



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Entre-espacios: Apropiaciones del espacio público de Berlín en proyectos de artistas desde América Latina tras la Caída del Muro de Berlín hasta el desmontaje del *Palast der Republik* (1989-2009)

Teobaldo Lagos Preller

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Barcelona

Entre-espacios: Apropiaciones del espacio
público de Berlín en proyectos de artistas desde América Latina tras la Caída del
Muro de Berlín hasta el desmontaje del Palast der Republik
(1989-2009)

QUE PRESENTA TEOBALDO LAGOS PRELLER PARA OPTAR AL TÍTULO DE
DOCTOR.

DIRECTORA Y TUTORA DE TESIS: CAT. DRA. ANNA MARIA GUASCH FERRER

Teobaldo Lagos Preller
DNI/RUT (República de Chile): 13.525.896-2

Entre-espacios: Apropiaciones del espacio
público de Berlín en proyectos de artistas desde América Latina tras la Caída del
Muro de Berlín hasta el desmontaje del Palast der Republik
(1989-2009)



Teóbaldo Lagos Preller

Índice de contenidos

Agradecimientos.....	1
Resumen.....	5
Abstract.....	5
Introducción.....	7
1. Consideraciones preliminares.....	7
2. Objeto de estudio y delimitación cronológica.....	13
3. Hipótesis, objetivos y metodología.....	18
3.1 Hipótesis.....	19
3.2 Objetivos.....	19
3.3 Objetivos específicos.....	20
3.4 Metodología.....	20
4. Estado de la cuestión.....	32
4.1 Giro espacial, campo inter- y transdisciplinario: orígenes de la discusión y alcances al estudio de relaciones entre espacio público y práctica de arte en Berlín.....	32
1. PARTE PRIMERA: ESQUEMA GENERAL.....	51
Capítulo I: El plan de trabajo.....	51
1.1 Estructura de la tesis.....	51
1.2 Marco teórico.....	57
2. PARTE SEGUNDA: LA CIUDAD DIVIDIDA: CONSTITUCIÓN DE UN ESPACIO COMÚN EN LA AMBIVALENCIA.....	79
Capítulo I: Espacios liminales: entre sitio, tiempos, espacios y disciplinas. 79	
1.1 Espacio y espacialidad: el giro espacial y la obra como experiencia de vida.....	79
1.2 Berlín: el reconocimiento del territorio.....	81
1.3 La superficie del territorio: <i>Gemengelage</i> , el palimpsesto narrativo	102
Capítulo II: Espacios liminales en el Arte y esfera pública en la Alemania dividida.....	137

2.1 El arte como necesidad: apuntes para relación entre arte y esfera pública en la Alemania dividida.....	137
2.2 Después del muro: lo impredecible como norma.....	141
2.3 Otros espacios: América Latina en exposiciones en Berlín dividido....	151
2.3.1 Horizonte 82 e IBA 84: Visiones duales y arquitectura, visitas desde América Latina (1982-1984).....	155
2.3.2 “Cirugía plástica”: Una exposición chilena por envío en NGBK (1988).....	166
PARTE TERCERA: LA CIUDAD DESDE ARRIBA: ELEMENTOS DE LA MIRADA CENTRAL Y LA COMPOSICIÓN NÓMADE EN LA OBRA DE DAVID LAMELAS	169
Capítulo I: Apropiaciones y lecturas, la mirada cenital.....	169
1.1 David Lamelas: Berlin: “Time as Activity” – vaciar la escultura y representar la realidad.....	169
1.2 La Berlin Biennale y el enfoque hub en los contextos.....	189
PARTE CUARTA: EJERCICIOS DESCENDIENTES: ZONAS DE CONTACTO EN EL CONTEXTO POST- Y APROPIACIÓN DE SITIOS Y ESPACIOS DE MEMORIA	193
Capítulo I: Empalmar los tiempos: mirar el pasado, mirar el presente.....	193
1.1 Marco preliminar: Subversión y transferencia en dos obras de artistas chilenas de la post-dictadura en el contexto post-muro.....	193
1.2 Introducción a ejercicios descendientes.....	212
1.3 Claudia Aravena Abughosh: “berlin: been there/to be here” (2000)	216
1.4 Marcela Moraga: Cuando las ideas desaparecen en los monumentos: el espacio del futuro que no fue.....	225
1.4.1 La escenificación del acto disruptivo.....	240
1.4.2 Salir de casa: la proyección y multiplicación.....	241
1.4.3 El acto de deambular, mirar el presente.....	248
Capítulo II: La experiencia espacial: Zonas de contacto.....	282
Introducción.....	282

2.1 Luciana Lamothe: <i>Steelkill y Palast der Republick</i> en la Bienal de Berlín: disrupción de la experiencia de vida en la ciudad.....	285
2.2 Israel Martínez: <i>Spend Time, Waste Time</i> – oír el tiempo libre.....	295
2.3 Patricia Pisani: la vida en la ciudad.....	300
Capítulo III: Berlín, saberes y conocimiento: “Wake” de Maria Thereza Alves, una aproximación desde la investigación artística al pasado (post)colonial de la ciudad.....	328
3.1 <i>Brazilian Recipes</i> : escenificación autobiográfica e histórica.....	330
3.2 Espacios de experiencia.....	355
3.3 <i>Seeds of Change</i> , semillas de cambio: reinscripciones de significado.	358
3.4 Terrenos vagos: <i>Wake – A Project for Berlin</i>	359
3.5 <i>Witnessing</i> /Atestiguación: entre proceso epistolar y despliegue expositivo.....	362
3.6 Espacio expositivo y cristalización de la práctica: zona de contacto	373
3.7 La concreción, la concatenación: el proyecto y su multilocalidad. .	374
Detalle de montaje en <i>The Studio</i> en Dubai, 2015.....	384
.....	386
CONCLUSIONES: Hacia los nuevos espacios vivos: ciudad, el fin de la ruina y la reconstrucción.....	387
Bibliografía.....	405
Fuentes bibliográficas (libros).....	405
Artículos y ponencias.....	413
Referencias Web.....	415

Agradecimientos

Quisiera agradecer a las personas e instituciones con cuya ayuda y apoyo en todo orden pude realizar esta tesis. En especial a mi hija Cora y a su madre Annedore Meier. Sin lugar a dudas, también a Anna Maria Guasch por dirigir la tesis, su atento consejo y apoyo; a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) de Chile por otorgarme entre mediados del 2013 y septiembre del 2016 una beca doctoral con los beneficios que ello implica.

