizados la verdad que se crea es, paradójicamente, mediante el engaño. El ejercicio de la retórica es la operación que posibilita que se dé esta paradoja.

Ideología, Verdad e Intelectualidad

Foucault pone en relación tres entidades clave: la ideología, la verdad y la figura del intelectual. Nos interesa esta relación ya que es posible establecer un paralelismo entre la figura del artista con la del intelectual.

> "El problema político para el intelectual, no es criticar los contenidos ideológicos que estarían ligados a la ciencia, o hacer lo preciso para que la práctica científica esté acompañada por una ideología justa. Sino saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es cambiar la "conciencia" de la gente o lo que tienen en la cabeza, sino el régimen político, económico e institucional de producción de verdad. No se trata de liberar a la verdad de todo

> sistema de poder –sería una quimera, ya que la verdad es ella misma poder–, sino desligar el poder de la verdad de las formas de hegemonía (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento. La cuestión política, en suma, no es el error, la ilusión, la conciencia alienada o la ideología; es la verdad misma." (Foucault 1981, p. 145)

Después de realizar este análisis emergen dos cuestiones derivadas de la problematización de la verdad: una es el problema de la ideología y otra es la relación de con el público. Sobre la primera cuestión no se puede afirmar que las acciones de The Yes Men y de Ikastrolla estén cargadas de ideología pues desde el momento en que la cuestión de la verdad se aleja de la noción marxista, la idea de ideología marxista también se desdibuja. La verdad en este tipo de activismo político tiene un régimen distinto. Y la segunda cuestión tiene que ver con el público, la cual ha sido revelado gracias Foucault. El espectador o espectadora no puede concebirse como sujeto al cual se le desvela la verdad y, finalmente, se le conciencia. Las tácticas de apropiación se encargan de cuestionar esa verdad imperante, no demuestran lo que es verdad y lo que no, sino que se ocupan de reconstruir los discursos dominantes, de de-construir la verdad que impone el poder mismo. Las tácticas de los fakes mediáticos son capaces de desplazar la mirada hacia las estructuras que sostienen esa verdad para así desacreditarla. Las suplantaciones de las empresas Dow Chemical y El Corte Inglés dejan al descubierto el "conjunto de procedimientos regulados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados." (Foucault 1981, p. 145)

Conclusiones

La imagen pública de las empresas Dow Chemical y El Corte Inglés se sostiene sobre un concepto de verdad cargado de ideología. Las suplantaciones de estas empresas realizadas por The Yes Men e Ikastrolla, respectivamente, construyen mediante el engaño otras verdades con el objetivo de desvelar esta ideología. La verdad está ligada circularmente a sistemas de poder que la producen y la sostienen, y a efectos de poder que inducen y la prorrogan. Podemos hablar entonces de que existe un régimen

de la verdad. Por otro lado, no se puede afirmar que las acciones de The Yes Men y de Ikastrolla estén cargadas de ideología ya que las estrategias de este tipo de acciones no tratan de confrontar una verdad frente a una falsedad. No se inscriben bajo un paradigma donde lo real se sitúa como lo contrario de aquello representado.

En este tipo de acciones la cuestión de la verdad se aleja de la noción marxista donde aquello objetivable se puede mostrar mediante un método científico. Las falsificaciones mediáticas se encargan de dejar al descubierto el conjunto de procedimientos regulados y el funcionamiento de los enunciados y estructuras que organizan los discursos que se presentan como verdaderos. Los fakes no demuestran lo que es verdad y lo que no, sino que se ocupan de reconstruir los mecanismos que organizan los discursos dominantes. En los casos concretos analizados la retórica y la apropiación de los códigos visuales hace que se vuelvan transparentes los entresijos de la maquinaria del marketing de las empresas responsables de los accidentes y las víctimas.

Además de identificar el problema de la verdad planteado en un inicio ha emergido una cuestión no prevista en los objetivos originales. Estos tienen que ver con el rol de los y las activistas, los cuales, en un ejercicio de desobediencia devuelven el poder a los sin poder. Lo hacen, no de una manera didáctica a través de la que se intenta concienciar a los públicos, sino que se realiza construyendo un régimen distinto de verdad. La forma en que operan apunta una nueva línea que sería interesante investigar y que tiene que ver con otras concepciones de la didáctica y la pedagogía en las acciones activistas de la tipología aquí estudiada.

Referencias

Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac Ad Litteram.

Bilchbaum, A., Bonano, M., & Engfehr, K. (Directores). (2010). *The Yes Men Fix the World*. [DVD video]. Estados Unidos: Rezo Films y HBO Documentaries.

Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.

Català, J.M. (2013). "Políticas de la realidad". En: *Revista da Facultad de Biblioteconomía e Comunicaçao da UFRGS 19*(1), pp. 313-333.

Dery, M. (1993). "Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs". (En línea). *Open Magazine Pamphlet Series, 25.* [Consulta: 15/06/2011]. Disponible en: http://markdery.com/?page_id=154

Foucault, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder, y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.

Foucault, M. (1999). "La verdad y las formas jurídicas". En: *Estrategias de poder. Obras esenciales*. Volumen II. Barcelona: Paidós Básica.

Gadamer, H.G. (2007-2010). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Ikastrolla. (2013). *The Troll Face*. [Video en línea]. Disponible (privado) en: https://vimeo.com/88515951

Lazzarato, M. (2006). *La máquina.* [en línea]. Viena: EIPCP Instituto Europeo para las Políticas Culturales Progresivas. [Fecha de consulta: 10/02/2015]. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es

Rodríguez, E., Sánchez Cedillo, R. (eds.) (2004). *Capitalismo cognitivo*. Madrid: Mapas. Traficantes de sueños.

Sandoval Casilimas, C. A. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: Universidad de Antioquia Módulo 4. Instituto colombiano para el fomento de la educación superior. ICFES Módulos de Investigación Social.

Sardar, Z., Val Loon, B. and Apignanesi, R. (2005). *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Elena Gabriela Fraj Herranz: Profesora asociada.

Email address: elefrajgb@ub.edu

Contact Address: Departamento de Artes Visuales y Disseño. Facultad de Bellas Artes. Universitat de Barcelona. Edificio Florensa, Despacho de Imagen 2. Carrer Adolf Florensa 8, 08028 Barcelona. España.

BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

http://rasp.hipatiapress.com

Cris Bierrenbach: Los Orificios del Cuerpo

Adriana Raggi Lucio[1]

1) Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2018-June 2018

To cite this article: Raggi Lucio, A. (2010). Cris Bierrenbach: Los Orificios del Cuerpo. *Barcelona, Research, Art, Creation, 6*(2), 153-173. doi: 10.17583/brac.2018.2432

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2432

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 153-173

Cris Bierrenbach: The Body Orifices

Adriana Raggi Lucio

Faculty of Arts and Design, National Autonomous University of Mexico. Mexico.

(Received: 2 December 2016; Accepted: 15 April 2018; Published: 3 June 2018)

Abstract

Cris Bierrenbach's artwork, which is analyzed in this text, poses a questioning to the relationships between body and gender that we live in today's society through performance, photography and video. Queer theory is used to analyze how it is that the use of the image in this Brazilian artist confronts us with the social and corporal limits of genre. The corporal orifices, the spaces of the body, can enter the norm or they can question it. The various relationships of image and body created by Bierrenbach take us to the limits of each of the social spaces that our body inhabits, to create an artistic space for reflection.

Keywords: Body, photography, violence, gender, queer theory.

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.2018.2432

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 153-173

Cris Bierrenbach: Los Orificios del Cuerpo

Adriana Raggi Lucio

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México. México.

(Recibido: 2 diciembre 2016; Aceptado: 15 abril 2018; Publicado: 3 junio 2018)

Resumen

La obra de la artista Cris Bierrenbach, que se analiza en este texto, nos plantea un cuestionamiento desde el performance, la fotografía y el video a las relaciones cuerpo y género que vivimos en la sociedad actual. La teoría cuir sirve para analizar cómo es que el uso de la imagen en esta artista brasileña, nos enfrenta con los límites sociales y corporales del género. Los orificios corporales, los espacios del cuerpo, pueden entrar en la norma o pueden cuestionarla. Las diversas relaciones de imagen y cuerpo que Bierrenbach crea nos llevan a los límites de cada uno de los espacios sociales que nuestro cuerpo habita, para crear un espacio artístico de reflexión.

Palabras clave: cuerpo, fotografía, violencia, género, teoría cuir

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.2018.2432

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

Cris Bierrenbach nació en São Paulo en 1964, y ha desarrollado su obra fotográfica a partir de su experiencia como fotoperiodista, en su obra hay una intensa búsqueda en la investigación de las técnicas y la historia de la foto. Bierrenbach comenzó a trabajar en los 90, años muy importantes en el Brasil postdictadura en los que la crisis económica afectó fuertemente al país y se marcaba un camino hacia cambios democráticos muy importantes. En ese espacio temporal el país se enfrentó con grandes cambios en cuanto al control corporal, la salud pública y el control natal. Las luchas de la democracia sobre el cuerpo, giraron alrededor de la creación del Sistema Único de Salud (SUS), que se creó junto con la Constitución de 1988, este sistema público atiende a la mayoría de la población y ha generado una mejora en su salud, desde el punto de vista epidemiológico. (Becerril, Medina & Aquino, 2011)

A partir de ese hito democrático existen una serie de problemas relacionados con la salud reproductiva, la lucha del movimiento feminista ha sido amplia y se ha relacionado con las leyes internacionales, con base en que la Constitución brasileña plantea el respeto a los Derechos Humanos. Sin embargo, los logros sobre el uso de métodos anticonceptivos se han visto entorpecidos por la presión de grupos religiosos y por la falta de acceso a estos de las mujeres de bajos recursos. La desigualdad social es un factor decisivo en el problema. En los años 2000 se hicieron muchos intentos por legalizar el aborto, pero la oposición de los grupos religiosos y la iglesia fue demasiado fuerte y hasta el momento no es legal. (Sabido, 2011; Vianna & Carrara, 2008). Investigación financiada por proyecto PAPIIT IA402118.

> El cuerpo hetero (straight) es el producto de una división del trabajo de la carne según la cual cada órgano es definido por su función. Toda sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano. De este modo el pensamiento heterocentrado asegura el vínculo estructural entre la producción de la identidad de género y la producción de ciertos órganos como órganos sexuales y reproductores. Capitalismo sexual y sexo del capitalismo. (Preciado, 2005, p.158)

Identidad

En el video *Identidade* (véase Imagen 1) del año 2003, podemos ver a Cris Bierrenbach frente a nosotros, quienes estamos colocados en la posición en la que supone se encuentra un espejo. En un acto de total voyeurismo en el que su mirada se cruza con la nuestra. Por momentos parece dirigirse a nosotras, parece que nuestras miradas se cruzan y que recorremos el camino hacia el encuentro con una forma de hacer y una forma de mostrarse ante el mundo. Cris se peina y con la mano parece recorrer la epidermis de la cara como explorando cada una de las marcas del tiempo, limpiando su rostro, preparando la superficie para poder aplicar el maquillaje. Nos está preparando para entrar a la segunda parte de esta experiencia en video.

Imagen 1. Fotogramas del vídeo *Identidade, gênero e ausencia o autorretrato como performance* de Cris Bierrenbach (2009). Recuperado de http://www.youtube.com/user/BelasArtesSP#p/search/0/Mpd4X2Y1U5g

Inmediatamente después comienza a maquillarse, primero se maquilla los ojos, el contorno de estos. Después se aplica sombras. El video se acelera o desacelera para enseñarnos y señalarnos diferentes cosas como la elasticidad y maleabilidad de la piel. La formación y deformación de los ojos. Cris se pinta las pestañas y la boca con gran habilidad. Se suelta el cabello, y después de acomodarlo, comienza a cortarlo, en un principio parece que simplemente le está dando forma, los cortes son hábiles y el cabello toma un estilo especial. Pero Cris continúa con el corte. Su rostro demuestra una especie de enojo en ocasiones, en otras simplemente concentración. Cris

llegará hasta el cuero cabelludo y una vez que no le queda casi nada de cabello procede a desmaquillarse. El video nos marca momentos constantemente con sus pausas y sus aceleraciones. Una vez desmaquillada, la artista toma una peluca y se la pone. La acomoda y se levanta de la silla, nos deja un espacio vacío. El video comienza de nuevo.

La interrogante que Cris Bierrenbach nos pone sobre la mesa es el cómo habito mi cuerpo, mi piel y mi sexo, mis emociones y restricciones, lo cual nos lleva, a un cuestionamiento más duro e imprescindible ¿cómo habito y cómo experimento mi género o lo que se supone que es mi género como consecuencia de mi actuar cada día y en cada momento de mi ser, ante mi cuerpo y ante los cuerpos que me rodean? La artista utiliza la fotografía y la experimentación de sus técnicas como una forma de encontrarse a través de ella. Puede utilizar el daguerrotipo o el video, siempre en una búsqueda de su cuerpo, ya sea como una forma de romper con las tradiciones o con lo que ella llama la sacralización de la imagen fotográfica.

La artista pretende hablar de los espacios íntimos, de la identidad a través del interior del cuerpo y la visión que nos hacemos de él. Dice Bierrenbach (2009, min: 2:22.al 2:25) "Yo soy la cosa más próxima de mí misma, yo soy la cosa más fácil de acceder." Si pensamos en la artista como una mujer que vive en la periferia del mundo, en una cultura en la que el cuerpo es cosificado constantemente –en Brasil la cirugía plástica es parte del sistema de salud (Edmonds, 2009)– es interesante que hable de su cuerpo como lo más cercano a sí misma, pero al mismo tiempo lo llame una cosa. Por un lado, se acerca a las artista mujeres que suelen ver su cuerpo como lo más accesible para su trabajo, lo que siempre está ahí, pero por otro lado, acepta la cosificación de éste. Donna Haraway (2004) dice que "los cuerpos son mapas de poder e identidad" (p.37), es decir que están marcados por todas las situaciones y lugares en las que viven, la identidad y la aproximación que hace Bierrenbach a su cuerpo es muy particular. El cuerpo de la artista está visto a través de la fotografía que es un lugar de subjetividades y al mismo tiempo de voyeurismo, en donde éste es una acción ilícita al meterse en lo que se supone debe ser privado o íntimo. Nos podemos preguntar entonces cómo se ve la artista y cómo hace que la veamos, cómo nos interpela con la mirada.

Retrato íntimo

Una de las formas de interpelar nuestra mirada, es con la serie Retrato íntimo (véase Imagen 2) de 2003, una de las obras más impactantes de Bierrenbach, que consiste en cinco fotografías en impresión digital de radiografías que se le tomaron a la artista cuando tenía insertados en su vagina una serie de objetos punzo-cortantes y que cuestionan esta idea de los orificios, de la forma en la que los usamos y que nos dice quienes somos, en que mundo estamos insertos y una intimidad que rebela nuestra estructura fundacional, nuestro esqueleto. Es decir, el trabajo de Bierrenbach en esta serie, me remite a la forma en la que el sistema clasifica o da una forma de ver el género, una forma de ver el sexo. Como nos dice Beatriz Preciado (2008):

> Una sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, de la mano, del pene, del ano, de la piel. De este modo el pensamiento straight [...] asegura la relación estructural entre la producción de identidad de género y la producción de ciertos órganos (en detrimento de otros) como órganos sexuales reproductivos. Buena parte del trabajo disciplinario consistirá en extraer el ano de los circuitos de producción de placer. (p.59)

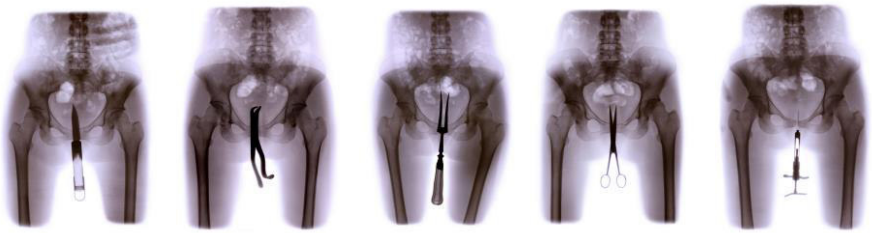


Imagen 2. Serie Retrato íntimo de Bierrenbach, 2003, C-Print y rayos X con tuerca, tijera, jeringa, fórceps, cuchillo, 85 x 60 cm. Recuperado de https://crIsbierrenbach.com/pessoal/foto/retrato-intimo/

La heterosexualidad es una forma de territorialización y control de nuestros cuerpos. La obra de Bierrenbach, desde mi interpretación a partir de la Teoría Cuir es en principio chocante porque enmarca de forma muy clara esos territorios a los que alude Preciado (2005), esos lugares de control, esas formas de hacernos hombres o mujeres, masculinos o femeninos, homosexuales, esa forma en la que marcamos lugares limitados de placer en nuestros cuerpos. Es importante aclarar que el vocablo cuir es una adaptación al español en Iberoamérica del término queer. El término cuir agrega un elemento de resistencia política a la colonización; ya no solamente se refiere a la no-identidad, sino también a la resistencia. Esta relación de la obra de Bierrenbach con la Teoría Cuir es una observación sobre la que he trabajado desde el texto que escribí en mancuerna con Bruno Bresani, El cuerpo cuestionado (Raggi & Bresani, 2012b). No es una cuestión que la artista desarrolle formalmente, lo hace de forma intuitiva, y me parece que a partir de situarse como mujer brasileña y hablar desde un discurso desdoblado: "yo soy la cosa más fácil de acceder", es que ella nos confronta con la violencia de la heterosexualidad de la que habla Preciado (2005). Acerca de esta serie Bierrenbach dice:

> Fue efectivamente radiografiado, sin masoquismo, no me laceré, no me perforé nada, hice pruebas antes todos los objetos fueron revestidos con parafina, hice pruebas para ver que material podría usar para ver cual sería el más transparente posible para que no apareciera en la radiografía. Fue hecho en una clínica, los objetos fueron insertados y radiografiados porque una de las ideas es que es un trabajo que tengo con el cuerpo y con los autorretratos, que es, en este caso, entender los límites del cuerpo por dentro. La verdad yo no entiendo muy bien en donde están las cosas, yo sé que tengo un corazón, tengo un pulmón, tengo eso, y los orificios que son entradas dentro de un mecanismo, que es un mecanismo que la gente no sabe exactamente como funciona, y cuales son sus límites, cuan íntima es una penetración de cualquier tipo que fuera. (Chiodetto, 2011, min: 1:08:49 al 1:10:07)

Bierrenbach parece hablarnos de unos orificios como entrada a un mundo desconocido y al mismo tiempo como entrada a lo íntimo, dice que la penetración de cualquier tipo es un acto de intimidad. Un acto en el que ella

parece buscar entender lo que hay adentro de su cuerpo, lo que ella no puede discernir. El cuerpo del que Bierrenbach nos habla en esta obra parece estar desdibujado, parece estar en una especie de confusión con los límites en los que se mueve.

De forma extraña y al mismo tiempo provocadora en estas cinco imágenes el acto de penetración es realizado por herramientas metálicas punzo-cortantes que se relacionan con un trabajo agresivo: un trinche, unas tijeras, una jeringa, unas pinzas y una navaja. Si bien, Bierrenbach aclara que la realización de la obra no conllevó ningún acto violento hacia su cuerpo, el resultado es violento.

La cuestión es que el acto de insertarse estos elementos en los genitales es de penetración violenta pero también nos cuestiona como público, ¿qué pasa con nuestra intimidad, qué pasa con nuestros órganos sexuales y reproductores normalizados? ¿por qué nos cuesta tanto trabajo ver esta obra? Y aquí es en donde la artista nos puede llevar por un cuestionamiento directo al sistema. Si en el video, del que hablé al principio de este texto, ella se maquilla y se desmaquilla, cambia su identidad y cuestiona con pequeños actos todo un mundo de la belleza y el encajonamiento social. Con sus radiografías nos lleva a cuestionarnos hasta dónde conocemos nuestro cuerpo, y más allá de esos elementos, cuando ella dice que es un cuerpo que no conoce como interior, hay en realidad una curiosidad y un desconocimiento no solo de su cuerpo como interior sino también de su cuerpo como construcción social, como creación de poderes, a lo que me refiere esta obra es a un cuerpo que es controlado por el bíopoder, que no me da la posibilidad de conocerlo en toda su extensión, en toda su capacidad. Un bíopoder que me encierra en tener solo dos posibilidades de acción: masculino o femenino, hombre o mujer y que me hace producir cuerpo y género. Es un poder que me castra y no me permite ver más allá, que me constituye como un cuerpo limitado y que me obliga a ser haciendo lo que el poder dice.

Y que dentro de estos límites no me permite moverme o pretende no permitirme hacerlo. Es importante pensar que en este objetivo caben muchas construcciones sociales que, por una parte nos limitan y etiquetan y, por otra, sin pretenderlo nos dan un espacio de acción. Es decir mientras estas construcciones pretenden constreñirme, sus elaboraciones son tan limitadas

que si yo me hago cargo de mis cuestionamientos y entiendo que tengo una agencia, un modo de cuestionar, puedo romper con pequeños actos las limitaciones, puedo buscar las fisuras del sistema, con las que precisamente estas cinco imágenes trabajan. Los orificios del cuerpo a los que esta obra alude, y de acuerdo con la artista, son espacios absolutamente íntimos y cualquier transgresión a la que se sometan crean una herida. La obra causa un rechazo en quien la ve, porque a pesar de no haberle infligido dolor a la artista, en nuestro enfrentamiento con ella hay un señalamiento doloroso. Ese señalamiento de los espacios íntimos y desconocidos de nuestro cuerpo que la artista hace, en su mayoría con objetos cortantes lo que implica un acto violento que nos señala de forma decisiva que es posible cuestionar el control corporal y a través de sus orificios existe una forma de enfrentarnos al poder para buscar una fisura que nos de la oportunidad de escapar:

> El cuerpo en sí es su eje de control político, de control social en el que teje y desteje los organismos de relaciones, las dinámicas de construcción y organización da las formas a los tejidos sociales. Lo controla, decide sobre el individuo, dentro del individuo, dentro de sus placeres, de sus sexualidades, de sus eyaculaciones. Lo transforma en un cuerpo para ser utilizado, para ser usado y deformado como una representación del deseo del poder o como construyendo en él los símbolos deseados desde las jerarquías, las ideologías que los perpetúan y ratifican.
>
> Son la base de la creación de su conocimiento, un conocimiento dirigido a la frustración, a la autocercenación, juzgado y culpado, son cuerpos crucificados por el género violento, por todas las violencias instituidas en él. Este control nos muestra, y nos coloca en el centro mismo del ejercicio del poder hegemónico-autoritario de un ideal inalcanzable de violencia silenciosa.
>
> Por estas razones el representar a través o desde el cuerpo es un acto de transformación-revolución ideológica que nos lleva a cuestionar los espacios de conformación de la identidad. (Raggi & Bresani, 2012a, párr. 2-4)

Dice Bierrenbach que "La fotografía era un medio de certezas" (Chiodetto, 2011, min 53:00) cuando trabajaba en el fotoperiodismo, pero que la experimentación artística la llevó a pensar lo contrario. Y en ese camino de experimentación y pensar al revés, se encontró con una fisura que la llevaría a cuestionarnos de forma directa nuestro actuar en el género, y más allá del actuar, nuestra posición ante lo que consideramos lo "normal", lo científicamente probado, lo "real". Si estas fotografías nos causan una experiencia de rechazo, si nos son abyectas, es porque nos cuestionan y nos dicen hasta qué punto estamos insertos en la dualidad que este mundo normalizado nos impone.

Si pensamos la masculinidad y la feminidad en palabras de Beatriz Preciado (2008) "La masculinidad y la feminidad son como la depresión o la esquizofrenia, ficciones médicas definidas únicamente de forma retroactiva con respecto a la molécula con la que se tratan. La categoría de la depresión no existe sin la molécula sintética de serotonina, del mismo modo, la masculinidad clínica no existe sin la testosterona sintética." (p.51)

Entonces podemos pensar en que la masculinidad es una construcción basada en una idea retroactiva, en una búsqueda de justificación del molde en el que nos meten. Una forma de decir tú eres así e imponernos un comportamiento. En los años 50 el Dr. John Money inventó el concepto del género y comenzó una fórmula para reasignar el sexo de bebés intersexuales (Money & Ehrhardt 1982). A partir de ese momento el encasillamiento se vio respaldado por la ciencia médica, que además justificaba la normalización de los seres humanos a través del discurso de "lo natural". Aquello que es natural, es aquello que nos han enseñado que es lo que debe ser y el cuestionarlo causa un problema ideológico. Si yo cuestiono lo natural meto en conflicto las ideas sociales normalizadas en las que vivimos.

Desde el punto de vista del análisis de la obra de Bierrenbach podemos cuestionarnos este esquema de lo "natural" y normalizado. La penetración como acto íntimo y privado, que en estas imágenes se vuelve público (pero realmente ¿en dónde están los límites si no es que en esos lugares de normalización que precisamente esta obra cuestiona?) y al volverse público pone ante nosotros un cuestionamiento de nuestra mirada y a través de esto nuestra forma de vivir los géneros. Pensemos entonces que:

> El cómo habitamos los géneros, el cómo nos posicionamos en ellos genera una serie de jerarquías, de normalizaciones discriminatorias, de desigualdades sociales y culturales, anteponiéndonos los cuestionamientos de las miradas de los otros y de nuestras propias miradas, nos cuestionamos ante el espejo si somos o nos deseamos, si nos transformamos o nos destruimos ante el rol que nos fue y nos es impuesto y que nosotros elegimos jugar imponiéndonoslo y actuándolo constantemente. (Raggi & Bresani, 2012b, párr. 9)

En ese actuar del género y el sexo caben varias formulaciones, una de ellas es cómo identificamos y cómo utilizamos nuestros órganos sexuales, ¿hasta dónde estamos dispuestos a aceptar que tienen una función meramente reproductiva y hasta dónde estamos dispuestos a utilizarlos como un cuestionamiento, como un lugar de fisura, como un espacio de goce y de encuentro íntimo con nosotros mismos? Los instrumentos insertados en los genitales de Cris Bierrenbach (año) nos están diciendo que ella puede jugar con ese espacio de la forma que se le antoje, y también nos están diciendo que ella se siente agredida por ciertas imposiciones sociales que limitan el goce y el uso de estos. Bierrenbach transforma nuestra mirada ante la herramienta, el cuerpo aparece como una fantasmagoría que rodea al elemento íntimamente metido en el territorio de su cuerpo, en los orificios de entrada a lo que ella llama un mecanismo y que si lo pensamos bien puede ser un mecanismo de represión o de liberación, dependiendo de cómo nos apropiemos de él o de si acaso nos apropiamos de él.

Al cuestionar el género con la imagen, tanto en el video Identidade y las fotografías Retrato íntimo, Bierrenbach nos pone frente al hecho de que el género es violencia, es decir, como marca jerarquías e impone normalizaciones discriminatorias, crea la violencia social y el estado de indefensión en el que vivimos desde la modernidad. Sus imágenes son fuertes porque desde el punto de vista de una mirada normalizada nos pone frente a algo que no nos atrevemos a ver, porque cuestiona las imposiciones que se le hacen a ella y a nosotras a través del género. Estas imposiciones y jerarquías son mucho más profundas que el pensar el hecho de que un sexo está impuesto sobre otro, que el que los hombres se impongan ante las mujeres. Cabe aquí pensar en cómo la violencia nos embarga a todos, cómo nos pone en situaciones de pérdida y de confrontación de quienes somos.

Para esto si Bierrenbach nos pone ante la feminidad y la destruye y construye en su acto performático, que a través del voyeurismo nos mete en su mundo privado, de maquillarse y desmaquillarse, cortarse el cabello y ponerse la peluca, ser o no ser lo que se supone debería.

Crisibank

Para adentrarme en la duda encuentro que la instalación *CrisbiBank. Preservando Futuras Gerações* (Crisibank. Preservando Futuras Generaciones) de Bierrenbach me lleva a preguntarme por el manejo de los líquidos corporales y el manejo de las técnicas reproductivas (véase Imagen 3). La etiqueta de la mujer como maternal se ve cuestionada con estas imágenes. La instalación consiste en diez fotografías puestas en cajas de luz que se encuentran en una pared y abajo de ellas hay un letrero que dice: CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações. Cada una de las imágenes es un condón que contiene esperma y que ha sido congelado en un pedazo de hielo. Cada condón ha sido usado por uno de los amantes de la autora. Y cada uno ha sido guardado y congelado con la idea de las posibilidades que hay en cada uno de esos receptores de semen, en entrevista con la autora Cris Bierrenbach dice:

> Tenía un novio, él hacía una cosa que yo nunca había visto, después del sexo ataba el preservativo muy delicadamente antes de tirarlo y me parecía muy gracioso la delicadeza, el cuidado con el preservativo. Me parecía que después de tapado era como un líquido precioso. Así que empecé a investigar los bancos de esperma, todo el comercio, eso de que ahora uno puede encontrar cualquier tipo de esperma, elegir que quiere un hijo con un padre que es rubio o alto o muy inteligente, que estudió medicina, derecho, no sé, es como un supermercado, como un mercado, era como un juego. Yo decía, bueno, voy a hacer un banco de esperma particular en mi casa. Pequeños líquidos preciosos. Entonces después del sexo mi novio hacía todo eso y yo lo tomaba –él no sabía que eso pasaba– y yo lo ponía en el refrigerador, lo guardaba y fue muy gracioso, porque fue mi novio por un tiempo corto y él solo supo de mi trabajo ahora, después de seis o siete años. Él no tenia ni idea. (comunicación personal, 23 de enero de 2012)

Imagen 3. Instalación de Cris Bierrenbach. *CrisbiBank*, *Preservando Futuras Gerações* 2004. C-Print, duratrans y caja de luz, 50 x 40 x 12 cm. Recuperado de https://crisbierrenbach.com/pessoal/instalacao/crisbibank-preservando-futuras-geracoes/

Si por un lado la artista nos habla del control genético, por otro nos hace preguntarnos por el control de nuestros líquidos corporales, así como puede hablar de un acto que se supone una mujer no debe llevar a cabo, pero la obra está totalmente alejada de una cuestión de etiquetas femeninas, en realidad las está cuestionando, nunca es como dice este crítico:

> Esta serie deja ver la afectividad femenina en el gesto de recoger, acoger y conservar el líquido seminal resguardando así la memoria del acto primordial de reproducción humana. Sin embargo, la ambigüedad impregna la obra de Cris y esta serie también hace una fina crítica irónica del control genético que pone en peligro a las generaciones futuras. (Chaia, 2005, párr. 4)

Bierrenbach no habla del futuro en peligro o de la afectividad femenina, en realidad la obra apunta, como *Identidade* o *Retrato íntimo*, a un cuestionamiento del control del cuerpo desde adentro que se hace a través de la medicina, pensar que lo que hace es subrayar cuáles son las actitudes femeninas o cuáles son los límites del género es una actitud normalizadora y lo que hace la obra es confrontarnos con nosotras mismas y cuestionar nuestro cuerpo controlado. Pensar que hay una afectividad femenina y etiquetarla es un acto de violencia en el lenguaje, en el sistema de género. Lo que se puede ver en la obra es un reto a nuestros conceptos sociales respecto al género y respecto a las actitudes que se supone una mujer debe tener.

Lo que vemos en *Crisibank* es por un lado, un banco de posibilidades, de esas futuras generaciones que podrían ser, que se encuentran adentro de un condón. Por otro lado, son el resultado de la actividad sexual de la autora. Cada condón es de un amante diferente, cada una de las fotos de esta obra implica una declaración abierta de alguien que acepta su sexualidad y que nos la deja ver ahí, de frente, sin intermediarios. El banco de Cris contiene una colección de posibilidades futuras y pasadas. Las cosas que ella ha vivido a través del sexo y las cosas que pudiera vivir a través de la posibilidad de futuras generaciones.

Es también evidente la relación de la obra con el control natal y los demás controles de la sexualidad y la reproducción. La obra muestra un control del cuerpo que ella nos deja ver como propio: yo hago lo que quiera con mi cuerpo y con mi sexualidad. Pero además podemos ver el poner al dueño del

semen como un objeto, si lo pensamos desde una postura que pareciera imitar a la economía neoliberal, yo tomo tu producto y lo guardo como un trofeo o una posesión a través de la cual puedo tener un cierto control sobre lo que voy a utilizar para reproducirme, sin necesidad de mantener un vínculo afectivo. Es también importante señalar que el cuerpo de Bierrenbach y su banco nos apuntan hacia un momento en que nuestra sociedad está enmarcada, más allá del control del cuerpo desde afuera, al control del cuerpo desde adentro, la producción del género a través también, desde lo que tomamos o consumimos para ajustarnos a ciertas normalizaciones sexuales.