También a mi familia en Chile y en Barcelona, sin cuyo apoyo todo hubiera sido más difícil. Así mismo a colegas y amigos como Ana Alenso, Oscar Ardila, Eli Cortiñas, Felipe Cusicanqui, Rubén D'Hers, Marta Dahó, Claudia del Fierro, Modesta di Paola, Christian Domnitz (Q.E.P.D.), Kirsten Einfeldt, Carl Fischer, Muriel Gallardo Weinstein, Elisa Ganivet, Francisca García, Álvaro Garreaud, Anna Grebe, Paz A. Guevara, Wilma Lukatsch y Kai Vollmer, Theresa-Anna Luther, Federica Matelli, Constanza Mendoza, Marcela Moraga, Ximena Moreno, Christine Nippe, Carolina Olivares & Jordi Colomer, Carola Pérez, Montserrat Rojas Corradi, Lorenzo Sandoval, Paulina Silva Hauyon, Johanna Spanke, Verónica Troncoso, entre otras y otros; contar con su apoyo fue fundamental a la hora de reflexionar, encontrar respuestas y aplicar ideas tanto al trabajo de campo, investigación, lectura como a la redacción de la tesis. Las conversaciones con estos colegas y amigos me permitieron llegar mucho más lejos.

La ayuda de compañeros del doctorado como Christian M. Alonso, Lynda Avendaño, Daniela Herмосilla, Andrea Díaz Mattei, Diana Padrón, Rafael Pinilla, José Santa Cruz, Olga Sureda, Nasheli Jiménez del Val, entre otros, fue fundamental para llevar a cabo las tareas y cumplir con las responsabilidades relacionadas con el programa de investigación y estudios. No extrañé el apoyo a nivel personal y un oído atento en cada uno de ellos, contribuyendo a la investigación con perspectivas y saberes particulares y enriquecedores.

De similar modo, quisiera agradecer a la Prof. Dra. Charlotte Klonk, de la Humboldt-Universität zu Berlin, por permitirme asistir como oyente por más de dos años al coloquio de estudiantes de doctorado en el Instituto de Historia de la Imagen y el Arte en dicha universidad. Visitar el coloquio fue fundamental para encontrar reflexión y *rapport* por parte de colegas de diferentes países para el abordaje de un tema relacionado con la ciudad que todos y todas cohabitamos y a kilómetros de distancia de Barcelona. En especial quisiera agradecer a Nico Anklam, curador e investigador de la Universidad de Greifswald, a Stefanie Gerke, a Christina Landbrecht por los interesantes intercambios en términos de lectura y crítica sobre cuestiones como la producción de conocimiento por medio del arte y la relación entre ciudades y escenas de arte de América Latina. Las conversaciones con estos colegas permitieron ampliar el espectro de miras y aprender nuevas formas de aproximación a los sujetos de estudio.

Quiero dar un agradecimiento especial a Martí Perán por su tiempo y paciencia. Del mismo modo, a investigadores como Mariano Mestman, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y a Carlos Ossa, Profesor del Instituto de la Comunicación y Estudios de la Imagen de la Universidad de Chile, quienes me ayudaron con información y pistas de gran valor.

Del mismo modo, quisiera agradecer a artistas, curadores y gente relacionada al mundo del arte que accedieron a ser fuentes vivas de investigación, compartiendo conmigo aspectos de sus vidas y sus miradas en torno al arte y el pensamiento, y con cuya suma ayuda construí un difícil relato: Maria Thereza Alves & Jimmie Durham, Claudia Aravena Abughosh, Marius Babias, Cristóbal Bianchi, Paz A. Guevara, Sol Calero & Christopher Kline, Juan Castillo, Wilson Díaz, Olaf Holzapfel, David Lamelas y la Galerie Sprüth & Magers en Berlín, Luciana Lamothe, Renzo Martens, Israel Martínez, Patricia Pisani, Lotty Rosenfeld, Ingrid Wildi Merino. El dialogar con ellos me permitió vislumbrar aspectos de la vida desconocidos para mí hasta el momento y que correspondían con aquellos espacios que generamos en el hacer.

Resumen

La presente tesis doctoral se ocupa de revisar y analizar de forma ensayística y por hitos históricos desde los estudios culturales, postcoloniales y la historia del arte casos de proyectos de artistas latinoamericanos en el Berlín post-Caída del Muro y hasta el desmontaje del Palast der Republik, identificando a ambos hitos como cruciales en una etapa de transformación de la ciudad tras el fin de la Guerra Fría. El abordaje se inscribe en el giro espacial – tanto epistemológico como de prácticas artísticas – y entendiendo a las prácticas desde el arte como sociales y por ende generadoras y transformadoras de espacios y experiencias de vida en la ciudad. Esto es logrado a partir de estrategias desde una identidad y diferencia para llegar a la contemporaneidad como eje y lograr así espacios liminales y zonas de contacto para la negociación de conflictos, narrativas y discursos del pasado y presente, así como de tiempos-espacios diferentes en el contexto global.

Abstract

This doctoral thesis is an approach from a perspective from the cultural, postcolonial studies and art history, reviewing and analyzing historical milestones and projects of Latin American artists in the Berlin post-Fall of the Wall until the dismantling of the Palast der Republik. It considers both historical moments as crucial in a stage of transformation of the city after the end of the Cold War. The approach is framed in the spatial turn – considering both epistemological and practical dimensions of it - and understanding art practices as social, and therefore generating and transforming spaces and life experiences in the city. This is achieved from strategies from identity and difference, arriving at the contemporaneity as an axis. The projects analyzed produce liminal spaces and contact zones for the negotiation of conflicts, narratives, and discourses of the past and present, as well as of different time-spaces in the global context.

Introducción

1. Consideraciones preliminares

Un día en una conversación en Barcelona se me habló de “mi país” para referirse al lugar donde nací y crecí, el lugar en el que mi familia nuclear se ubica, el de algunos de mis papeles, algunas posibilidades de financiamiento, algunas de mis posibilidades de retorno. Cuando se me dijo eso, dudé un poco en cuanto a lo que eso significaba para mí y tardé un rato en llegar a una conclusión. Llevaba entonces unos 12 años fuera de Chile – hoy son 18. ¿Cuál había sido mi país? ¿Qué fronteras delimitaban esa “vida original” o ese “lugar de origen” al que activa, pasivamente pertenecía? Había tenido todo el tiempo, en tres países aparte del “mío”, la sensación de estar en un lugar propio, un lugar permanente en estado transitorio, sentía al llegar a cada lugar que en cierta forma era mío y al mismo tiempo no. Los límites de este lugar interior estaban determinados por períodos de permanencia tan transitorios como son los períodos de estabilidad en una región o país determinado. Cada país era un territorio y a partir de mi hacer había establecido los límites de lo posible en cada uno. De acuerdo con mis propios pasado y presente híbridos y de acuerdo a todo aquello que uno porta consigo¹.