Por ejemplo, la píldora anticonceptiva pareciera ser un logro importante para la liberación sexual de la mujer. Cuando en realidad, hay a través de este invento médico un control desde el interior del cuerpo por medio de la farmacología. Un invento que se trataba originalmente de vigilar el cuerpo de la mujer y que tiene un origen en el control de género y el racial. Finalmente, estas microtecnologías han servido para construir ficciones de género, es decir una mujer que toma la píldora parece tener un ciclo menstrual cuando en realidad lo que tiene es una simulación. La primera versión de la píldora eliminaba por completo la menstruación lo que hacía que hombres y mujeres fueran más parecidos y por lo tanto se descartó su producción (Festival SOS 4.8., 2009a, min 7:13-10:00; Festival SOS 4.8.Preciado, 2009b, min. 0:00-0:50).

Entonces podemos ver que las formas en las que el bíopoder funcionan van cambiando de acuerdo a como la medicina va buscando formas de control del cuerpo y de producción de sexualidad. El hecho de que una pastilla controle nuestra producción hormonal habla de cuanto de lo que pensamos como lo "natural" o "lo que es" en realidad está mezclado con construcciones sociales del cuerpo que se nos aplican desde que nacemos. Bierrenbach con su *Crisibibank* nos pone ante la mesa una forma de control personal de los fluidos corporales y los medios de reproducción, también ante el problema de cómo el mercado traficará con el cuerpo y la reproducción, de la misma forma que la iglesia intentará controlarlo. Su banco contiene una forma de control de su parte hacia su amante, una forma de decir que en esta ocasión ella tiene un poder que va a ejercer sobre el cuerpo de él.

En cada fotografía que planta delante del espectador y que contiene un condón congelado nos plantea el problema de qué tanto en realidad el bíopoder nos controla y nosotros no ponemos ni límites ni barreras a este control, Cris Bierrenbach nos ha demostrado que hay pequeñas fisuras a través de las cuales podríamos crear una pequeña vibración en el sistema que lo tambaleará. Las imposiciones masculino-femenino y el hecho de que estas nos conduzcan a desear a personas del sexo opuesto automáticamente, pueden ser fisuradas a través del arte, de las imágenes, de la escritura y por supuesto de las actitudes y las acciones de las personas que se supone deberíamos actuar y vestir el género.

Cuadro negro

Un performance de 2005, *Quadro negro* (véase Imagen 4), es un tanto directo en cuanto a esta idea de la manipulación de nuestro cuerpo pero es realmente interesante como el público que asiste a la acción entra en el juego de la participación y de la manipulación del cuerpo de la artista quien se encuentra pegada con velcro a un cuadro negro hecho con velcro. Su ropa hecha también de velcro da la posibilidad de que la artista sea manipulada por el público como un objeto al que mueven y ponen en diferentes posiciones. Por un lado la obra parece hablarnos de como objetivizar un cuerpo, y aquí pienso en *Crisibank*, que hace a sus amantes o una parte de sus amantes objeto, pero en esta ocasión el objeto es ella misma, que se encuentra encerrada en un traje de velcro y que parece ser incapaz de actuar y moverse por sí misma. Ella tendrá que mantenerse en la posición en la que los participantes del juego quieran ponerla.

En una especie de búsqueda de las posibilidades del cuerpo como parte de un juego artístico, Cris, nos hace ver que tan fácilmente puede manipularse un cuerpo cuando este es totalmente voluntario. La artista está a merced del público que va a jugar con su cuerpo. El performance me remite a Marina Abramović, quien en 1974 hizo su performance más conocido, *Rhythm 0* (véase Imagen 5).

En una galería italiana Abramović (1985) colocó sobre una mesa 72 objetos. Los había causantes de placer, de dolor y los que podían provocar la muerte. Durante el performance, Abramović permanecería pasiva, y el

público estaba invitado a utilizar en ella los objetos. El Performance se suponía que duraría 12 horas.

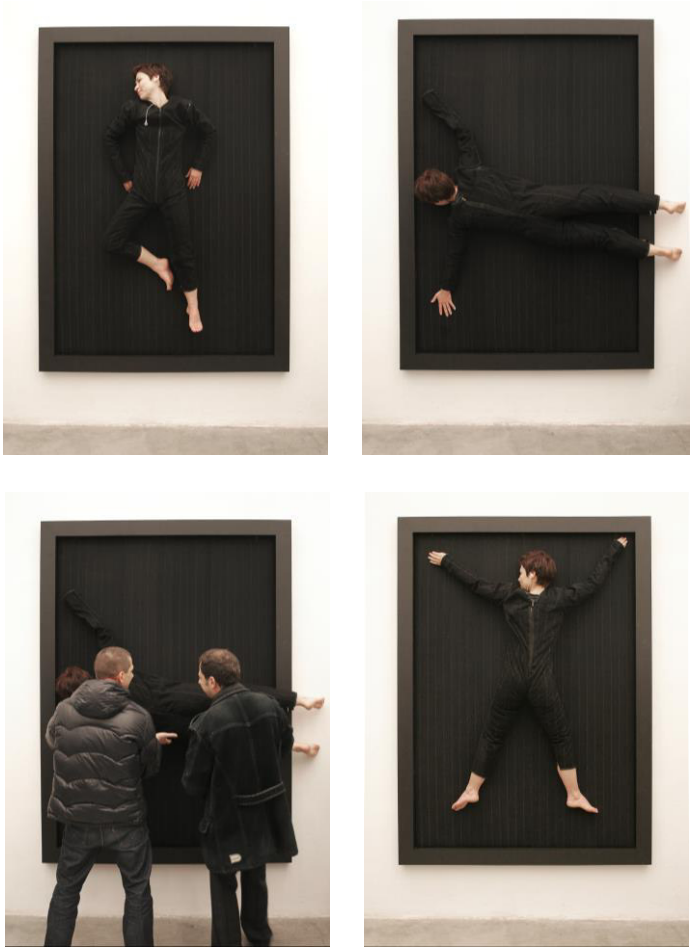


Imagen 4. Performance de Cris Bierrenbach *Quadro negro*, 2005. Performance, velcro. Recuperado de https://crisbierrenbach.com/pessoal/performance/quadronegro/

Durante el tiempo que duró un miembro del público le cortó la blusa, otros la subieron a la mesa, y clavaron un cuchillo en medio de sus piernas, otro le cortó el cuello con una navaja y se bebió su sangre, uno más cargó una pistola y apretó varias veces el dedo contra el gatillo. Tras seis horas el galerista declaró terminado el performance, entonces Abramović caminó entre el público, y todos salieron corriendo por la puerta. Abramović (1985) dijo haber vivido seis horas de horror.

Imagen 5. Performance *Rhythm* 0 de Marina Abramović, en Studio Morra (6 horas, 8pm-2am), Nápoles, 1974. Recuperado de http://everywhere-art.blogspot.com/2015/01/shorts-marina-abramovic-rythm-0.html

La diferencia clave entre estos dos performance es que el nivel de violencia que sufrió Abramović fue mucho mayor que el que vivió Bierrenbach, aún así la violencia simbólica que se juega en los dos es la misma. El cuerpo de la artista es objetivizado y el público juega con él. El performance de Abramović lo que demostró es qué tan arraigada está la violencia en la cultura que el público de una galería puede llegar a hacerle cosas terribles al cuerpo de una persona. El cuerpo es el objeto al que le toca ser usado y destruido, al que le toca ser víctima de la violencia. Para el público la libertad de hacer lo que quiera a un cuerpo implica la posibilidad de agredirlo hasta las últimas consecuencias.

En el performance de Bierrenbach más que un elemento violento hay un elemento lúdico. Al público y a la artista se les puede ver divertirse y reír. De cualquier forma, la artista está siendo manipulada y en un sentido más profundo, podemos ver como Abramović sufre el ataque del público en un estado de total indefensión y en el que aparece como una víctima, mientras que Bierrenbach parece disfrutar junto con su público de la acción en que la manipulan, pareciera ser una víctima voluntaria y feliz. Por lo tanto, una vez más la artista nos hace pensar hasta dónde vamos a seguir aceptando los roles de género, hasta dónde vamos a seguir actuando lo que se supone que "debe ser", lo que es científicamente comprobable y natural, y hasta cuándo vamos a empezar a buscar en las fisuras del sistema una forma de romper con el hábito de ser lo que nos dicen que debemos ser.

Analizar desde las relaciones de género las obras de Bierrenbach me llevó a reflexiones inesperadas sobre los orificios del cuerpo. La artista habla de éste como un lugar desconocido y de alguna forma indescifrable. Si pensamos en la abyección generada por las radiografías de Bierrenbach, podemos ver en los orificios y su conexión con los objetos punzocortantes una indicación de una fisura en el sistema, de una salida a la violencia provocada por el género. Entonces, las zonas castigadas del cuerpo tienen que ver con señalar lugares y placeres prohibidos, para hacernos ver que podemos seguir destruyéndonos y castigando nuestro cuerpo con limitaciones y privarnos del placer, o podemos dejar de ser simples practicantes de unas cuantas conductas sexuales estereotipadas y buscar ser sujetos políticos que cuestionen el sistema. Depende de nosotros dirigirnos a ese lugar.

Referencias

Abramović, M. (1985). Rhythm 0. En: *MoMAMultimedia* [Archivo de audio]. Recuperado de http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972

Becerril Montekio, V., Medina, G., y Aquino, R. (2011). "Sistema de salud de Brasil." *Salud Pública de México*, *53*(Supl. 2), 120-131. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0036-36342011000800008&lng=es&tlng=es

Bierrenbach, C. (2009). *Identidade, gênero e ausência: O autorretrato como performance*. Semana de Artes Visuais Performance e o Corpo na Arte Contemporânea, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. [Video]. Recuperado de http://www.youtube.com/user/BelasArtesSP#p/search/0/Mpd4X2Y1U5g

Chaia, M. (2005). "Arte nua e crua". Recuperado el 20 de abril de 2018, de http://crisbierrenbach.com/textos/chaia

Chiodetto, E. (2011, febrero 10). Entrevistas: Cris Bierrenbach e Marcelo Zocchio 'Digressões' [Video]. Recuperado de https://youtu.be/Wcw0aCSwx9Y

Edmons, A. (2009). "Engeneering the Erotic: Aesthetic Medicine and Modernization in Brazil". En C. J. Heyes & M. Jones (Eds.). *Cosmetic surgery: A feminist primer* (pp.153-169). Farnham: Ashgate.

Festival SOS 4.8. (2009a, septiembre 10). Conferencia de Beatriz Preciado en el Festival SOS 4.8. de Murcia 2009 [Video]. Recuperado el 20 de abril de 2018, de https://youtu.be/mAQCCacL08c

Festival SOS 4.8. (2009b, septiembre 10). Conferencia de Beatriz Preciado en el Festival SOS 4.8. de Murcia 2009 [Video]. Recuperado el 20 de abril de 2018, de https://youtu.be/KTKr00L7eiM

Haraway, D. (2004). "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's". En: *The Haraway reader* (pp. 7-45). New York: Routledge.

Money, J., y Ehrhardt, A. A. (1982). *Desarrollo de la sexualidad humana: Diferenciación y dimorfismo de la identidad de género desde la concepción hasta la madurez*. Madrid: Ediciones Morata.

Preciado, B. (2005, abril). "Multitudes queer. Nota para una política de los anormales". Nombres. *Revista De Filosofía*, *XV*(19), Córdoba, 157-166.

Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

Raggi, A., Bresani, B. (2012a, enero 24). "Las Disidentes. El cuerpo cuestionado". Recuperado el 20 de abril de 2018, de http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/01/24/el-cuerpo-cuestionado

Raggi, A., Bresani, B. (2012b, enero 26). "Las Disidentes. El cuerpo como medio de resistencia". Recuperado el 20 de abril de 2018, de https://lasdisidentes.com/2012/01/27/322/

Sabido Ramos, O. (2011). "El cuerpo y la afectividad como objetos de estudio en América Latina: intereses temáticos y proceso de institucionalización reciente." *Sociológica (México)*, *26*(74), 33-78. Recuperado en 21 de abril de 2018, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000300002&lng=es&tlng=es

Vianna, A. & Carrara, S. (2008). Políticas sexuales y derechos sexuales en Brasil: un estudio de caso. En: Parker, R.,Petchesky, R. & Sember, R., *Políticas sobre sexualidad. Reportes desde las líneas del frente* (27-56). México: Sexuality Policy Watch.

Adriana Raggi Lucio: Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM. Coordinadora del Centro de Investigación-Producción y Estudios de la Imagen CIPEI de la FAD.

Contact Address: Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México. Prol. Constitución 600, La Concha, 16210 Ciudad de México, CDMX, México. www.adrianaraggi.com

Email address: adriana.raggi@gmail.com

BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

http://rasp.hipatiapress.com

Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso

Paula Bruna Pérez, Àngels Viladomiu Canela[1]

1) Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2018-June 2018

To cite this article: Bruna Pérez, P. & Viladomiu Canela, A. (2018). Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso. *Barcelona, Research, Art, Creation, 6*(2), 174-211. doi: 10.17583/brac.2018.3166

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.3166

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 174-211

Art and Sustainability. Artistic Responses to the Collapse

Paula Bruna Pérez, Àngels Viladomiu Canela.

Faculty of Fine Arts, University of Barcelona. España

(Received: 27 December 2017; Accepted: 26 March 2018; Published: 3 June 2018)

Abstract

Theories about the collapse of contemporary societies have aroused increasing interest in recent years. Similarly, the environmental discourse has entered strongly into contemporary art, not from the naturalist or ecological approach of aforetime, but from the political ecology. Art, like other areas of knowledge, questions possible alternatives to collapse in terms of sustainability. However, given that there are two interpretations of the term sustainability, a weak one (the institutional one) and a strong one (the one defended by political ecology), it is relevant to clarify the implication of artistic projects in this sense. In the first part of this article, the scenario of the collapse of contemporary western society is presented and a parallelism with geological instability processes is established, in the context of an artistic research. Next, the types of responses to collapse are analyzed, based on ecological economy and political ecology concepts, and examples of artistic proposals are presented for each type of response. This analysis concludes on the role of contemporary art in the transition towards a sustainable society, as well as the convenience and urgency to promote artistic proposals that are framed in the concepts of strong sustainability.

Keywords: collapse, contemporary art, ecology, sustainability

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.4471/brac.2018.3166

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 174-211

Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso

Paula Bruna Pérez, Àngels Viladomiu Canela.

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona. España

(Recibido: 27 diciembre 2017; Aceptado: 26 marzo 2018; Publicado: 3 junio 2018)

Resumen

Las teorías sobre el colapso de las sociedades contemporáneas han suscitado en los últimos años un creciente interés. Igualmente, el discurso ambiental ha entrado con fuerza en el arte contemporáneo, no ya desde el enfoque naturalista o ecologista de antaño, sino desde la ecología política. El arte, como otras áreas del conocimiento, se cuestiona posibles alternativas al colapso en términos de sostenibilidad. Sin embargo, dado que existen dos interpretaciones del término sostenibilidad, una débil (la institucional) y otra fuerte (la defendida por la ecología política), resulta relevante aclarar la implicación de los proyectos artísticos en este sentido. En la primera parte de este artículo se presenta el escenario de colapso de la sociedad occidental contemporánea y se establece un paralelismo con los procesos de inestabilidad geológica, en un contexto de investigación artística. Seguidamente, se analizan los tipos de respuestas ante el colapso, basados en los conceptos de economía ecológica y ecología política, y se exponen ejemplos de propuestas artísticas para cada tipo de respuesta. Este análisis concluye sobre el papel del arte contemporáneo en el tránsito hacia una sociedad sostenible, así como la conveniencia y la urgencia por impulsar propuestas artísticas que se enmarquen en los conceptos de sostenibilidad fuerte.

Palabras clave: colapso, arte contemporáneo, ecología, sostenibilidad.

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.4471/ brac.2018.3166

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

En la quinta edición de la Bienal de arte contemporáneo de Tesalónica (2015), Marina Gioti presentó *As to Posterity*–(2014) (vésae Imagen 1) un vídeo donde se mostraban imágenes post-apocalípticas de Grecia, y sin embargo reales. Signos del colapso contemporáneo que parece ya estar sucediendo. Como en el vídeo de Gioti, todo parece indicar que vivimos un momento de caídas y derrumbes, de fallos en el sistema, de equilibrios inestables, de señales de un colapso inminente (Diamond, 2006, p. 14).