Mi experiencia y transcurrir de vida se habían dado en términos de relaciones, palabras e idiomas comunes en espacios que se articulaban en un tiempo imaginado, vivido, continuamente presente. Cada ciudad era ajena y al mismo tiempo recordaba a otro lugar. En ellos decía cosas, aprendía lenguas y las hablaba, actuaba de acuerdo a patrones establecidos por aquellos significantes, puntas de iceberg de procesos más profundos. El encuentro con agentes del campo del arte permitía el encuentro con otros sujetos en

¹Esta tesis es escrita en el contexto del doctorado en Historia y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Barcelona. Al momento de terminarla llevo alrededor de dieciocho años fuera de mi país de origen, Chile, luego de estadías prolongadas en México, Alemania y España por motivos familiares. La experiencia propia de movilidad entre contextos como residente es un límite en el que dos ámbitos de la vida se correlacionan de manera de determinar el punto de vista con respecto al problema de estudio.

estados transitorios similares: personalidades tan nómades como *otras* identidades difusas que caracterizan al mundo globalizado. Vivir entre países significa vivir en un constante intermedio².

Estas cuestiones de orden subjetivo y personal eran un entorno afectivo en el que mi cuerpo se desenvolvía a la hora de atar cabos que permitieran identificar y concatenar procesos de apropiación del espacio público de la manera como lo hicieron artistas y gestores culturales en un espacio de transición hacia una nueva institucionalidad y vida del espacio público tras la Caída del Muro de Berlín. Atendiendo a un enfoque en el que la experiencia del sujeto es transferida a la obra en tanto espacio intermedio de negociación y traducción cultural, y al hecho de que sus formas de filiación en tanto productores culturales y de arte tienen lugar así mismo en redes en espacios intermedios y translocales, optamos por preguntas relacionadas con el giro espacial de manera de enfocarnos en las relaciones entre obras y espacios más que en sucesos articulados historiográfica y linealmente, como podrá verse más adelante en las síntesis de cada capítulo.

¿Es posible invertir nuestras relaciones con el tiempo, el espacio y el mundo en el que vivimos?. Un primer intento sería relegar el tiempo al espacio, aquella dimensión de la

² Relatar estas impresiones personales tiene sentido en el situar las condiciones en las que el trabajo es producido, de forma similar a como Donna Haraway intenta traspasar las fronteras de una presunta objetividad del discurso científico por medio de su idea de “conocimiento situado”: “El conocimiento desde el punto de vista de lo desmarcado es verdaderamente fantástico, distorsionado e irracional. La única posición desde donde la objetividad no puede ser practicada y honrada es la posición del maestro, del Hombre, del Dios Uno, cuyo ojo produce, se apropia, no ordena diferencia alguna. Nadie ha acusado al hombre de monoteísmo de la objetividad, solo de indiferencia. El truco divino es autosimilar, lo hemos confundido con creatividad y conocimiento, incluso con omnisciencia”. En inglés en el original: “Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. The only position from which objectivity could not possibly be practiced and honored is the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates, and orders all difference. No one ever accused the God of monotheism of objectivity, only of indifference. The god trick is self-identical, and we have mistaken that for creativity and knowledge, omniscience even.” (Haraway, D., “*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*”, en *Feminist Studies*, Vol. 14, N° 3 (Otoño, 1988): 575-599. en <http://www.jstor.org/stable/3178066>, consultado el 9 de mayo de 2019.

experiencia en la que depositamos los hitos y las condiciones en las que vivimos, más allá de la certeza con respecto al tiempo lineal y en función de considerar la generación de espacios a partir de su naturaleza situada: la de articulación de tiempos y espacios disímiles y remotos, de volverse zonas de contacto para la reformulación de diferencias.

El objeto inicial de investigación de este proyecto de tesis doctoral se propone como una aproximación desde los estudios culturales y postcoloniales a un arte hecho desde América Latina a casos de proyectos de arte realizados en Berlín desde la Caída del Muro de Berlín (9 de noviembre de 1989) hasta el Desmontaje del Palast der Republik (2009). Ante la imposibilidad de abarcar veinte años, el enfoque se da desde el análisis de casos que comparten como elemento común una relación con el espacio público en la amplitud de su sentido.

Esto, en el contexto de transformación de fronteras y relaciones de carácter enunciativo, de generación de lugares de enunciación liminal en el contexto de migraciones, desplazamientos y transferencias de la globalización y en espec´. Enmarcándonos en el principio de producción social del espacio de Henri Lefebvre en “La producción del espacio”, partimos de la práctica artística como punto de cristalización del fenómeno de apropiación. Esta apropiación no coincide únicamente, como es obvio, con el modo del apropiacionismo, sino con la dinámica de resignificación del espacio en términos de las interacciones, percepciones, concepciones que lo componen y las formas de vivirlo³.

Para ello, llegamos a diferentes estrategias de producción de experiencias estéticas relacionadas con una concepción amplia del espacio público, las que posibilitan la generación de espacios-tiempos en los que se producen negociaciones y resoluciones espaciales con un efecto en la generación de espacios enunciativos para el diálogo intercultural; producidos en condiciones híbridas – a su vez ocasionadas por las migraciones y desplazamientos globales crecientes - y de ambivalencia - ocasionadas en

³ Cf. Lefebvre, H., *The Production of Space*, Londres & Nueva York: Routledge, 1974

términos del entramado de discursos, formas de convivencia y traducción cultural producidas en un momento determinados, como sucede con la realidad social, política y económica: tales ambivalencias y quiebres se dan tanto en los contextos de origen de las y los artistas migrantes como en los contextos de la ciudad de Berlín.

Las condiciones de ambivalencias y espacios intersticiales son esenciales para la formación de espacios de diferencia, en los que tiempos, lugares de enunciación, discursos, relatos se manifiestan en hibridaciones en un *más allá* producido por la experiencia estética y manifestado a nivel epistemológico en lo post-:

“El “más allá” no es ni un nuevo horizonte, ni un dejar atrás al pasado... Los comienzos y los finales son quizás los mitos que sostienen a los años del medio; pero en el *fin de siècle*, nos encontramos en un momento de tránsito en el que el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, interior y exterior, inclusión y exclusión. Porque hay un sentido de desorientación, una disrupción del rumbo, en el “más allá”, un movimiento exploratorio y sin tregua tan bien captado en la expresión francesa *au-delà* – aquí, allá y en todos lados”⁴.

El concentrarnos en estas figuras emergentes de enunciación y producción espacial a partir de la ambivalencia – formando un *Space-in-between*, siguiendo a Bhabha - implica un ejercicio de reconocimiento de las prácticas artísticas relacionada con el espacio de la ciudad como uno de hibridaciones de momentos, espacios-tiempos, capas de historia que se acumulan la una sobre la otra permitiendo ver al territorio como un palimpsesto. La ciudad es testimonio vivo de las capas de historia que la conforman, palimpsesto y bloc mágico a la vez en el que conviven en el mismo mapa el postcomunismo con el capitalismo especulativo de la modernidad tardía, como explica poéticamente Andreas Huyssen en “En busca del futuro perdido”⁵:

⁴ Bhabha, H., *The Location of Culture*, Londres & Nueva York: Routledge, 1994: 4.

⁵ Huyssen, A., *En busca del tiempo perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

“Ciudad signada y marcada a fuego por el siglo XX, Berlín es única en su tipo entre las urbes de Europa Occidental. En este siglo tan caracterizado por la violencia política, el texto urbano de Berlín ha sido escrito, borrado y reescrito una y otra vez. Su legibilidad reside tanto en las marcas visibles del espacio edificado como en imágenes y recuerdos reprimidos o interrumpidos por acontecimientos traumáticos. En parte palimpsesto, en parte bloc maravilloso, Berlín se entrega, desde comienzos de la década de 1990, a una embriaguez de imágenes futurísticas, pero pronto se ve alcanzada por el pasado y confrontada con la cuestión de como proceder con la herencia del nazismo y de la RDA. (...) La noción de Berlín como capital de una historia discontinua, interrumpida, la noción del colapso de cuatro estados alemanes sucesivos, ha quedado inscrita de manera imborrable en la memoria colectiva”⁶.

La definición de Huyssen, más allá de su función contextualizadora, se concentra en la idea de una superposición de textos (sean estos relatos, discursos, obras, constelaciones afectivas, etc.) es tomada como base en las discusiones que relacionan a memoria con espacio público, una composición dual que se manifiesta con frecuencia en el giro teórico desencadenada por Lefebvre, que fuera crucial para el desarrollo de las distintas vertientes de las ciencias y estudios de la cultura, así como para disciplinas de las ciencias humanas, urbanísticas y naturales⁷ en términos de que los giros culturales funcionan a nivel epistemológico como de prácticas y hechos culturales, así como también constituyen focos de atención y de cambio de objetos de atención en los niveles tanto inter- y transcultural como inter- y trandisciplinario⁸. De tal modo, el abordaje a partir del giro espacial no excluye la interacción con otros giros en otros ámbitos (como en nuestro caso concreto puede apreciarse en la relación entre giro espacial y otros como el postcolonial), poniendo a disposición de la investigación categorías móviles e interrelacionadas para el abordaje de problemáticas de naturaleza estratificada:

⁶ Huyssen, A., Op. Cit.: 192

⁷ En este sentido, Bachmann-Medick y otros autores defienden la idea de que en términos de disciplinas, el giro espacial abrió la posibilidad de pensar desde la geografía y las ciencias naturales en el espacio más allá de su dimensión de *container* (Cf. Bachmann-Medick: 2010).

⁸ Cf. Ibid.

“Los cambios teóricos no se dan el uno sobre el otro, sino mucho más coexistiendo al mismo tiempo, en constelaciones eclécticas. Así, es perfectamente posible trabajar con diferentes *giros* a la vez. No existe eje de progreso alguno sobre el cual uno deba decidir por el giro más avanzado en el momento. No se trata, entonces, de paradigmas ni de cambios radicales de paradigmas que se derrumban, sino más bien de una reserva de enfoques sistemáticos, que se encuentran expresamente alojados entre las disciplinas y como focos de lo inter- y lo transdisciplinario. Los giros son además importantes formas de articulación inter- y transcultural, precisamente porque no se restringen en lo absoluto a contenidos o métodos específicos de una cultura (como en el caso de la Historia de los conceptos o *Begriffsgeschichte* en Europa), ni tampoco en culturas de la ciencia y sus contextos históricos. Más allá de eso, proponen enfoques sistemáticos y ponen a disposición de la negociación sus categorías de análisis, es decir: posibilitan que estas se conecten con otras. En un paisaje pluralizado de la ciencia, estas son adecuadas como “corredores” para una comunicación de la ciencia predispuesta hacia lo transnacional⁹.

Esta explicación de carácter general permite abordar las características puntuales de esta tesis, que se ocupa de analizar de manera individualizada casos de experiencias estéticas desencadenadas por proyectos de artistas que se auto-definen como latinoamericanos en el contexto de transformación de la capital alemana (1989-2009). Estos casos son analizados a partir de sus estrategias comunicativas específicas y en relación tanto con sus contextos de enunciación particulares como en relación con dimensiones contextuales

⁹ Bachmann-Medick, D., *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010: 3-4. En alemán en el original: “*Theoriewenden folgen nicht aufeinander; sie existieren vielmehr gleichzeitig, in eklektischen Konstellationen. So kann man durchaus mit mehreren turns zugleich arbeiten. Es gibt keine Fortschrittsachse, auf der man jeweils immer nach dem neuesten turn zu greifen hätte. Um Paradigmen und umstürzende Paradigmenwechsel handelt es sich also nicht. Eher um ein Reservoir von systematischen Fokussierungen, die ausdrücklich im Spannungsfeld zwischen den Disziplinen angesiedelt sind – als Brennpunkte von Inter- und Transdisziplinarität. Turns sind noch dazu wichtige inter- und transkulturelle Gelenkstellen, schon deshalb, weil sie keineswegs festgelegt sind auf kulturspezifische Inhalte oder Methoden (etwa auf europäische Begriffsgeschichte), auch nicht auf einzelne Wissenschaftskulturen und ihre historischen Einbindungen. Vielmehr schlagen sie systematische Fokussierungen vor und halten ihre Analysekatoren verhandlungsbereit, übersetzbar, also anschlussfähig. In einer pluralisierten Wissenschaftslandschaft eignen sie sich somit als „Korridore“ für eine transnational angelegte Wissenschaftskommunikation.*” (Ibid.)

de otros momentos históricos y lugares que se dan cita en el hecho de arte. De esa manera, se proponen lecturas de estas obras que son múltiples en la medida de su potencial de interconexión intercultural e interdisciplinaria.