El Colapso de la Sociedad Occidental Contemporánea

La crisis económica del 2007 (que, aunque empezó en EE.UU., con la globalización se volvió mundial) aún se arrastra. Las propuestas para solucionarla (por ejemplo, en España el "Plan E", o el rescate de los bancos), lejos de cumplir su promesa de devolvernos a la "boyante" economía de antaño, parecen insistir en las mismas causas que llevaron al problema. El consecuente aumento del desempleo (en España y Grecia el paro superó el 20%, y el 50% entre los jóvenes) (Dotras, 2015), junto con la subida de los impuestos, los recortes sociales y demás medidas de austeridad, han contribuido a que la crisis se trasladara al ámbito de lo social. Consecuencias: pobreza, desahucios, suicidios… Las desigualdades entre ricos y pobres están en el máximo nivel de los últimos 30 años (OECD, 2015). Por si esto fuera poco, la crisis migratoria ha alcanzado niveles sin precedentes (el año pasado hubo 65,3 millones de personas desplazadas forzosamente en todo el mundo, la mayor cifra desde la Segunda Guerra Mundial (ACNUR, 2016). Ante la incapacidad para afrontar tales problemas, las instituciones se tambalean, azotadas además por los casos de corrupción y los abusos de poder. Europa se fragmenta. Las últimas elecciones de EE.UU. han puesto en duda el tradicional sistema democrático.

A todo esto, se le suma una crisis que se ha agravado exponencialmente en las dos últimas décadas: la crisis ecológica (Taibo, 2016, p. 57). El cambio climático, la concentración de productos químicos tóxicos en el medio ambiente, la escasez de fuentes de energía, la sobreexplotación de los

recursos naturales, la destrucción de los ecosistemas, la pérdida de biodiversidad, los problemas del suelo (erosión, salinización, y pérdida de l a fertilidad del suelo), los problemas de gestión del agua, y el agotamiento de la capacidad fotosintética de la tierra por parte del ser humano, podrían configurar la lista de los principales problemas ambientales a los que nos enfrentamos actualmente (Diamond 2006, pp. 395-401).

Imagen 1. Marina Gioti. *As to Posterity* (2014). Video monocanal, color, sonido, 12'. Fotograma recuperado de https://vimeo.com/149750589

En resumen, citando a Servigne y Stevens, "el cambio climático se acelera, la biodiversidad se desmorona, la contaminación se extiende por todas partes, la economía corre el riesgo de padecer en cualquier momento un ataque cardíaco y las tensiones sociales y geopolíticas se multiplican" (Taibo, 2016, p. 54). ¿Estamos ante un colapso general del sistema? Es difícil afirmarlo, pero lo cierto es que, ante tales señales, cada vez son más los que alertan de que el hundimiento es probable (Taibo, 2016, p. 12). En una comparación apocalíptica, podemos llegar a simpatizar con Claire, la protagonista de la película *Melancholia*. (2011) (véase Imagen 2) de Lars Von Trier cuando observa, temerosa, el acercamiento de este planeta hacia la Tierra.

Imagen 2. Lars Von Trier. *Melancholia* (2011). Película, 136'. Fotograma recuperado de https://danielaugustoblog.com/2012/09/15/melancolia-e-arte/

La Paradoja del Crecimiento Ilimitado

El escenario de multicrisis (económica, social, institucional, política, ambiental…) pone en evidencia los fallos de un sistema gobernado por un modelo económico cuyos pilares son el crecimiento sostenido y el consumismo voraz que lo posibilita. El sistema actúa como si el crecimiento, y por ende el consumo, pudieran ser ilimitados. Pero de no ser así, rebasados los límites de estos dos pilares, el sistema colapsará.

El sueño del crecimiento infinito surge en Europa hacia 1750 con el nacimiento del capitalismo y de la economía política, y hacia 1950, con la invención del marketing y el consiguiente nacimiento de la sociedad de consumo, la utopía llegó a su plenitud (Latouche & Harpagès, 2011, p. 13). El declive del comunismo y la globalización propiciaron la expansión y consolidación del crecimiento como objetivo indiscutible de la economía. Consecuentemente, en todo el mundo el producto interior bruto (PIB) es el indicador por excelencia de la salud de un país, y la finalidad es su crecimiento constante. Pero, como ya advirtió en 1972 el informe *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*, el crecimiento ilimitado en un mundo finito es, por definición, insostenible y destructor (Meadows, 1972). De continuar con el modelo de crecimiento, añade el informe, se podría llegar al colapso ambiental y económico en un siglo. 45 años después, el informe sigue vigente, y sus predicciones han sido apoyadas por los patrones de crecimiento, el estado del medio ambiente y el uso de recursos.

De manera premonitoria, Georges Méliès ofrece una gran metáfora visual de la imposibilidad del crecimiento ilimitado en su película *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901) (véase Imagen 3), donde un joven científico avaricioso hace crecer más y más la cabeza inflable del propio Méliès, hasta que acaba por explotar.

El carácter global del modelo económico inquieta por lo que respecta al colapso. Y es que la globalización impide que las sociedades modernas se derrumben en solitario, como lo hicieron en el pasado la Isla de Pascua y la Groenlandia nórdica (Diamond, 2006, p. 28). Un ejemplo de los efectos de la globalización fue la erupción del volcán Eyjafjallajökull en 2010 en Islandia,

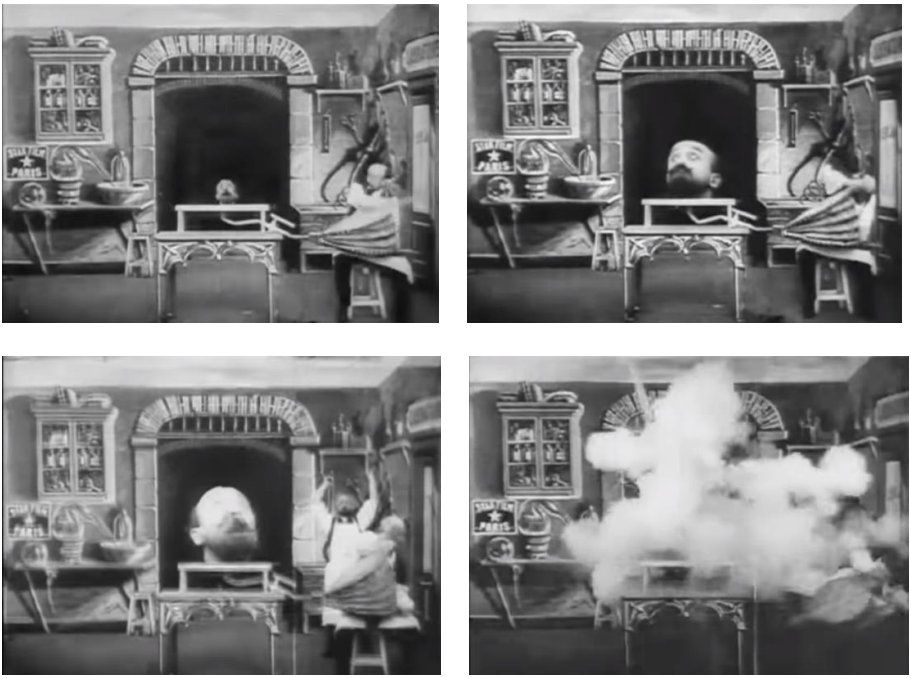


Imagen 3. Georges Méliès. *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901). Fotogramas recuperados de https://www.youtube.com/watch?v=Z0ltOEWe7rs

que causó pérdidas de trabajo en Kenia, hizo que se anulasen operaciones quirúrgicas en Irlanda y provocó la detención de tres líneas de producción de BMW en Alemania (Servigne & Stevens, 2015, p. 116).

Por otro lado, a diferencia de otros colapsos anteriores, como el de la URSS, en un colapso generalizado será difícil migrar a zonas más estables, o incluso pasar el relevo de la hegemonía a otras sociedades desvinculadas. Por primera vez en la historia nos enfrentamos al riesgo de un declive global.

Pero ¿Qué se Entiende por Colapso?

Son muchas las definiciones de colapso. La Real Academia de la Lengua Española define colapso, en su primera acepción, como *destrucción, ruina de una institución, sistema, estructura, etc*. Una definición más afinada sería la que proporciona Cochet, para quien "el colapso es un proceso a la salida del cual las necesidades básicas no se satisfacen para la mayoría de la población" (Taibo, 2016, p. 22). De esta definición se desprende que el colapso es un proceso, es decir que conlleva un tiempo y unas fases, y que no puede ser definido como tal hasta ser completado. Mientras tanto, se tratará de un declive. También resulta llamativo que, para Cochet, el indicador de colapso sea la falta de cobertura de las necesidades básicas para la mayoría de la población. A pesar de lo vago que resulta el concepto de *necesidades básicas*, es interesante el carácter social del indicador que, curiosamente, también juega un papel protagonista en la definición de sostenibilidad, tal y como veremos más adelante.

Para Tainter, una sociedad ha colapsado "cuando muestra una rápida y significativa pérdida de un nivel establecido de complejidad sociopolítica" (Taibo, 2016, p. 23). Quedémonos, por el momento, con el concepto de cambio de estado de un orden complejo a uno sencillo. En el siguiente apartado se entenderá porqué destacamos esta definición.

Paralelismos entre Arte y el Concepto Geológico de Colapso

En los últimos años estamos asistiendo a un creciente interés hacia el territorio y en concreto hacia la geografía desde las prácticas artísticas. Tal como nos dice Teresa Blanch:

> El arte reciente se halla comprometido con una nueva medición conceptual del *topos*. Con sus estrategias está logrando poner a la intemperie las representaciones territoriales del poder, tanto en lo que afecta a lo que vemos como a aquello que se esconde bajo las imágenes dominantes. Y, a su vez, promueve la capacidad actuante del sujeto, para lograr una práctica espacial mucho más *afectiva* y cercana que invite a las personas a producir momentos, a generar nuevos lugares fuera del consenso, e incluso a construir dialogías que permitan abrir límites de interpretación del espacio. (Blanch, 2015, p.21)

En este sentido, la co-autora de este artículo ha llevado a cabo una investigación artística basada en el paralelismo entre el colapso de las sociedades y los procesos de inestabilidad del terreno que lleva por título *Sobre aludes y derrumbres* (2017) (véase Imagen 4). Los resultados, resumidos a continuación, se muestran interesantes para profundizar en el evento catastrófico entendido como el momento preciso de cambio, y comprender mejor cada una de las fases que se suceden: del equilibrio inestable al desequilibrio y al posterior equilibrio estable.

Al establecer dicho paralelismo, surgen dos aspectos que curiosamente encajan con las definiciones de colapso de las sociedades. El primero es el hecho de que el factor desencadenante del desprendimiento sea la falta de cohesión. Desde el punto de vista geológico, el colapso se produce cuando las partículas del suelo (o roca) no están cohesionadas entre sí y presentan huecos, de manera que ofrecen poca resistencia en comparación con las tensiones que soportan (Iriondo, 2007, p. 85). Entonces, el suelo (o roca) se vuelve inestable y acaba por caer, en forma de deslizamiento, derrumbe, avalancha, flujo de barro, hundimiento, etc. De la misma manera, como si de un alud, derrumbe o hundimiento se tratara, es también la falta de cohesión entre los elementos de las sociedades un factor desestabilizante que puede provocar su caída[1]. Recordando la definición de Cochet, es la debilidad de la

Imagen 4. Paula Bruna. *Sobre aludes y derrumbes* (2017). Fuente propia.

mayoría (por debajo de unos mínimos, los de las necesidades básicas) lo que define el colapso (Taibo, 2016, p. 22). Y una sociedad débil deriva, inevitablemente, en una sociedad poco cohesionada.

La segunda curiosidad es que, tanto para las sociedades como para los suelos, el colapso rompe el sistema u orden establecido, y tras la caída se produce un nuevo orden menos complejo que el anterior. Esto concuerda con la definición de Tainter, expuesta anteriormente, para quien la pérdida de complejidad rápida y significativa demuestra que una sociedad ha colapsado (Taibo, 2016, p. 23). Cabe resaltar que, tras el colapso, el nuevo orden es más estable que el anterior, y genera nuevos acontecimientos en el sistema.
Por tanto, el uso metafórico de los aludes, avalanchas, derrumbes y otros movimientos de masa para referirse al declive y colapso de las sociedades resulta adecuado e interesante por sus paralelismos. Y como, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, no podemos asegurar que se está produciendo un hundimiento hasta que el proceso acabe, se puede decir que, por el momento, *vemos piedras caer*.

Precisamente, la atención prestada a las piedras, y en general a la geología, ha crecido exponencialmente en las últimas décadas en el campo de la investigación artística. Recientes proyectos artísticos han escogido los deslizamientos y avalanchas para aproximarse a conflictos ambientales y sociales. En *Sobre glaciares y avalanchas* (2015-2016), Irene Kopelman lleva a cabo una investigación sobre el fenómeno de los glaciares desde el estudio del comportamiento de la naturaleza y la reflexión sobre el deshielo de éstos como consecuencias del cambio climático. Por su parte, Sara Ramo ha utilizado frecuentemente las avalanchas para tratar el tema del consumismo, como en *Tiempo de avalancha* (2005) (véase Imagen 5) y *Lo que nos echen* (2012). Como último ejemplo, en *Descampados, demoliciones y ruinas* (2013) (véase Imagen 6), Lara Almarcegui "focaliza su atención hacia aquellos lugares (…) y estructuras en proceso de transformación, en los que propone proyectos de intervención que cuestionan el modelo urbanístico global y le sirven para excavar en la identidad de los lugares a través de su fisicidad" (Viladomiu, 2015, p.28). En esta obra presentada en el Pabellón español de la 55ª Bienal de Venecia, Almarcegui utiliza la estética del derrumbe para analizar los procesos de

Imagen 5. Sara Ramo. *Tiempo de avalancha* (2005). Recuperada de http://limac.org/collection/limac-collection/sara-ramo/works/avalanche-time/

Imagen 6. Lara Almarcegui. *Descampados, demoliciones y ruinas* (2013). Pabellón de España, 55ª Bienal de Venecia. Fuente propia.

construcción y deconstrucción de los edificios, aportando un punto de vista crítico hacia los excesos de la construcción.

> (…) este proyecto lo he realizado varias veces y quiero seguir realizándolo, porque no estamos hablando ya de un experimento más o menos artístico, sino que (…) estamos hablando de pelearse contra la construcción y el diseño y mientras pueda tengo que hacerlo, casi por obligación". (Almarcegui, 2015, p.49)

Tipos de Respuestas ante el Colapso y su Interpretación en el Arte Contemporáneo

Ante los argumentos sobre el posible hundimiento del sistema, se dan diferentes tipos de respuestas, que agruparemos en tres.

Respuestas del Tipo 1: El *Statu Quo* del Crecimiento Sostenido

El primer grupo de respuestas ante el colapso tiene en común la inacción. Bien por desconocimiento, bien por la no aceptación del riesgo, o bien por la priorización de intereses privados, aún son muchos los que defienden las bondades del modelo de crecimiento sostenido. En todo caso, cuando conviene, recurren al *greenwashing*, soluciones meramente cosméticas para camuflar como sostenibles decisiones difícilmente aceptables o con el fin de aumentar las ventas (pues lo verde vende). Este es el caso de las aerolíneas, fabricantes de automóviles, bancos y compañías de energía de combustibles fósiles que patrocinaron las conversaciones de la ONU sobre el clima en París, en 2015, lo que suponía una gran paradoja, dada su elevada contribución en las emisiones de gases de efecto invernadero. Con el objetivo de poner en evidencia este *greenwashing*, el colectivo de artistas activistas Brandalism instaló 600 carteles por toda la ciudad que denunciaban la utilización del patrocinio de las conversaciones como una forma de comercialización.

Fase Compartida por las Respuestas del Tipo 2 y 3: El Despertar de la *Ecognosis*

El segundo y tercer tipo de respuestas vienen motivadas por la atención hacia los conflictos ecológicos y la concienciación de la existencia de errores en el actual sistema. En una primera fase de esta *ecognosis*[2], se despierta una conciencia de las consecuencias de la actividad humana (acumulación de residuos, contaminación…) y una sensibilidad hacia otros componentes de la ecoesfera (bosques, ballenas, osos polares, ríos, tierra…).

Cada vez son más los artistas que están basando sus proyectos en la empatía con los demás habitantes del planeta con la intención de despertar esa sensibilidad, que consideran necesaria para la construcción de un nuevo paradigma ecológico. En el artículo de Albelda & Sgaramella (2015), se estudiaron las estrategias de creación de empatía adoptadas por los artistas con el fin de potenciar la conciencia ambiental. Entre los proyectos artísticos analizados, se encuentra *Plein Air* (2006-2010) (véase Imagen 7), de los artistas Tim Collins y Reiko Goto. En este proyecto, los artistas focalizan su investigación en las interacciones entre seres humanos y árboles con la intención de "hacer visible la voz del otro" no humano para impulsar una actitud ética ante la naturaleza (Goto, 2012). Otro ejemplo de construcción de un vínculo empático con el ecosistema es la obra escultórica *Human Microbiome* (2009) de los artistas italianos Andrea Caretto y Raffaella Spagna, que descubre las relaciones simbióticas entre bacterias y humanos, necesaria para nuestra supervivencia. Por otra parte, algunos proyectos artísticos se han basado en potenciar la otra sensibilidad, la referida a la concienciación hacia los conflictos ecológicos ocasionados por la actividad humana. Brandon Ballengée, por ejemplo, se basa en sus conocimientos como biólogo para componer instalaciones a cerca de aspectos como la pérdida de biodiversidad *The Frameworks of Absence* (2006) o la sobreexplotación de los recursos pesqueros *Collapse* (2012) (véase Imagen 8). Por su parte, los icebergs de Olafur Eliasson en *Your waist of time* (2006) llevan a reflexionar sobre la inacción ante el cambio climático.