2. Objeto de estudio y delimitación cronológica

El objeto de estudio se inscribe en un período de transformación de la ciudad reunificada entre 1989 y 2009, proceso desencadenado con la Caída del Muro de Berlín y la conclusión del desmontaje del *Palast der Republik*, otrora sede del Parlamento de la RDA. Estos dos hitos son estimados de manera de formar la cesura del trabajo, mas no son abordados de forma cronológica lineal, haciendo uso de una metodología basada en la hibridación de métodos de acuerdo a la naturaleza medial, modal y de lenguaje en cada caso. Estos son casos de producción espacial a partir de la experiencia estética y por medio de relaciones con el contexto para lograr lugares de enunciación, en la mayoría de los casos en formas de apropiación de figuras y elementos propios del paisaje urbano desde medios de alta codificación representativa como el video y el arte sonoro (como en los trabajos de Claudia Aravena Abughosh, Marcela Moraga, Luciana Lamothe o Israel Martínez) a otros sistemas de trabajo más complejos de intervención urbana como en trabajos de Patricia Pisani o de investigación artística, como en el de Maria Thereza Alves.

El extender un manto sobre la amplitud del paisaje de la ciudad por medio de definir estas fechas para el objeto de estudio tiene sentido dadas las condiciones por medio de las cuales la ciudad se volvió “(,después de ser) el símbolo de dos sistemas políticos en oposición, barómetro del proceso de reunificación y el suelo de pruebas para nuevas ideas torno a lo social, lo cultural y lo arquitectónico”, como aclaran los curadores Guido Fassbender y Heinz Stahlhut en el catálogo de la exposición colectiva de 2009 titulada “*Berlin 89/09 – Art Between Search for Traces and Utopian Futures*” (“Berlín 89/09 – Arte entre la búsqueda de huellas y futuros utópicos”) y llevada a cabo en la Berlinische

Galerie (Galería de la Ciudad): “El profundo proceso de cambio que se ha dado desde entonces en Berlín ha sido acompañado por numerosos debates relacionados con la construcción de la nueva capital. Este proceso fue también tema de investigaciones e intervenciones artísticas desde el principio, y ha hecho suelo firme para conceptos e ideas que ofrecen comentarios, alternativas y utopías”¹⁰.

Esta transformación urbana – similar a la ocurrida en la Barcelona previa y posterior a los Juegos Olímpicos de 1992, o a la del boom inmobiliario de principios de la década de 1980 en Nueva York, o el Buenos Aires post - “Corralito” (2001) - permitió el pensar la ciudad, al mismo tiempo, como un laboratorio, de acuerdo con autores como Anne Huffschmid en “Ciudad como laboratorio: crisis y memoria en Berlín y Buenos Aires” (*“Die Stadt als Labor: Krise und Erinnerung in Berlin und Buenos Aires”*), también en términos de memoria y de generación de estrategias de supervivencia y creación que emergen de crisis históricas, económicas y políticas para hacer que el entorno urbano se vuelva uno de eventos y rememoraciones continuas para construir el presente post – trauma y durante un proceso en que la diversidad cultural y política son parte orgánica del programa de transición hacia un nuevo orden urbano y político-cultural basándose en una cultura de la memoria que partía desde iniciativas culturales de base social y apoyo público en el mejor de los casos:

“ (...) la crisis, como se sabe de la psique de las personas, tiene siempre dos rostros: congela y moviliza, engulle y libera recursos, propicia la autocompasión y al mismo tiempo el auto-reconocimiento. Obliga a re-pensar, debido a que al quebrarse las seguridades se rompen también las certidumbres. Las ciudades en crisis se vuelven entonces laboratorios sociales en los que las nuevas mezclas de la química cultural y política se pone a prueba, se desarrollan nuevas estrategias de agencia urbana, nuevas formas de trabajo y de la puesta en valor de recursos. (...) Las interpretaciones

¹⁰ Fassbender, G. & Stahlhut, H., *Berlin: 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie / Art Between Traces of the past and Utopian Futures*, Colonia: Dumont Verlag, 2009: 13 & 17.

psicoanalíticas de un ser de la ciudad son absurdas, las ciudades no tienen psique que analizar. Pero sí existe la posibilidad de hablar de esferas públicas traumatizadas, en las que lo vivido, lo no superado y lo reprimido siempre retornan, no dejándonos dormir, evitando cualquier forma de control. La memoria colectiva significa extraer y hacer visible este gran inconsciente. Con esto no nos referimos a la rememoración pasiva ni solo a la consciencia histórica o la añoranza nostálgica, sino a hacer contemporáneo lo vivido, sufrido o reprimido”¹¹.

El “hito histórico”¹² de la Caída del Muro abre así un período de transformación del *espacio concebido*¹³, en términos de la programática de posibilidades de vivir en un espacio otorgadas desde el poder público y su capacidad de regulación de la vida común en el entorno urbano. “La memoria entonces es un dispositivo de presente, no un mero acto de recuperación y conservación, sino como acto creativo de la (re)construcción”¹⁴. Esta forma de transformación y búsqueda de identidad invita a pensar al espacio como uno que es habitado y generado en el habitar por medio un sujeto y que comparte el proceso de regeneración de la experiencia urbana en el contexto post-. Esto es logrado a través de estrategias basadas tanto en la representación como en la rememoración y a partir del cuerpo y su relación con los objetos. Esta relación de sujetos con objetos en el espacio en el que se localizan y son usados – es, como distinguiera Heidegger en “*Die Kunst und der Raum*” (“*Arte y espacio*”)¹⁵ – pone en tela de juicio al espacio como *contenedor* y permite pensar en las relaciones de apropiación que ejercen cuerpos en el espacio al realizar objetos que lo llenan o vacían.

¹¹ Huffschmid, A., *Die Stadt als Labor: Krise und Erinnerung in Berlin und Buenos Aires*, Berlín: Parthas Verlag, 2006: 14.

¹² Ibid.

¹³ Cf. Lefebvre, H., Op. Cit..

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Heidegger, M.: „*Die Kunst und der Raum*“ en <http://www.eudia.org/wp/download.php?id=1111> (1969), consultado el 1º de mayo de 2019.

Los movimientos migratorios, la re-apropiación del capital cultural urbano por medio de la transformación y transición democráticas y el devenir de la ciudad en una recomposición de lugares y sus significados son procesos que se dan en la capital alemana de forma de constituir un entorno urbano particular: tanto histórica como incidentalmente formada como espacio fronterizo, la capital alemana encarna en sí un proceso de transición vivido a partir de crisis y procesos de aceleración con los que normalmente relacionamos la globalización económica - a saber: “la hipermovilidad, las comunicaciones mundiales y la neutralización del lugar y la distancia”, obligando al investigador a enfocarse en lugares y procesos¹⁶. De tal modo, las obras analizadas en esta tesis mantienen relaciones con contextos de producción *ajenos* (aquellos pertenecientes a entornos de origen, como Chile, Argentina, Brasil o México) como con aquellos locales (lugares de densidad histórica re-significados a partir de prácticas y obras de arte) de manera de que se producen procesos de producción espacial en los que el diálogo intercultural es posible, como ha señalado Gerardo Mosquera basándose en Fernando Ortiz (en específico, su idea de “transculturación” como intercambio bilateral producido en toda aculturación o dominación cultural), estableciendo un puente con Bhabha, la antropofagia del Brasil (“tragarse la cultura dominante en beneficio propio”) así como con el difuso escenario del arte global para con las manifestaciones que pueden enmarcarse bajo la etiqueta de “arte latinoamericano”:

“En realidad, todas las culturas son híbridas tanto en términos antropológicos como, según ha señalado Bhabha, lingüístico-lacanianos, debido a la falta de unidad y fijeza de sus signos. Todas se “roban” siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales, aun cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio. Sus incorporaciones a menudo no son “correctas”, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el

¹⁶ Sassen, S.: „La ciudad global: emplazamiento geográfico, nueva frontera“ en https://www.macba.cat/PDFs/saskia_sassen_manolo_laguillo_cas.pdf, (2004), consultado el 11 de junio de 2019.

medio de origen. Tales incorrecciones suelen estar en la base de la eficacia cultural de la apropiación, y a menudo abren un proceso de originalidad”¹⁷.

El período de estudio de estos casos que hablan *desde América Latina* (que, siguiendo a Mosquera, coincidiría con un ejercicio del arte desde la dominación y la subordinación, desde las posibilidades de agencia, desde sus propios imaginarios y perspectivas, desde sus propias agendas¹⁸ culmina— tentativamente - con casos relacionados con el desmontaje del *Palast der Republik*, edificio futurista concluido en 1976 y proyectado por un colectivo de la Academia de Construcción de la RDA bajo la dirección de Heinz Graffunder y que fuera sede del parlamento alemán oriental. La Caída del Muro y la consecuente Reunificación Alemana son hitos concatenados que abren una nueva etapa del espacio público, inaugurando un período de transición entre Estados, entornos institucionales y posibilidades de participación en la esfera pública disímiles. El desmontaje del Palacio del socialismo real, en tanto, es el último uso transitorio de un espacio otrora institucional para la apropiación por medio de prácticas de arte. El proceso histórico de transición política que se desencadena con la Caída del Muro pone durante casi dos décadas en crisis a todo el aparato de representación del socialismo real en la Alemania Oriental. El sitio del Parlamento de la República Democrática Alemana había alojado por alrededor de 500 años al Castillo de Berlín, sede principal de la dinastía Hohenzollern, desde 1543 hasta su bombardeo durante la 2a Guerra Mundial (1944), incendio al fin de la guerra (1945) y dinamitación por parte del Gobierno de Wallter Ullbricht, presidente del Partido Socialista Unitario (SED) y jefe de gobierno de la naciente República Democrática Alemana en el sector soviético de ocupación. El abandono del sitio se mantuvo hasta con los planes y la ejecución del proyecto arquitectónico del *Palast der Republik* (1974-1976), cuyo desmontaje comenzó a ser tema de discusión a principios de la década de 1990 a causa de la pérdida de su función con la Reunificación Alemana. En la actualidad, el Castillo de Berlín se reconstruye

¹⁷ Mosquera, G., “*Contra el arte latinoamericano*” en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf (2003), consultado el 19 de febrero de 2019.

¹⁸ Cf. Mosquera, G.: Op. Cit.

según el proyecto del arquitecto Franco Di Stella sobre este sitio de alta densidad histórica tras un debate que se prolongó hasta principios de la presente década¹⁹. Estos quiebres y superposiciones permiten entender al desmontaje del Palast der Republik como un palimpsesto de relatos y discursos cuya relación específica con el espacio es de destacar; y cuya densidad, como la de otros espacios históricos, permite el encuentro de tiempos, espacios y culturas diferentes en gestos puntuales y efímeros de apropiación y reformulación del presente.

El todo, el mapa de la ciudad, el manto urbano y la experiencia de ciudad se constituyen entonces como un complejo fragmentario en el que la ambivalencia es un principio de enunciación, así como la melancolía su modo afectivo. El o los actantes que enuncian al interior de un sujeto: nuevos agentes culturales más allá de la homogenización de identidades y en medio de procesos de transferencia y migraciones, actores móviles. Al mismo tiempo, la transformación sucede en paralelo una serie de giros tanto en el nivel epistemológico (relacionado con la producción de conocimiento y la reflexión en torno a sus dinámicas de establecimiento) como en el de producción, percepción, recepción y reflexión en torno al hecho artístico. Estos giros son el poscolonial, el global y el espacial, en tanto cambios relacionados tanto con la perspectiva post-estructuralista como la posmoderna²⁰.

3. Hipótesis, objetivos y metodología

¹⁹ Para más información en torno a la cronología de construcciones, destrucciones y reconstrucciones que tienen lugar en el sitio en cuestión, es posible remitirse al siguiente link de la Asociación Civil que reúne fondos para el desarrollo del edificio: <https://berliner-schloss.de/en/palace-history/short-architectural-history/>, consultado el 19 de marzo de 2019.

²⁰ La discusión en torno a una época posmoderna podría ser abierta, pese a no ser objeto principal de esta tesis. En la medida en que la reformulación de metarrelatos tiene lugar en la confrontación y colusión de elementos de lo clásico y lo moderno en el ámbito estético y ético, y teniendo en cuenta a la reiteración como función de un vacío de narrativas que sustenten al complejo de relaciones de input/output propios de este tiempo para la legitimación de discursos y narrativas (Cf. Lyotard, J.F., Op. Cit.: 110), cabe preguntarse si es que no es más apropiado pensar en la posmodernidad como un sistema de parámetros epistemológicos diferente al de la modernidad, más allá de una época. Esta cuestión, sin embargo, ha sido formulada de manera aún insuficiente y es más plausible pensar en condiciones que son determinadas históricamente y que por ende dependen de una situación espacio-temporal propia de la historiografía.