Imagen 7. Tim Collins & Reiko Goto. *Plein Air* (2006-2010). Recuperada de https://directory.weadartists.org/scotland-plen-air

Imagen 8. Brandon Ballengée. *Collapse* (2012) Recuperada de https://brandonballengee.com/collapse

Una vez iniciada esta ecognosis y asumido que el sistema socioeconómico actual comporta conflictos ecológicos perjudiciales también para el ser humano, se plantea la necesidad de cambiar hacia un modelo sostenible. Pero ¿qué se entiende por sostenible? La definición más difundida es la que aparece en el informe Brundtland[3] (CMMAD, 1987), y que determina que el desarrollo (o crecimiento[4]) sostenible es aquel que cubre las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para cubrir las suyas. En términos económicos, las necesidades de las generaciones se cubren a través del capital. Por tanto, el desarrollo sostenible sólo se logra si la sociedad de hoy lega a las personas del futuro un stock de capital igual o superior al que usa en el presente. A partir de aquí, se bifurcan dos versiones de sostenibilidad, cuya diferencia es muy relevante, y que corresponden con el segundo y el tercer tipo de respuestas ante el colapso.

Respuestas del tipo 2. Hacia el crecimiento sostenible: hacer compatible el crecimiento económico con la sostenibilidad

El segundo tipo de respuestas ante el colapso lo protagonizan los partidarios de la sostenibilidad débil. Para ellos, el modelo a seguir es el del crecimiento sostenible, y se justifica argumentando que es posible seguir creciendo sin poner en riesgo las necesidades de las generaciones futuras a costa de sustituir capital natural por capital tecnológico (Luffiego & Rabadán, 2000, p. 475). El concepto de sostenibilidad débil está fuertemente fundamentado en la fe en la tecnología (Pérez Adán, 1997, citado en Luffiego & Rabadán, 2000, p. 475), y se basa en la creencia de que el mismo sistema es quien aportará las soluciones. Cabe decir que los principios de la sostenibilidad débil son los que guían las políticas internacionales sobre biodiversidad y cambio climático (entre ellos, el último acuerdo de París COP21 para frenar el calentamiento global) y las administraciones ambientales. Por ejemplo, entre los objetivos de desarrollo sostenible de la ONU se encuentra el de "promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos" (ONU, 2015). Es

decir, que la ONU parte de la premisa de que el crecimiento sostenido puede ser sostenible, *ergo* se rige por los principios de sostenibilidad débil.

En un primer análisis, descubrimos algunos proyectos artísticos que responden a los principios de la sostenibilidad débil. En general, se trata de proyectos que apuestan por soluciones ingenieriles para reducir el impacto ambiental, sin que suponga alterar significativamente el modelo de crecimiento económico actual. En el proyecto *Tree x Office* (2012) (véase Imagen 9), Natalie Jeremijenko crea un espacio de trabajo en un árbol urbano, con el objetivo de cambiar el entorno artificial de las oficinas por uno natural. El espacio, construido con materiales respetuosos con el medio ambiente, estaba dotado de la tecnología necesaria para ofrecer electricidad (mediante placas solares) y WiFi, y era alquilado como espacio de trabajo a las empresas interesadas. Se trata, pues, de una apuesta interesante por cambiar la forma, pero no el fondo del sistema.

Por otra parte, en la instalación *Hylozoic Soil* (2007) Philip Beesley utiliza los recursos de la robótica para emular la vida de un bosque, en lo que sería un ejemplo de sustitución de capital natural por capital tecnológico. Este proyecto da pie al debate sobre los límites de la tecnificación del capital natural, que quedan reflejados en el ejemplo del economista ecológico Herman Daly:

> La fibra de algodón puede ser sustituida por la fibra sintética para la fabricación de ropa y una plantilla de cien trabajadores puede ser sustituida en parte por tecnología o viceversa, (…) [pero] numerosos y modernos aserraderos no podrían sustituir la escasez de madera si ésta se acabase o la mejor flota pesquera sería incapaz de sustituir los caladeros agotados (…). (Daly, 1992, citado en Luffiego y Rabadán, 2000, p. 475)

Imagen 9. Natalie Jeremijenko. *TREExOFFICE* (2012). Recuperada de https://www.artsadmin.co.uk/projects/natalie-jeremijenko-treexoffice

El tercer proyecto que relacionamos a la corriente de sostenibilidad débil es la instalación *Exceeding 2°C* (2007-2014) (véase Imagen 10), de Tue Greenfort, que presentó por primera vez en la Bienal de Sharjah Art de los Emiratos Árabes Unidos titulada *Still Life: Art, Ecology and Politics of change* (2007). Este proyecto consistió en incrementar en 2°C la temperatura del museo (regulada mediante aire acondicionado) durante todo el tiempo de la exposición. La subida de la temperatura del termostato conllevó un ahorro energético, y el dinero ahorrado se destinó a la mejora de un bosque tropical en Ecuador. Está claro que la reducción del consumo energético comporta ventajas ambientales en cuanto a consumo de recursos, gestión de residuos peligrosos, y emisiones de contaminantes y gases de efecto invernadero. Sin embargo, un escenario más sostenible que el anterior no es necesariamente un escenario sostenible. Y es que, tal y como apunta el concepto de jerarquía de mitigación (concepto de la evaluación de impactos que establece la aplicación de los siguientes pasos en orden estricto: evitar, minimizar, restaurar, compensar) (Mitchell, 1997), el no impacto es siempre mejor que cualquier impacto.

Respuestas del tipo 3: Hacia el desarrollo sostenible: cambiar a un sistema socioeconómico adaptado al sistema ecológico

Por último, llegamos al tercer tipo de respuestas, que corresponde a los partidarios de la sostenibilidad fuerte. Éstos argumentan que, dado que cierto tipo de recursos naturales no pueden ser reemplazados por la tecnología, "crecimiento" y "sostenible" devienen incompatibles. La apuesta es, entonces, por el desarrollo sostenible: la economía debe sustituir el concepto de crecimiento (=cantidad) por el de desarrollo (=calidad) y ajustarse al contexto ecológico (Daly, 1997).

De esta manera, mientras la sostenibilidad débil propone ajustes del modelo económico y social en aras del crecimiento sostenible, la sostenibilidad fuerte defiende que éstos no son suficientes, de la misma forma que, por mucho que se reduzca la dosis de un veneno, si ésta sigue siendo letal, la víctima no se salvará. Únicamente un cambio profundo en el modelo económico y social actual puede evitar el colapso de la civilización (Latouche & Harpagès, 2011). Y este cambio comienza a ser urgente.

Imagen 10. Tue Greenfort. *Exceeding 2°C* (2007-2014). Recuperada de http://tuegreenfort.net/post/79156310983/exceeding-2-c-20072014-still-life-art-ecology

En consecuencia, las propuestas artísticas relacionadas con los principios de sostenibilidad fuerte están fundamentadas en profundos cambios del sistema socioeconómico actual. Quizás sea por eso que es más fácil encontrar ejemplos en el activismo artístico. El grupo EZLN (Ensemble Zoologique de Libération de la Nature) ha llevado a cabo diversas acciones bajo el slogan *We are nature defending itself* [5]. Este slogan cuestiona la separación entre lo natural y lo artificial, y alude a la integración de la especie humana en la compleja estructura del ecosistema al mismo nivel que las demás especies. Este planteamiento concuerda con lo señalado por Daly, economista defensor de la sostenibilidad fuerte: "La economía es un subsistema de la biosfera, y no un sistema independiente" (Taibo, 2016, p. 17).

El proyecto *Yomango* (2002-2006) (véase Imagen 11) es otro ejemplo de activismo artístico que responde a la necesidad de cambio socioeconómico que plantea la sostenibilidad fuerte. Este grupo propuso una serie de acciones de reivindicación en contra del capitalismo y el consumismo, utilizando como dispositivo el robo. Su *artivismo* se basa en un tipo de reivindicación lúdica, de manera que el boicot a la espiral de producción y consumo se plantea desde la fiesta y el disfrute: desactivar el placer del consumo mediante el placer que proporciona el acto de robar.

El colectivo Adbusters proclama en sus principios que el sistema económico neoclásico comporta desastres sociales y ecológicos, y aboga por construir un sistema radicalmente nuevo, haciendo referencia a una famosa cita del economista Robert Heilbroner: "antes de que la economía pueda progresar, ésta debe abandonar su formalismo suicida" (Heilbroner, citado en Lasn y Fleet, 2011). Esta organización utiliza la publicidad como un medio de comunicación de sus ideas, y de lucha contra el consumismo. El diseño *Name these brands, name these plants* (2012) (véase Imagen 12) supone un golpe de realidad ante las prioridades del sistema socioeconómico en el que estamos inmersos, e invita a una autoreflexión acerca de la desvinculación del sistema ecológico del cual dependemos.

Imagen 11. Yomango. *Presentación de la marca* (2002-2006). Fuente: imagen cedida por los artistas.

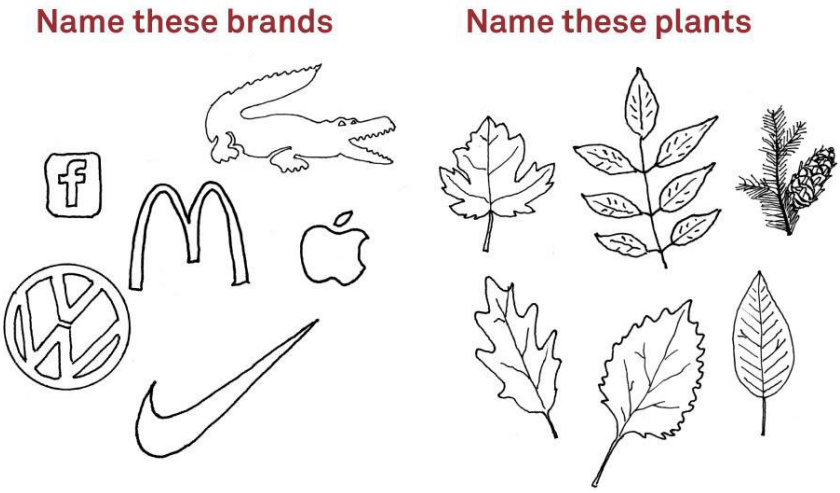


Imagen 12. Adbusters. *Name these brands, name these plants* (2012). Recuperada de http://www.adbusters.org/spoofads/environmental/

Fuera del *artivismo* también se encuentran propuestas artísticas que se alinean con los principios de sostenibilidad fuerte. Los planteamientos de trabajo del artista Andy Goldsworthy implican un avanzado grado de ecognosis, y van desde la plena integración del hombre en la naturaleza, hasta el respeto del tiempo, el volumen, el material y las condiciones climáticas del ambiente donde realiza sus obras, lo que le convierte en un ejemplo de máxima adaptación al entorno:

> La sensación de que hay una división entre nosotros y la naturaleza no es verdadera. Somos naturaleza. Es un peligro vernos a nosotros mismos como cualquier otra cosa. Necesitamos ser conscientes de nuestras conexiones con la tierra. (Goldsworthy, citado en Wade, 2017).

> Quiero una relación físicamente íntima con la tierra. Debo tocar. No llevo nada conmigo en cuanto a herramientas, pegamento o cuerda, y prefiero explorar los lazos naturales y las tensiones que existen dentro de la tierra. Las estaciones y las condiciones climáticas determinan en gran medida lo que hago. Disfruto confiando en las estaciones para proporcionar nuevos materiales. (Goldsworthy, 1980)

En España, destacamos el proyecto *Campo Adentro*, una iniciativa coordinada por el artista Fernando García-Dory, que proporcionaba una plataforma de diálogo entre artistas, agricultores, administradores y agentes culturales activos en contextos urbanos y rurales. El medio rural es el escenario protagonista y agente dinamizador para la generación de diversas formas de vida que difieren del modelo hegemónico. Tal y como expone su manifiesto, el proyecto "pretende confrontar varios problemas que se relacionan simultáneamente - la insostenibilidad ambiental, cultural y económica de un modelo en quiebra, tanto a escala global como individual – formulando herramientas teóricas de análisis crítico y aplicándolas en la práctica experimental." (García-Dory, s.f., recuperado en http://www.inland.org)

Por otra parte, las propuestas de Pierre Huyghe suponen un cambio de paradigma en el planteamiento de nuevos futuros. En *Untilled* (2011-2012), el insólito jardín que Huyghe creó en el Karlsaue Park de Kassel durante la dOCUMENTA 13, el artista partió de un espacio abierto dedicado al almacenaje y compostaje e incorporó elementos (organismos vivos y objetos). Éstos se desarrollaron en procesos independientes liberados del tiempo antropocéntrico. El propio artista lo define como "un lugar donde las cosas abandonadas *sin cultura* se vuelven indiferentes a nuestra mirada, se metabolizan y permiten la emergencia de nuevas formas" (Huyghe, 2012, citado en Speranza, 2017). Así, el punto de partida es el deshecho, o en el contexto de este artículo, un escenario de postcolapso. Un colapso que ha comportado una estructura simplificada pero que no es un final, sino como ya hemos dicho, el cambio de orden necesario para que sucedan otras cosas. En *Untilled* (véase Imagen 13) las cosas acontecen indiferentes a nosotros, fuera de nuestro sistema, y de nuestro egocentrismo, en lo que Enrique Vila-Matas describe como "clima de extrema rareza" (Vila-Matas, 2014, citado en Speranza, 2017). La apuesta por algo raro (es decir, fuera de lo que en nuestro entorno consideramos como normal), ajeno a nuestro sistema de necesidades y servicios, y fuera de nuestra escala temporal, es quizás el tipo de propuestas que abre puertas hacia esos nuevos futuros que necesitamos plantearnos. La visión ecosistémica y de red compleja intrínseca en la obra de Huyghe resulta muy interesante, ya que no se plantea como un espejo del pasado sino como desarrollador de un futuro incierto.

El decrecimiento, una variante de la sostenibilidad fuerte

De los principios de sostenibilidad fuerte surge una variante, la teoría del decrecimiento, que advierte de la necesidad de alejarse del crecimiento del consumo como finalidad para poder vivir mejor. Este movimiento, surgido en los años setenta, afirma que los límites de la sostenibilidad ya se han rebasado. Para obtener una huella ecológica "correcta" (un solo planeta) debería reducirse en un 30% las extracciones de recursos naturales, lo que se podría obtener gracias a una disminución del 50% del consumo final

Imagen 13. Huyghe. *Untilled* (2011-2012). Fuente propia.

(Latouche, 2009, p. 56). Esta reducción, llevada a cabo de manera consentida, no conduciría a una crisis económica, y tampoco significaría una regresión al pasado, sino que conduciría a un nuevo futuro, el único en el que, según los partidarios de este movimiento, es posible un incremento de la calidad de vida. Uno de sus máximos exponentes, Serge Latouche, expone que el decrecimiento supone "trabajar menos para vivir mejor, consumir menos pero mejor, producir menos residuos, reciclar más... En pocas palabras, recobrar el sentido de la mesura y una huella ecológica sostenible", y para ello, es necesaria "una ruptura de nuestros hábitos y por lo tanto de nuestras creencias y nuestras mentalidades" (Latouche y Harpagès, 2011, p. 16).