3.1 Hipótesis

La complejidad de Berlín como ciudad en transformación post-Guerra Fría permitió condiciones de ambivalencia que le hicieron volverse un nuevo espacio fronterizo de traducción y transferencias culturales, una suerte de laboratorio creativo y complejo de zonas de contacto que son posibles de ver cristalizadas en prácticas específicas de arte contemporáneo llevadas a cabo por sujetos provenientes de América Latina, de manera de generar lugares de enunciación para el diálogo intercultural en el contexto urbano en transformación tras la Caída del Muro. La multiplicidad de ejercicios y lenguajes de abordaje de la condición de diferencia al percibir el entorno permiten hablar de una ciudad constituida a partir de sujetos que no le *pertenecen* en términos identitarios ni esenciales - en un nivel más amplio de lectura, pero que hablan de ella desde puntos de vista de apropiación, de de- y resignificación que permiten pensar en una tierra de nadie a la cual poner nombres. Estas prácticas, parafraseando a Gerardo Mosquera, no son enmarcables únicamente como muestras de arte latinoamericano, sino *desde América Latina* más allá de la región y el territorio consensuado por los estados-naciones y más cerca de los espacios híbridos y zonas de contacto.

3.2 Objetivos

El objetivo principal de la investigación de la que nace esta tesis es el de identificar hitos de producción y de prácticas artísticas desde América Latina en el contexto de transformación de la ciudad de Berlín después de la caída del muro y hasta el desmontaje del *Palast der Republik*.

Correspondiendo estos hitos y desarrollos con otros sin importar la procedencia nacional o cultural de estos, y teniendo en cuenta que existen multiplicidades de obras experimentando procesos de interacción con la experiencia de ciudad similares, la tesis

busca reconocer los elementos característicos de cada caso de forma de identificar procesos de traducción y negociación propios del contexto **fronterizo** (a nivel cronológico-histórico, como espacial y en términos de espacio de negociación y traducción culturales).

3.3 Objetivos específicos

- Realizar una revisión de casos de obras de arte en el espacio público de Berlín realizadas por artistas latinoamericanos y por medio de los cuales se generan espacios liminales de enunciación a partir de diferentes estrategias, medios y modos.

- Esta revisión de casos se realiza de forma particular y en términos de que cada uno es un estudio de caso con una normativa y gramática propia a partir de la que se pueden extrapolar hipótesis con respecto a lo general.

- Identificar principales líneas discursivas en las que límites fijos, fronteras espaciales e identidades se disuelvan en función de la negociación de conflictos, discursos y/o narrativas del pasado y otras regiones.

3.4 Metodología

Para abrirse paso, la investigación se concentró desde 2010 para construir el objeto en casos de artistas latinoamericanos que trabajaran con dimensiones de espacio público y memoria en la ciudad después de la caída del muro y en la fase de estudios de Master of Arts en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios en la Freie Universität Berlin. Esto hizo posible una primera fase de análisis que se enfocó en la dimensión performativa o

realizativa de diferentes artistas, independientemente de su filiación con lenguajes o estilos y sin restringirse a la performatividad como medio y lenguaje, sino a la función performativa de sus trabajos de diferente orden, en específico aquellos con carácter de “intervención” en la experiencia del cotidiano. En este sentido, el primer acercamiento se dio a casos de intervenciones en el espacio público *in strictu sensu*, atendiendo a niveles de memorias colectivas, interseccionalidad y enfoques influidos por el postestructuralismo en términos de hacer un énfasis en la movilidad y difusión de categorías fijas para la formación de espacios perceptuales de ambivalencia y de colusión de opuestos generando espacios terceros.

Esto derivó después en el análisis de diferentes obras de carácter representativo, performativo, instalativo y de investigación artística basándome en sus lenguajes propios y antecedentes. De acuerdo con este reconocimiento de sus medios, identifiqué tres ámbitos de producción de espacios a partir de la práctica artística y en función de las constituciones particulares de cada caso. El cuasi-mandato “*Always spatialise*” de Fredric Jameson es asumido de manera metafórica y atendido en esta organización que responde a una tipología de relación con el espacio a partir de la práctica y priorizando en categorizaciones espaciales como sitio y lugar de enunciación ante aquellas categorías propias de la temporalidad, como sería en un mapa genealógico de influencias y relaciones historiográficas. Tras la exposición del marco teórico, nos remitimos a la ambivalencia y transformación de la ciudad tras el fin de la Guerra Fría como bases para la constitución de espacios terceros a partir de prácticas artísticas. Estas categorías no están cubiertas en términos jerárquicos a partir de un método de análisis establecido, sino respondiendo a la superposición de capas de cada hito o evento, que se traduce a los siguientes niveles de análisis aplicados a diferentes casos de estudio, determinados por la idea lefebvriana del espacio como un campo de operaciones²¹. Estos niveles articulan

²¹ “De acuerdo con Henri Lefebvre el espacio es un set de operaciones: es forma, acción, manera de pensar, el espacio es pensado, construido, usado. Dicho de otra manera: el espacio urbano se constituye a partir de sinergias que se sobreponen las unas a las otras como capas materiales, sociales y discursivas” (*Nach Henri Lefebvre ist Raum ein Set von Operationen: er ist Form, Handlung, Denkweise (Lefebvre 1990), Raum wird gedacht, gebaut, benutzt. Anders gesagt: Urbaner Raum wird*

tanto una primera y una segunda partes que nos permiten una lectura que se reduce, dentro de la complejidad del mapa de relaciones de producción, percepción y recepción del hecho artístico en el período de estudio, abocándonos a casos específicos que permitan en el futuro construir una relación histórica del arte desde América Latina en Berlín. Los análisis se ocupan de diferentes niveles textuales en interacción (contextuales como intrínsecos a la obra) y que manifiestan formas de espacialización desde el espacio representado al vivido y concebido.

- “La mirada cenital” (en el ejemplo de la obra de David Lamelas), Tercera Parte, Capítulo I: “Elementos de la mirada cenital y la composición nómada en la obra de David Lamelas”. En este ejemplo nos abocamos a las dimensiones de dominio del espacio a través de la perspectiva cenital en “Berlin: Time as Activity” de David Lamelas (1998) y en el contexto de una conflagración vida-obra determinada por un nomadismo estético y epistemológico.