En el campo del arte y la arquitectura, las teorías del decrecimiento toman la forma de la no construcción y la deconstrucción. Así, en los últimos años se han alzado voces que, ante la construcción desatada y la desvinculación de los proyectos constructivos y urbanísticos de las necesidades sociales, reivindican la intervención en el territorio y la ciudad desde la no construcción, la minimización, la reutilización y el desmantelamiento. Es el caso de N'undo, una plataforma transversal e interdisciplinar de arquitectos, urbanistas, etc., que invita a la acción, extensible también a todas las áreas vitales:

> No se trata del menos es más, sino del nada es más, de valorar la ausencia y la preexistencia, por encima de la construcción y lo material; reparar, limpiar y recuperar para mejorar paisaje, territorio y ciudad desde la creación y conservación de sus vacíos y silencios. Actuar mediante la no construcción de propuestas o intervenciones no pertinentes; la reutilización de infraestructuras y edificaciones; la minimización de elementos de impacto nocivo y el desmantelamiento de elementos perniciosos o prescindibles. (N'undo, 2011, recuperado de http://www.nundo.org/)

Asimismo, la iniciativa *Removing Freeways - Restoring Cities* de The Preservation Institute (Berkeley, EE.UU.) se centra directamente en el desmantelamiento de autopistas obsoletas, argumentando que resulta más barato que la reconstrucción, y que además incentiva una movilidad más sostenible y una revalorización de las propiedades de la zona. Sostienen que la construcción desmesurada en EE.UU. de avenidas y autopistas urbanas para apaciguar el tráfico fue un error que trajo el efecto contrario, pues el incremento de la oferta supuso un incremento de la demanda. La construcción de autopistas anima a la gente a conducir distancias más largas: en el corto plazo, la gente comienza a conducir a los centros comerciales regionales en lugar de las tiendas locales, y en el largo plazo, se trasladan a los barrios de menor densidad en los que tienen que conducir más lejos para todos sus viajes. Esto conlleva un coste en tiempo, en dinero y en recursos, y un descenso de la calidad de vida (Norquist, 2000). Por ello, esperan que derribando las autopistas y disminuyendo la velocidad se reduzcan las distancias que recorren las personas. El Instituto expone diferentes casos de autovías deconstruidas en estados como San Francisco, Portland, New York, o Milwaukee.

Conclusiones

Hay indicios suficientes para pensar que el sistema socioeconómico actual basado en el crecimiento ilimitado está colapsando. Las señales de colapso indican que ya no valen las compartimentaciones, y que no puede separarse la crisis ecológica del sistema económico, político y social. El problema es, pues, sistémico, y por tanto el tratamiento también lo debe ser. En consecuencia, el arte ecológico ya no se circunscribe a lo natural o a lo ambiental, sino que pasa por formas y conceptos mucho más amplios.

El paralelismo entre el colapso de las sociedades y los procesos de inestabilidad del terreno resulta interesante, y permite estudiar estos procesos desde otro ángulo. No en vano, las analogías con los

elementos y procesos geológicos es un recurso que ha crecido exponencialmente en las últimas décadas en el campo de la investigación artística. En ambos tipos de colapso, el geológico y el de las sociedades, la falta de cohesión es un factor desencadenante del desprendimiento. Igualmente, en ambos procesos, tras la caída se produce un nuevo orden menos complejo que el anterior. Sin embargo, del estudio de los procesos geológicos se extrae una nueva manera de entender el colapso, y es como acontecimiento necesario para pasar de un equilibrio inestable o uno estable. Así, el suceso catastrófico también puede ser considerado un suceso creador de nuevas formas, nuevos equilibrios, nuevos sistemas. En todo caso, de momento vemos piedras caer, ya que las definiciones de colapso analizadas implican que no podamos asegurar que se está produciendo un hundimiento hasta que el proceso acabe, aunque sí puede predecirse.

A nivel ecológico, numerosos indicadores alertan de que nos acercamos a límites peligrosos para el mantenimiento de nuestras sociedades. Por citar uno de ellos, la apropiación humana de la producción primaria neta de biomasa señala que la especie humana se apodera de cerca del 40% de todo lo que producen los ecosistemas terrestres, dejando el 60% restante para todas las demás especies silvestres del planeta (Vitousek, 1986, citado en Martínez Alier & Roca Jusment, 2013). Esto no nos viene de nuevo, pues hace casi 50 años que se reconoce institucionalmente la insostenibilidad del sistema. Desde entonces, la situación se ha agravado. Y el cambio no se produce, ni siquiera el que viene de las propuestas más débiles.

Las prácticas artísticas tienen una importante función en el cambio del modelo social. En las revoluciones culturales del siglo pasado, el difuminado de las fronteras entre arte y vida contribuyó a modificar los patrones culturales hegemónicos, transformando la sociedad de manera significativa y asentando nuevos derechos y comportamientos anteriormente prohibidos o marginados (Granés, 2011). En la actualidad, el gran reto de nuestra sociedad es seguramente el tránsito hacia modelos sostenibles, y éste necesita de creatividad e imaginación. Como argumenta Demos (2013, p. 16), se requiere un inmenso proyecto

de pensamiento y práctica imaginativa para rescatar la naturaleza del control corporativo, financiero y de la explotación del capitalismo, en el que es necesario involucrar artistas, activistas y profesionales creativos (además de científicos, políticos y políticos) en cada etapa. Su potencial para transmitir conocimiento mediante la empatía y la vivencia hacen del arte el complemento necesario de otras disciplinas, y el catalizador para el cambio.

Partiendo del gran abanico de propuestas eco-artísticas, se hace imprescindible discernir aquellas con mayor potencial para el cambio hacia un modelo verdaderamente sostenible. Hay que tener en cuenta que los economistas ecológicos advierten de que el crecimiento económico no puede ser sostenible, y que es imprescindible adoptar un modelo desvinculado del crecimiento y adaptado al contexto ecológico. En consecuencia, el primer paso es diferenciar las prácticas artísticas asentadas en el discurso institucional de sostenibilidad débil de aquellas que se enmarcan en las propuestas de cambio sustancial de la sostenibilidad fuerte y el decrecimiento. Este ejercicio no está exento de dificultades, pues a veces requiere de un conocimiento profundo de la intencionalidad del artista para poder diferenciar con claridad las propuestas que responden al tipo 2, de sostenibilidad débil, de las del tipo 3, de sostenibilidad fuerte. En la mayoría de los casos, los artistas no contemplan adscribirse a un tipo de sostenibilidad determinada. Además, la frontera entre las dos sostenibilidades puede ser difusa, especialmente en la fase compartida de la ecognosis y en determinadas escalas espaciales o temporales. A pesar de ello, es posible identificar propuestas artísticas para cada uno de los dos tipos de sostenibilidad. En la hoja de ruta hacia una sociedad sostenible, sería deseable que la infraestructura artística apostara por potenciar las respuestas del tipo 3 desde un enfoque sistémico y exhaustivo, en lugar de organizar eventos artísticos que responden a problemáticas parciales afrontadas desde planteamientos institucionales, modas, o conceptos bandera (nos referimos, por ejemplo, al auge de las exposiciones artísticas entorno al cambio climático).

Hay varios motivos para apostar por las propuestas artísticas fundamentadas en la sostenibilidad fuerte y el decrecimiento. En primer lugar, tal y como hemos expuesto, porque el cambio es cada vez más urgente, y los parches cada vez más inútiles. En segundo lugar, porque es necesario salir de la dicotomía institucionalizada que plantea mantener el sistema actual o colapsar, como si fuera el único sistema posible y fuera de él sólo hubiera el caos y la nada. En esta dicotomía, el concepto de sostenibilidad es entendido como la manera de "sostener" el sistema hegemónico, y el colapso como la barbarie. Pero los indicadores ecológicos, y su demostrada relación con la política y la economía, advierten que es necesario poner en cuestión el sistema, y es necesario poder pensar nuevos futuros y alternativas más sostenibles. En este contexto, el colapso adquiere un nuevo significado. Mientras que la barbarie es un escenario de desorden y simplificación de las sociedades (colapso en su acepción más negativa), en el decrecimiento el colapso es el requisito previo, la salida necesaria del sistema para dar paso a algo diferente (colapso como generador de un orden más estable, tal y como mencionamos en el paralelismo con los procesos de inestabilidad geológica). A este necesario colapso también se refiere Agamben cuando dice que "una Europa como la que yo quiero sólo podría darse cuando la «Europa» realmente existente colapse" (Radisch, 2015). Para Agamben, la creación de un nuevo orden dentro del sistema no resulta eficaz, y es necesario neutralizar el poder mediante la inoperatividad (el llamado *proceso destituyente*, que encuentra paralelismos con el decrecimento). "Cuando se quiere recuperar la vida, la anarquía, la anomia y la ademia en su verdad, es preciso por lo tanto liberarse antes de la forma que éstas recibieron en la exceptio" (Agamben, 2016). Y para liberarse de la forma, ésta tiene que caer.

El reto que plantea el decrecimiento es tan difícil que muchos lo consideran una utopía, o en el mejor de los casos, un ideal al cual tender (Luffiego y Rabadán, 2000). Paradójicamente, que parezca una teoría política imposible le da legitimidad pues, recordando a Badiou (1999), la política consiste en pensar y practicar lo que la política dominante declara imposible. Pero hay que admitir que resulta más sencillo

"enverdecer" algo que ya existe que enfrentarse a la "utopía" que supone plantearse un nuevo sistema fuera del actual, sostenible y justo. Requiere de un esfuerzo de imaginación mayor. En coherencia con lo expuesto hasta ahora, los proyectos artísticos enmarcados en la sostenibilidad fuerte juegan un papel más importante en el proceso de cambio hacia sociedades sostenibles. Sin embargo, la apuesta decidida y contundente por este tipo de arte no debe desmerecer las demás propuestas artísticas de carácter ecológico, pese a que se enmarquen en conceptos de sostenibilidad menos intensos y afronten los conflictos ecológicos de una manera más compartimentada. Precisamente porque el reto no es fácil, y porque la respuesta resulta urgente, todas las respuestas hacia un modelo más sostenible (aún sin llegar a ser sostenible) son válidas. Así, los tres tipos de respuestas expuestos pueden ser considerados como fases de un proceso de cambio. Y puesto que nos encontramos en una fase muy inicial de este proceso, cualquier propuesta que suponga un avance es bienvenida, aunque aquella que permita traspasar la frontera de lo (aun) implanteable es deseada y debe de ser potenciada.

Notas

1. En muchas sociedades que sufren escasez de recursos, la competencia por éstos acaba dinamitando la cohesión social, y esto deriva en conflictos importantes. Como en Ruanda, donde las disputas por la tierra (motivadas por el crecimiento demográfico y agravadas por el deterioro medioambiental y el cambio climático) propició la pérdida de cohesión del tejido social tradicional de la sociedad ruandesa, lo que acabó por desencadenar la guerra (Diamond, 2006, p. 266).
2. *Ecognosis* es un término utilizado por Timothy Morton para referirse al conocimiento mediante el cual se toma plena conciencia ecológica, o lo que el autor denomina la *ecología oscura* (*dark ecology*). Esta toma de consciencia plena pasa por múltiples fases (Morton, 2014, p. 5).
3. El informe Brundtland, originariamente llamado Nuestro futuro común, fue elaborado por distintas naciones en 1987 para la ONU, por una comisión encabezada por la doctora Gro Harlem Brundtland, entonces primera ministra de Noruega. El objetivo era analizar, criticar y replantear las políticas de desarrollo económico globalizador, reconociendo que el avance social se está llevando a cabo a un coste

medioambiental alto. Este informe introdujo el concepto de desarrollo sostenible, que fue incorporado a todos los programas de la ONU.
4. En el informe Brundtland no se hace diferencia entre los términos de desarrollo y crecimiento (Luffiego y Rabadán, 2000, p. 474).
5. Por ejemplo, en la acción *EZLN - NATURE Versus BAYER* (2006), contra la unión de las dos multinacionales Bayer y Monsanto.

Referencias

Agamben. G. (2016, 28 de marzo). Elementos para una teoría de la potencia destituyente. Artillería inmanente. Recuperado de ttps://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/12/giorgio-agamben-elementos-para-una-teoria-de-la-potencia-destituyente/

Albelda, J., & Sgaramella, C. (2015). "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico." *Ecozona, 6*(2), 10-25.

Almarcegui, L. (2015). Descampados, demoliciones y ruinas. En T. Blanch.(ed.). *Topografías Invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

ACNUR Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. (2016). Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2015. Forzados a huir. Recuperado de http://www.acnur.es/PDF/TendenciasGlobales2015.pdf

Badiou, A. (1999). *Ética y Política. En: Reflexiones sobre nuestro tiempo*. (pp. 27-35). Buenos Aires: Ediciones del Cifrado. Recuperado de: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/

Blanch. T. (ed.) (2015). *Topografías Invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía.* Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

CMMAD Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (1987). Nuestro futuro común.

Daly, H. (1997). "De la economía del mundo vacío a la economía del mundo lleno". En: R. Goodland (ed.), *Medio ambiente y desarrollo*

sostenible: más allá del informe Brundtland (pp. 37-50). Madrid: Trotta.

Demos, T.J. (2012). "Art after nature". *Artforum*, *50*(8), 190-198.

Diamond, J. (2006). *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Barcelona: Random House Mondadori.

Dotras, O. (2015, 1 de abril). "El ranking de desempleo en los países europeos". *La Vanguardia*. Recuperado de http://www.lavanguardia.com/vangdata/20150401/54428617678/el-ranking-de-desempleo-en-los-paises-europeos.html

García-Dory, F (s.f.). Acerca de. Recuperado de http://www.inland.org

Goldsworthy, A. (1980). Nature as Material: An Exhibition of Sculpture and Photographs Purchased for the Arts Council Collection by Andrew Causey. Recuperado de http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/

Goto, R. (2012). *Ecology and Environmental Art in Public Place: Talking Tree*. Tesis doctoral. Aberdeen: Robert Gordon University. Recuperado de: http://collinsandgoto.com/wp-content/uploads/2012/04/Reiko-PHD-Thesis-Reiko-Goto.pdf

Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Ed. Taurus.

Iriondo, M. H. (2007). *Introducción a la geología* (3ra ed.). Argentina: Brujas.

Lasn, K. & Fleet, D. (2011). The New Spirit of Economics. Recuperado de https://www.adbusters.org/article/the-new-spirit-of-economics

Latouche, S. (2009). *Farewell to growth*. Cambridge: Polity Press.

Latouche, S. & Harpagès, D. (2011). *La hora del decrecimiento*. Barcelona: Octaedro.

Luffiego García, M., & Rabadán Vergara, J. (2000). "La evolución del concepto de sostenibilidad y su introducción en la enseñanza". *Enseñanza de las Ciencias: Revista de Investigación y Experiencias Didácticas*, *18*(3), 473-486

Martínez Alier, J., & Roca Jusment, J. (2013). *Economía ecológica y política ambiental*. México: Fondo de Cultura Económica.

Meadows, D. H. (1972). *Los Límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*. México: Fondo de Cultura Económica

Mitchell, J. (1997). "Mitigation in environmental assessment — furthering best practice". *Environmental Assessment 5*(4), 28–29.

Morton, T. (2016). *Dark ecology. For a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press.

Norquist, J.O. (2000). Tear it Down! Recuperado de http://www.preservenet.com/freeways/FreewaysTear.html

N'undo (2011). 100 palabras. Recuperado de http://www.nundo.org/

OECD Organisation for Economic Cooperation and Development. (2015). In It Together: Why Less Inequality Benefits All. Recuperado de http://dx.doi.org/10.1787/9789264235120-en

Radisch, I. (2015, 27 de agosto). "Europa muss kollabieren". *Die Zeit* (trad. "Europa debe colapsar" en https://artilleriainmanente.noblogs.org)

Servigne, P. & Stevens. R. (2015). *Comment tout peut s'effondrer*. Paris: Seuil.

Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Taibo, C. (2016). *Colapso. Capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Viladomiu, À. (2015). 1: Investigaciones experimentales del 'Lugar': del registro al accionismo. En: Blanch. T. (ed.). *Topografías Invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

Wade, M. (2017, 8 de abril). Andy Goldsworthy: the man who will lie in the street for his art. The Times. Recuperado de https://www.thetimes.co.uk/article/andy-goldsworth-the-natural-world-is-not-confined-to-fields-and-woods-vx70h9jd5

Paula Bruna Pérez: Doctoranda del programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

Contact Address: Facultad de Bellas Artes, Calle de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona

E-mail address: pbp1278@gmail.com

Àngels Viladomiu Canela: Profesora agregada PSH en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

Contact Address: Facultad de Bellas Artes, Calle de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona

E-mail address: aviladomiu@ub.edu

BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
R3 rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

http://rasp.hipatiapress.com

El Movimiento-tiempo Real y el Movimiento-tiempo Animado

Alicia Fernández[1]

1) Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Granada. España

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2018-June 2018

To cite this article: Fernández, A. (2018). El Movimiento-tiempo Real y el Movimiento-tiempo Animado. *Barcelona, Research, Art, Creation, 6*(2), 212-227. doi: 10.17583/brac.2018.2350

To link this article: **http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2350**

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 212-227

Real motion-time and animated motion-time

Alicia Fernández

Faculty of Education Sciences. University of Granada. Spain

(Received: 17 October 2016; Accepted: 9 April 2018; Published: 3 June 2018)

Abstract

Animated movement has its own peculiarities, which differentiates itself from real movement. Being animation and performing arts two kinds of artistic expressions that are based on the creation of a work from the movement, we wonder whether the differences between these two kinds of movement propitiate that animated movement is not really a movement as such. This hypothesis is given by peculiarities in the creation of animated movement, as it could be that this would be created from static images or the necessity of being reproduced in audiovisual format. Thus, we analyze characteristics of movement in performing arts and animation through ideas about movement and time of certain thinkers to reach a conclusion on the question proposed.

Keywords: Animation, performing arts, motion, time, philosophy

2018 Hipatia Press
ISSN: 2015-8992
DOI: 10.4471/brac.2018.2350

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 212-227

El Movimiento-tiempo Real y el Movimiento-tiempo Animado

Alicia Fernández

Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Granada. España

(Recivido: 17 octobre 2016; Aceptado: 9 abril 2018; Publicado: 3 junio 2018)

Resumen

El movimiento animado tiene sus propias peculiaridades, lo que le diferencia del movimiento real. Siendo la animación y las artes escénicas dos tipos de manifestaciones artísticas que se basan en la creación de una obra a partir del movimiento, nos planteamos si las diferencias entre los dos tipos de movimiento propician que el movimiento animado no sea realmente un movimiento como tal. Esta hipótesis viene dada por peculiaridades en la creación del movimiento en animación, como podría ser que este sea creado a partir de imágenes estáticas o la necesidad de ser reproducido en formato audiovisual. De este modo analizaremos las características del movimiento en artes escénicas y en animación, pasando por las ideas sobre el movimiento y tiempo de ciertos pensadores, para llegar a una conclusión sobre la cuestión planteada.

Palabras clave: animación, artes escénicas, movimiento, tiempo, filosofía.

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.4471/brac.2018.2350

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

La animación está ligada al resto de las artes. Artes como pintura, dibujo, cómic, pasando por la música, el teatro y la literatura. La animación posee elementos ya existentes en el resto de las artes. En este artículo, nos centraremos en las relaciones entre las artes escénicas (teatro, danza, performance y happening) y la animación, planteándonos la pregunta *¿Es realmente la animación un arte móvil?* Esta pregunta se inspira en la diferencia entre el movimiento real natural y el movimiento artificial de la animación, creado a partir de fotogramas, que a su vez son imágenes estáticas. La hipótesis que motiva este artículo se pregunta por la realidad del movimiento que proporciona la animación como movimiento en sí mismo, es decir, hasta qué punto es real un movimiento que no es igual que el movimiento real y que está conformado por imágenes estáticas ¿Es acaso la asignación del concepto movimiento al movimiento animado una equivocación o por el contrario el movimiento de la animación puede llegar, como movimiento que es, más allá que el movimiento real de las artes escénicas?

Comenzamos analizando los puntos comunes y confrontados entre animación y artes escénicas, desde un enfoque filosófico (planteando preguntas sobre el concepto movimiento y el concepto tiempo), para poder llegar a una conclusión desde el análisis previo. Aun siendo el movimiento animado un movimiento que se basa en la imitación del movimiento real, ambos comparten similitudes como la duración, el desarrollo o el cambio local, sin embargo, también encuentran puntos encontrados. Estudiaremos autores y filósofos que investigaron sobre el movimiento y el tiempo, cuyas teorías están relacionadas con el movimiento en las artes audiovisuales. Autores como Deleuze, que investigaron en qué medida se pensaba en el movimiento como poses consecutivas, basado en la división de instantes, lo cual fusionaría un aspecto importante del movimiento animado con el real. Otro carácter que estudiaremos, y que une movimiento real y animado, es la forma en el que recibimos el movimiento. Es este procesamiento abstracto del cerebro el que crea, según Bergson, los cortes en la realidad, que de otra manera no podrían existir. Es por ello que, para este autor, el movimiento animado solo es una ilusión de movimiento. Contra esta teoría de Bergson, Deleuze utilizará su concepto *corte móvil*. Entre otros autores, estudiaremos la semejanza entre la imagen-movimiento e imagen-tiempo de Deleuze y los

conceptos perpetuo y eterno de Platón, relacionados con la percepción humana, necesaria para apreciar, como hemos mencionado, cualquier clase de movimiento. Siguiendo con la investigación, iniciamos un tercer punto en el que proponemos semejanzas y diferencias entre el movimiento en las artes escénicas y la animación; reflexionaremos sobre la irreproducibilidad del movimiento real; la necesidad de coreografía o movimiento interpretado en las artes escénicas (algo que también es necesario en animación); el movimiento real dentro de la animación; los soportes; la combinación de técnicas artísticas y los métodos de reproducción.

Con toda la información recabada, analizaremos en este artículo las distintas formas de pensar el movimiento real y el movimiento animado de distintos autores y autoras, para llegar a una conclusión sobre qué aporta el movimiento animado y, lo más importante, si podemos considerar este movimiento de la animación tan válido como el real o no.

La metodología utilizada para esta investigación se basa, primeramente, en la obtención de datos y teorías valiosas para el estudio de movimiento real y el movimiento animado, de autores y autoras que se preguntaron sobre el movimiento y el tiempo, y cuyos conceptos están relacionados con el movimiento en animación y en artes escénicas. Seguidamente, recapacitaremos sobre distintos puntos en común y en contra en el movimiento real de las artes escénicas, y el movimiento de la animación. Con todo ello crearemos unas conclusiones que contestarán a las preguntas planteadas en la hipótesis.

Pensamiento sobre Movimiento y Tiempo

Es obvio que hay diferencias entre el movimiento generado por la acción en la realidad y cómo se crea el movimiento en animación. El movimiento real es producido por objetos y personas reales, en un tiempo real, mientras que el movimiento animado es un proceso artificial que en numerosas ocasiones pretende (sobre todo en animación figurativa), simular el movimiento real. Comenzaremos por exponer las tres formas de movimiento que la animación necesita para poder ser generada y percibida, según la catedrática Carmen Lloret.

> En la animación, la expresión móvil que el espectador percibe se ocasiona por la conjunción de tres modos de movimiento: la representación virtual del movimiento (contenida en cada una de las imágenes), y la presentación del movimiento, este último en sus modos: movimiento óptico (basado en la ilusión óptica, denominada Persistencia de la visión), y el movimiento real que la tecnología nos proporciona. Sin la simbiosis de todos ellos no sería posible su realización. (Lloret, 2016, p. 299)

El movimiento animado es la conjunción de los tres tipos de movimiento explicados por la catedrática Lloret. Por otro lado, las artes escénicas son espaciales y temporales, con un principio, un fin y un desarrollo de la obra donde se escenifica la narración (García, 1991, p. 128) de la misma manera que ocurre en animación. El punto en común entre movimiento real y animado reside en el cambio local, si una imagen no posee ningún movimiento en la pantalla estaremos ante un fotograma estático prolongado en la línea de tiempo durante más de un solo fotograma, no ante animación. Esta visión tiene mucho que ver con las técnicas de animación, en las que el tiempo, el espacio y el progreso del movimiento están asociados a través de la percepción, ya que, según Deleuze, el plano crea un conjunto espacio-temporal en el que actúa la imagen-movimiento (Deleuze, 1994, p. 105). En el caso del movimiento real, aunque sea imperceptible al ojo humano, siempre existe movimiento. El medio por el que percibimos el movimiento es exactamente el mismo en animación y acción real, a través de la visión, la cual puede apreciar un número limitado de movimientos: ya sea movimiento animado o real, solo podrá captar formas borrosas si es demasiado acelerado. El problema surge con la fragmentación de instantes, que es la clave de separación entre movimiento animado y real. Según autores como Descartes solo se puede dar la existencia en presente a través de la *Creación Continuada*, teoría formulada por Descartes (Corazón, 1996) por la que todo lo existente se regenera a cada momento para poder seguir existiendo, haciendo referencia a la división del tiempo y el movimiento en instantes (Corazón, 1996, p. 76). Esta afirmación traerá consigo un nexo en común entre el movimiento real y animado: ambos están seccionados en poses por los instantes (en la realidad) y por fotogramas (en animación). Según esta teoría, el tiempo real se dividirá en secciones como ocurre con el tiempo en

animación. La diferencia residirá en la imposibilidad de percibir saltos entre imágenes en el movimiento real y la posibilidad de poder diferenciarlos en animación. Contrarios a Descartes, existen autores que piensan que el tiempo no puede dividirse en instantes, sino que es la mente humana la que crea las divisiones, como ocurre en el caso de Merleau-Ponty (1997, p. 420). Si se da por válida esta segunda teoría y el cerebro es el encargado de dividir la realidad en presente, pasado y futuro, comprendiendo el presente como instantes, podemos encontrar otro nexo en común entre el movimiento animado y el real: el proceso mental. Si lo que nuestro cerebro percibe es movimiento ¿Qué problema hay en que no sea un movimiento real, es decir, natural, sino un movimiento artificial, creado por otros tipos de componentes? La percepción no nos engaña, de una manera u otra, lo que estamos percibiendo al visualizar animación es movimiento. El cerebro actúa como unión, tanto para la información que proviene del movimiento real, como del animado, y las procesa de la misma manera, convirtiéndolas en recuerdos. Las imágenes de movimiento real, que una vez fueron tangibles, dejarán de serlo dentro de la mente. Las imágenes reproducidas en una animación, que no son tangibles (pues están conformadas por luz), tampoco lo serán cuando pasen a formar parte de nuestra memoria. La mente almacena estos recuerdos, utilizando sus propios filtros y sistemas de montaje, a la manera de una producción audiovisual. Como bien expresa Bergson.

> Vosotros no podréis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, como <<cortes>> inmóviles… Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión. (Deleuze, 2011, p. 13)

Un medio para engañar a nuestra mente y a nuestra visión, mostrándole el movimiento real fragmentado, podría ser a través de cortes de luz parpadeantes (como luces estroboscópicas). Nuestro cerebro no podrá percibir la continuidad del movimiento, sino cortes aislados con relación secuencial entre ellos. Por su parte, la luz estroboscópica es necesaria para percibir los fotogramas aislados de un tipo de animación cuya reproducción no está ligada al soporte audiovisual: los zootropos 3D, un ejemplo sería el

zootropo situado en el Ghibli Museum de Mitaka. Sin la luz estroboscópica, al no ser un movimiento real el que estamos presenciando (sino un movimiento animado de figuras en tres dimensiones que crean fotogramas aislados) si se acciona el mecanismo del zootropo, no podremos apreciar la sucesión en la secuencia de movimientos, solo viendo una ráfaga borrosa. Sin embargo, que nuestro cerebro perciba el movimiento de una manera especial por el efecto de estos parpadeos de luz, no quiere decir que el movimiento no se siga comportando exactamente de la misma manera.

Para Bergson, el cine solo es una ilusión de movimiento, ya que el cerebro es el encargado de reconstruir este movimiento irreal que nos ofrecen los fotogramas en reproducción. Sin embargo ¿No es el acto de reproducción audiovisual movimiento en sí mismo? Aunque lo que se nos está presentando sean fotogramas de imágenes inmóviles, el propio flujo del pasar continuo de una imagen a otra es un acto de movimiento real. Deleuze no cree que el movimiento audiovisual sea un mero pasar de imágenes estáticas, sino que introduce el concepto *corte móvil*, por el que, aunque las imágenes son fotogramas estáticos y existen cortes entre ellos, hay un movimiento constante creado por la correlación entre el movimiento de la imagen anterior y la posterior (Álvarez, 2011, p. 100). Tenemos claro entonces que existe movimiento, que no nos encontramos simplemente ante imágenes estáticas, sino que, al ser consecutivas, representan este movimiento, este *corte móvil*. Deleuze (1994, p. 26) además se plantea la *imagen-tiempo* desde dos puntos de vista: el primero es la comparación del tiempo con la *imagen-movimiento*, semejante al montaje de la animación, en el que el tiempo es definido por la duración de las acciones; y el segundo, la propia *imagen-tiempo*, cuyo tiempo es intrínseco, sin necesidad de comparación con espacio ni movimiento. Estos conceptos encontrados que aluden al tiempo se localizan ya en la filosofía de Platón. En su libro *Timeo* (Platón, 1999, p. 56) Platón reflexiona sobre la diferencia de los conceptos *perpetuo* y *eterno*: *Eterno* se corresponde con el tiempo en sí mismo, real, que no necesita de ningún otro elemento para existir; sin embargo, *perpetuo* se refiere al tiempo como transcurso del presente al pasado y al futuro, que necesita del movimiento para existir. De la única manera en la que, el concepto *perpetuo* para Platón, y la *imagen-tiempo* como *imagen-movimiento* para Deleuze, pueden existir es a través de la mente humana. De

modo que, como dijimos, movimiento real y animado están sometidos a la percepción humana, englobados dentro del tiempo, sin embargo, no siendo necesarios para que el tiempo pueda existir. Deleuze usa el dibujo animado para explicar la *imagen-movimiento*, hablando del cambio entre imágenes consecutivas en el tiempo, afirma

> Si pertenece plenamente al cine, es porque aquí el dibujo ya no constituye una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose y deshaciéndose, por el movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto. (Deleuze, 1994, p. 18)

Por otro lado, Bergson hace referencia al movimiento sustancial por el cual las transiciones que crean los movimientos se reflejan en las técnicas de animación que no imitan exactamente el movimiento real, sino que engendran un nuevo movimiento irreal. Ya no estamos ante un cambio local, sino ante una trasformación. Solo hablaríamos de cambio local en las técnicas de animación cuyos elementos en movimiento ya están prediseñados, no se redibujan o cambian a cada nuevo fotograma. Así explica Deleuze (1994)

> Desde este momento, el movimiento, percibido o realizado, debe entenderse no ciertamente en el sentido de una forma inteligible (idea) que se actualizaría en la materia, sino en el de una forma sensible (Gestalt) que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación. (p. 88)

Similitudes y Diferencias entre Movimiento Animado y Movimiento Real

Otras distinciones que podremos encontrar entre las formas de creación del movimiento animado y el movimiento real es la precisión de movimiento presente en ciertos tipos de animación donde los fotogramas se han realizado con la técnica *clave a clave*, que consiste en hacer primero dos fotogramas con poses clave para entender el movimiento, y una vez terminados estos, ir realizando los fotogramas intermedios y así sucesivamente. Una precisión

imposible de conseguir en las artes escénicas. En animación, el movimiento queda prefijado en la preproducción y durante la producción, modificado al antojo de los creadores para conseguir los efectos deseados. En artes escénicas se puede pensar en actuar con movimientos prefijados, sin embargo, siempre existirá un componente de acción a tiempo real que creará mínimas diferencias entre actuación y actuación, la mayoría de ellas imperceptibles al ojo humano. Esto quiere decir que una actuación humana no puede repetirse exactamente igual que la anterior, moviendo los músculos con la misma intensidad, aceleración y posición espacial, que hace referencia a las diferencias de reproducción imprevisibles (Iniciarte, 2004, p. 54). Los únicos tipos de animación que podrían compararse con la irreproducibilidad del movimiento real serían aquellos donde esta fuese creada a tiempo real, un ejemplo sería la animación de líquidos. Esto quiere decir que estos tipos de animación creados a tiempo real, no se podrían volver a producir con los mismos movimientos exactos si se quisiera volver a crear la obra. Al igual que ocurriría en movimiento real, si esta animación es grabada y reproducida posteriormente, es lógico que encontraremos exactamente los mismos movimientos, sin embargo, serán imposibles de volver a obtener al recrear la obra de nuevo en la realidad. Cabe introducir en este punto a Jackson Pollock, quien utiliza el movimiento real y la actuación para generar obras pictóricas abstractas. Con sus obras consigue plasmar el proceso del movimiento, no solo representarlo. Al igual que la animación interactiva-generativa, las obras de Pollock y este tipo de animaciones se van generando gracias y según el movimiento humano, ya sea por el movimiento del espectador (agente externo sin el cual la obra podría seguir existiendo) en el caso de la animación interactiva, o por el del artista (agente interno creador necesario para la existencia de la obra) en el caso de Pollock (Rubio, 2010, p. 54). Por otra parte, el movimiento en animación obedece en muchos casos a una serie de pautas expresivas irreales (exageración, deformación, etc.). Aun cuando se intenta imitar lo más fielmente posible el movimiento real, este no se consigue al 100% a no ser que la técnica de animación utilizada sea Rotoscopio, por la que se calca directamente el fotograma desde la imagen real. No quiere esto decir que la técnica Rotoscopio cree un movimiento más verosímil que el resto, de hecho, el movimiento que obedece a las pautas expresivas irreales nombradas anteriormente crea una mayor sensación de movimiento real que el Rotoscopio, aunque el movimiento de este último provenga directamente de la realidad. Dependiendo del tipo de animación comprenderá movimientos más o menos

cercanos al real, pudiendo ir desde animación figurativa de movimientos realistas, hasta la animación abstracta de creadores como Hans Richter o Viking Eggeling, cuyas representaciones y movimientos eran totalmente abstractos. Aún si la animación no pudiera considerarse un arte móvil debido a las características contrarias al movimiento real que residen en ella, esta es la única técnica conocida con la que podemos dotar de un cierto movimiento a objetos, elementos e imágenes inmóviles y, como explicamos anteriormente, posee sus propios principios y leyes expresivas, pudiendo ofrecer un movimiento más o menos real según el nivel de abstracción. De este modo, el movimiento animado, propio de la animación, es un movimiento artificial, pero también es un nuevo tipo de movimiento estudiado y coreografiado, al igual que en las artes escénicas. Este es un gran punto en común entre movimiento real y movimiento animado: en artes escénicas, los movimientos son interpretados y generalmente premeditados, incluso en la improvisación, los movimientos no son los mismos que se producirían en la vida real, fuera de la obra. Otra similitud entre animación y movimiento real es la necesidad de medición. En la vida real, medimos el movimiento a través del tiempo; en animación, la medida utilizada son los fotogramas. En la primera, no es imprescindible una medición exacta para que se dé un movimiento, sin embargo, en gran parte de las técnicas de animación sí, necesitaremos saber cuántos fotogramas tenemos que crear para conseguir un movimiento exacto. Como vemos, esta medición genera una similitud y a la vez una diferencia entre movimiento real y animado: por un lado, ambos poseen formas de medición, por otro, la espontaneidad del movimiento real hace que no sea para nada necesaria su medición, al contrario que en ciertos tipos de animación.

También podemos encontrar movimiento real dentro de la propia técnica de animación, como el que se da en la animación Stop Motion creada en entorno urbano. Un ejemplo es la obra *Gerador #1* (Leonor Pacheco y Bruno Caetano, 2015) (véase Imagen 1), realizada con dibujos sobre azulejos en un escenario real. Lo curioso que este tipo de obras aportan sobre animación y movimiento real es que este último puede apreciarse, sin embargo, nos lo muestra entrecortado debido al tiempo en que se ha tardado en borrar el fotograma anterior y dibujar el nuevo (en el caso de la obra citada) ¿Quiere esto decir que ese movimiento, que ahora se nos muestra entrecortado, no fue real? Al igual que explicábamos con el caso del movimiento real y el parpadeo producido por la luz estroboscópica, aunque nuestro cerebro no lo pueda percibir, el movimiento sigue comportándose de la misma manera. En

Gerador #1 hallamos unidos dos tipos de movimiento: real no actuado (nos muestra gente y coches pasando por la calle, ajenos a la grabación de la animación) y animado, en una sola obra. Del mismo modo podremos encontrar movimiento real actuado y animación en obras de cine de acción real en las que interactúan personajes animados y actores reales. Otra forma de encontrar tiempo real y animación ligados es a través de juguetes ópticos relacionados con la animación serían los zootropos, praxinoscopios, folioscopios, etc. En este caso, el movimiento real no ha sido captado en soporte audiovisual, sino que es necesario para la reproducción del objeto, siendo imprescindible la acción humana para su reproducción.

Imagen 1. Fotograma de la obra *Gerador #1* (2015) de Leonor Pacheco y Bruno Caetano. Recuperado de https://vimeo.com/130030384

El soporte es necesario para encontrar una obra física, ya que de otro modo solo tendríamos pensamientos no expuestos. Es imprescindible este viaje de la imagen al pasar de un formato a otro para poder conservar lo que un día fue una obra en tres dimensiones (García, 2006, p. 72). Encontramos que las artes escénicas, al igual que la animación, son artes que utilizan distintos tipos de técnicas artísticas, y no es de extrañar que, en algún momento, surgieran obras mixtas de artes escénicas y animación, como es el caso de la obra *The Alchemi of Light* (Dandypunk, 2013) (véase Imagen 2), donde existe interacción entre el personaje humano y el videomapping animado creado para esta actuación. Podemos volver a apreciar la unión entre

movimiento real y óptico, fusionándose en la actuación a tiempo real y fundiéndose en un último formato audiovisual.

Imagen 2. Fotograma de la obra *The Alchemy of Light* de Dandypunk de 2013. Recuperado de https:// www.youtube.com/watch?v=UG2Xn_qDT0s

Somos conscientes de que, salvo en animación creada y expuesta en acción real como es la animación de líquidos creada en directo, la reproducción en animación difiere de la acción real. Aunque el público vea una animación a un tiempo de visionado real, lo que se reproduce, el contenido animado, no es creado a tiempo real. Algo que nos permite ver que esto no es así es la posibilidad de parar y rebobinar una animación, siendo imposible en acción real. Sin embargo, la mente trata y vuelve a unir el movimiento real y el animado: lo que el público está viendo en tiempo real, se procesa a la misma velocidad, es un tiempo de transición y movimiento imaginado cuyo paso es apreciable, que genera un cambio por efecto del desarrollo del movimiento, como explica Andy Joule "las elecciones que el animador toma sobre el movimiento afectan a la realidad con la que se percibe la película" (Joule, 2011, p. 60). Otro elemento de unión entre movimiento real y animado es la grabación de actos efímeros, que se puede dar en grabación a tiempo real o a través de *Time Lapse*. Para poder documentar las obras de artes escénicas es necesario el soporte audiovisual, de otro modo no podríamos ver la obra tal como fue, con movimiento. En el momento en que la obra de acción real es captada por las cámaras, pasa a formato audiovisual, adquiriendo las mismas

características que la animación en soporte audiovisual ¿Significa entonces que, por no encontrarse en el mismo formato, no es movimiento? Como afirma Fernando García (2006)

> Está claro que tanto la imagen mental como primera imagen o la reproducida por la última tecnología necesitan de un soporte de reconversión ya sea este las células cerebrales especialistas en el caso de la visión o la generación por ordenador en las pantallas de plasma de última generación. En ambos casos, sin esos soportes solo tenemos energía no captable por la percepción psicobiológica en el caso de la mente y, de igual modo, radiaciones en el caso de la tecnología digital. (p. 72)

Esta afirmación de Fernándo García nos vuelve a remitir a las teorías sobre la percepción y la visión como elementos que recogen cualquier tipo de movimiento, el cual será procesado, como dijimos anteriormente, de indistinta manera por el cerebro.

Conclusiones

Si volvemos sobre nuestros pasos, a la cuestión sobre si podemos considerar la animación un arte móvil, encontramos elementos en discordia entre el movimiento real de las obras de arte escénico y el movimiento animado: el movimiento real es natural mientras que el animado es artificial, en muchos casos simulando al movimiento real; existe una imposibilidad de apreciar saltos entre imágenes en el movimiento real, ocurriendo lo contrario en animación; la animación tiene sus propias leyes de movimiento; y finalmente la animación necesita de un soporte audiovisual, algo que no es imprescindible en artes escénicas. Por otro lado encontramos muchas similitudes entre movimiento real y animado: tanto el movimiento animado como el movimiento real de las artes escénicas encarnan movimientos de traslación (cambios locales) y transformación (cambios sustanciales), con separaciones entre poses (ya sea por efecto de los instantes o de los fotogramas); las obras tienen un principio y un fin marcados; son percibidos a través de la vista, procesados y almacenados por el cerebro, adquiriendo una misma codificación en nuestra mente y perteneciendo al mundo de los

sentidos; son movimientos estudiados y premeditados, existiendo más exactitud de ejecución en animación. Por si no fueran pocas las similitudes, dentro de obras de animación podemos encontrar el movimiento real gracias al time lapse, a los juguetes ópticos y a otros tipos de animación como la interactiva, donde el movimiento humano crea el movimiento de la animación, como es el caso del Videomapping Interactivo expuesto en Wu Kingdom HelV Relic Museum (*Tamschick y Acciona Producciones*, 2013) (véase Imagen 3), creado por la empresa Tam.

Imagen 3. Fotograma del videomapping interactivo expuesto en Wu Kingdom HelV Relic Museum (*Tamschick y Acciona Producciones*; 2013). Recuperado de https:// www.youtube.com/watch?v=PSoxGhVPTWs

En numerosas ocasiones, o, por la característica efímera de las artes escénicas, este es documentado en un soporte audiovisual, adquiriendo los procesos técnicos de reproducción de la animación. Asimismo, el movimiento de la animación permite su manipulación desde movimientos de imitación de la realidad hasta movimientos completamente irreales,

fantásticos, que no se podrían pensar en el mundo real. Con tal número de diferencias, similitudes y peculiaridades, podemos determinar que el movimiento animado llega un paso más allá del movimiento real. El movimiento real es más limitado que el movimiento proporcionado por la animación. La animación es un arte móvil, por supuesto, pero, aunque en ocasiones adquiere el movimiento real, convirtiéndolo o no a soporte audiovisual, ha desarrollado una estética y una técnica propia, absorbiendo el movimiento real y evolucionándolo. El movimiento animado es una evolución del movimiento real, creado por el ser humano.

Referencias

Álvarez Asián, Enrique (2011). "De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica", *Eikasia 41*, 93-111.

Corazón, Rafael, 1996. "Presupuestos de la Noción de Creación Continuada. Existencia y Tiempo en Descartes". *Thémata. Revista de Filosofía 16*, 65-84.

Deleuze, Guilles (2011). *Cine II: Los signos de movimiento y tiempo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Deleuze, Guilles (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.

García Barrientos, José Luis (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Gil, Fernando (2006). *Imagen/imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*. Granada: Universidad de Granada.

Iniciarte, Fernando; Flamarique, Lourdes (2004). *Imágenes, Palabras, Signos. Sobre Arte y Filosofía*. Pamplona: Eunsa.

Joule, Andy (2011). "La paradoja del tiempo en animación. Si lo inanimado también experimenta el tiempo real ¿Por qué parece vivo por un momento?" *Con A de Animación 1*, 55-62.

Lloret, Carmen (2016). "Moverse o no ser. El movimiento dibujado: síntesis-mímesis, dos visiones contrapuestas." En: VV AA. *Dibujo como forma de conocimiento*. Valencia: Sendemá.

Merleau-Ponty, Maurice (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

Platón (1999). *Timeo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. (Traducción Conrado Eggers Lan).

Rubio Lapaz, Jesús (2010). "Tiempo simbólico y tiempo real en la producción estética moderna*", Hum 736: Papeles de Cultura Contemporánea 12*, 49-62.

Alicia Fernández: Profesora Ayudante Doctora.

Contact Address: Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, s/n. Despacho 334-1. 18071 Granada. España

E-mail address: alilia@ugr.es
ali_mery3@hotmail.com

BR::AC Barcelona Research Art Creation
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Hipatia Press
R3 rcub Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

http://rasp.hipatiapress.com

Materia Impresa: Una Investigación desde la Práctica Artística.

Marta Negre[1]

1) Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona. España

Date of publication: June 3rd, 2018
Edition period: February 2018 - June 2018

To cite this article: Negre, Marta (2018). Materia Impresa: una Investigación desde la Práctica Artística. (Recensión del libro Materia Impresa: De la Virtualidad Digital a la Tridimensionalidad en la Investigación Artística). *Barcelona, Research, Art, Creation, 6*(2), 228 - 230. doi: 10.17583/brac.2018.2952

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2952

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

BRAC – Barcelona Research Art Creation Vol. 6 No. 2 June 2018 pp. 228-230

(Received: 8 September 2017; Accepted: 24 May 2018; Published: 3 June 2018)

Review

V.V.A.A. (2017). *Materia impresa: de la virtualidad digital a la tridimensionalidad en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra.

Materia impresa, publicación del equipo integrante del proyecto homónimo de investigación I+D, reúne un conjunto de artículos y propuestas artísticas analizando desde puntos de vista y metodologías diversas la aplicación de la impresión 3D en las artes, más allá de la experimentación plástica, planteando así el modo en el que esta tecnología es capaz de proporcionar una nueva manera de entender la escultura y, por extensión, los lenguajes artísticos. Estos avances técnicos han tenido siempre una gran incidencia en las producciones artísticas generando grandes cambios. Alguno fruto de las necesidades creativas del momento i otros-de mayor proyección-generando giros importantes en su concepción. Desde esta conciencia, el proyecto Materia impresa tiene como objetivo averiguar qué significa trabajar con tecnología 3D y cómo los artistas afrontan este procedimiento. El libro muestra parte de la producción llevada a cabo por el propio equipo, con reflexiones teóricas relacionadas con el quehacer productivo, partiendo de la premisa que la investigación en arte no puede disociarse de su práctica: es desde ésta que se visualiza la complejidad de cada uno de los aspectos.

2018 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.4471/2018.2952

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

Concretamente, en el libro se desarrollan, entre otras, tres ideas interesantes de resaltar. En primer lugar, Albert Valera nos habla, citando a Chris Anderson, de la necesidad de volver a la fisicidad del material. Es decir, se detecta una voluntad en el ámbito creativo de que las piezas superen su proyecto virtual, para conseguir tomar forma y presencia más allá de la pantalla. Esta materialidad se observa en muchas de las propuestas artísticas de los investigadores, ya que la mayoría tienen un gran componente táctil. En segundo lugar, se analiza el cambio de paradigma que supone idear un objeto tridimensional a partir de claves numéricas, sea éste artístico o no. En este sentido, Ariadna Fàbregas, autora de uno de los artículos, ve la tecnología 3D como una herramienta que puede utilizarse de tres maneras: como instrumento que describe el proyecto, como instrumento que lo performa o como instrumento transformador de la propia tecnología. Finalmente, otro concepto crucial y que se constata en todo el libro es la tendencia hacia lo interdisciplinar y al trabajo en equipo. En realidad, es lógico que en el terreno de la impresión 3D arte y ciencia vayan de la mano, con el fin de nutrirse mutuamente y de ampliar las posibilidades de cada uno de los dos ámbitos.

En cuanto a los contenidos, el ejemplar se estructura en tres apartados: «Tecnología 3D versus Arte», «Proyectos» e «Investigación artística y avances tecnológicos». En el primero se analiza esta técnica y su repercusión en el arte. Para hacerlo se incluyen tres ensayos, empezando con el artículo de Ariadna Fàbregas, en el cual muestra como el hardware, el software y el dibujo paramétrico condicionan el proceso de proyección. A continuación, Salvador Juanpere presenta artistas contemporáneos que se han servido de esta tecnología como mecanismo útil para materializar unas obras que dialogan con temas sociales y políticos. Después, Francisco Javier Lozano se centra en la relación entre arte y ciencia. El autor hace un recorrido histórico por diferentes herramientas digitales, la evolución de la impresión 3D y su impacto en el arte. A la vez, introduce ideas que han surgido de este contexto, como el código abierto o el procomún colaborativo, nociones que han favorecido la aparición de nuevas formas de relación y comunidades virtuales.

En el segundo apartado se publican cinco proyectos elaborados a partir de las inquietudes artísticas y conceptuales de los investigadores. El

resultado es un conjunto de piezas que indagan en las posibilidades de la impresión 3D, a la vez que reflexionan acerca de sus límites y sus connotaciones léxicas. Por ejemplo, Mercè Casanovas, con la reproducción mimética de un fósil de pez, plantea una relación ambigua entre realidad y ficción. También desde el binomio original y copia, Salvador Juanpere examina las capacidades del medio. En su propuesta extrae, como si fuera la epidermis, el contorno de la emblemática Musa de Brancusi. Por su parte, Cristina Pastó, enlazando arte y ciencia, construye unas réplicas de líquenes imprimiendo cinco módulos que se superponen, los cuales forman una estructura orgánica similar a la natural. Aproximándose a la arquitectura, Albert Valera realiza una pieza escultórica que remite al límite real donde se unen y se separan los edificios. Con ello hace referencia a los puntos de encuentro que se propician en el entorno urbano. Finalmente, Àngels Viladomiu produce lo que llama un souvenir de una cordillera, sugiriendo una mirada crítica hacia la relación que se instaura con el paisaje a partir de la incursión de las nuevas tecnologías.

Para terminar, el último apartado, «Investigación artística y avances tecnológicos», está constituido por cuatro ensayos, en los que Àngels Viladomiu, Jordi Bielsa, Francisco Javier Lozano y Enrique Martínez Leal especulan acerca de sus proyectos artísticos. En sus observaciones se pone de manifiesto que la práctica artística funciona como proceso de investigación, y que la producción de obra es inherente al corpus conceptual que la sostiene y determina.

En definitiva, este libro contiene interesantes consideraciones tanto teóricas como prácticas, y se erige como un estudio oportuno sobre una tecnología que supondrá un cambio en la manera de trabajar y entender lo tridimensional, así como en la forma de fabricar objetos y relacionarnos con ellos, no solo en lo que al arte se refiere.