- “Ejercicios descendientes” consiste en la aproximación al nivel “horizontal” de interacciones que posibilitan la generación de zonas de contacto a través de la práctica artística. Esto es analizado en el soporte video en obras de Claudia Aravena Abughosh (Santiago, 1968) y Marcela Moraga (San Fernando, Chile, 1974). Esto es desarrollado a partir del análisis en términos de lenguajes con miras a identificar elementos de ambivalencia y transferencia para la constitución de las propuestas éticas – estéticas de cada una de las obras. Esto es realizado en la Parte Cuarta titulada “Ejercicios descendientes: Zonas de contacto en el contexto Post- y apropiación de sitios y espacios de memoria”, específicamente en el Capítulo I, llamado “Empalmar los tiempos: mirar el pasado, mirar el presente”.

durch sich überlagernde Wechselwirkungen materieller, sozialer, diskursiver Ebenen konstituiert.), (Wildner, K. & Huffschmid, A.: *Das Urbane als Forschungsfeld: Öffentlichkeiten, Territorien, Imaginarios*, Berlín: Transcript, 2014: 9).

En el capítulo II de nombre “La experiencia espacial: Zonas de contacto” nos concentramos en trabajos que abordan la especificidad de sitios de Berlín por medio de experiencias en múltiples medios y lenguajes que articulan tanto experiencia presente como relaciones con la historia vivida de la ciudad, como sucede respectivamente con el trabajo de Israel Martínez (Guadalajara, México, 1979), Luciana Lamothe (Mercedes, Argentina, 1975) y Patricia Pisani (Buenos Aires, Argentina, 1958). Por medio de trabajos que se ocupan de la densidad histórica y la reconstrucción narrativa, estética por medio de estrategias de corporalidad y espacialidad.

En el capítulo III de la misma parte realizamos el último análisis, correspondiente a la obra de Maria Thereza Alves (Sao Paulo, 1961). Este, titulado “Berlín, saberes y conocimiento: “Wake” de Maria Thereza Alves, una aproximación desde la investigación artística al pasado (post)colonial de la ciudad” se concentra en los mecanismos de enunciación por medio del *Storytelling*, la instalación y otros medios espaciales y de producción de saberes híbridos en función de proyectos de investigación artística en torno a semillas en estado de hibernación y flora incidental de origen colonial y transoceánico en Berlín que realiza la artista brasileña-estadounidense en terrenos baldíos en la capital alemana post- Caída del Muro. La complejidad enunciativa del proyecto de Alves busca formular saberes y relatos, así como reformular historias no contadas de los aspectos postcoloniales de la ciudad. Maria Thereza Alves genera un complejo de investigación artística para, primero, hacer germinar semillas en estado de hibernación ubicadas en diversos puntos de re-construcción en Berlín a partir del año 1999 y, segundo, activar conocimientos a partir de un intercambio epistolar vía e-mail con Heli Jutila, una botánica feminista en Urtu, en Finlandia. El proyecto saca a la luz por medio de la investigación de campo saberes de orden estético, geográfico, de narrativas históricas coloniales y de desigualdad económica, social y cultural en la capital prusiana. Una voz en primera persona es la que da testimonio de un proceso de germinación y los conflictos para poner en escena invernaderos y mapas de dispersas cronologías y órdenes en torno al origen colonial de las plantas y su relocalización en la ciudad imperial. El complejo de

investigación es consecuencia de una concepción de la práctica de investigación y acción participativa basada en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal²²

Los procesos y los efectos de cada trabajo recurren a estrategias similares de desglose y complejización que se vuelven topologías tanto en el proceso de creación, en el espacio expositivo como en su propio despliegue narrativo. Por medio del desmontaje de los espacios y experiencias relacionados con estos, abren discusiones acerca de la relación entre pasados y presentes, afectividades, subjetividades y nuestra relación con la memoria y la historia. Fue necesario el enfatizar en aquellos proyectos que, tanto *in situ* como en el acto de representación abordaran al espacio público en transformación de la ciudad. Para ello, se recurrió a documentos de y entrevistas con artistas, curadores, actores del campo cultural en Berlín en general, de manera de construir un cuadro narrativo acerca del antes y el después de la Caída del Muro. Esto implicó diferentes acciones: visitas de estudio, revisión de archivos y portafolios de trabajo de los artistas, así como prensa especializada. De esa manera, el enfoque para el análisis se concibe como interdisciplinario, en la medida en que la diversidad de fuentes a ser consultadas supera al espectro y la mirada desde una disciplina a solas. La información a ser obtenida no depende únicamente de un método específico de trabajo, sino que depende de la naturaleza de cada proyecto revisado y de la codificación por medio de la cual cada uno logra estructurar una experiencia relativa con el espacio de la ciudad.

Partiendo de una muestra de casos de artistas y sus proyectos activos durante las décadas de 1990 y la pasada, se procedió a seleccionar aquellos casos que llamaban la atención por el uso de lenguajes en los que priman referencias a un espacio en construcción y

²² Modelo de teatro creado por Augusto Boal en Brasil, cuyo fin es transformar al espectador en protagonista de la acción. Esto tiene consecuencias sobre todo en trabajos como “The Return of the Lake” en interacción con el Museo Comunitario de la comunidad indígena chalca en Xico, en las afueras de la Ciudad de México. En entrevistas con Alves, ella declara que esta relación es fundamental. Link a este proyecto: http://michelrein.com/cspdocs/press/files/mariatherezaalves_2015_a_desk.pdf. Los formatos de trabajo son el Teatro Periodístico, el Teatro Legislativo, el Teatro Imagen y el Teatro Foro, maneras a través de las cuales, por medio de la disociación textual o contextual, se genera una dinámica de develación de las condiciones de desigualdad y opresión. Esta forma de disociación perceptiva (o subversión) está presente en su antecedente: el Teatro Épico de Bertolt Brecht.

destrucción simultáneas, a memorias colectivas compartidas y a formas de aproximarse al espacio vivido y al otro concebido en dicha espacialidad. Estos tres niveles de aproximación son analizados en tres unidades que van desde horizontes representativos, pasando por aquellos de carácter performativo – en términos de su función realizativa y más allá del género de la *performance*.

Esto parte de la base de la idea de expansión y la confluencia de opuestos no excluyentes implícita a ella, conjugando escultura, arquitectura u otros lenguajes y géneros con lo que aparentemente no está relacionado con ellas. Esta convivencia de opuestos es identificada de forma explícita como propia de diferentes procesos culturales de transferencia, sea esta en forma de traducción o negociación, a su vez en diferentes dimensiones en términos de su efecto en la experiencia de vida. Sin embargo, esta expansión sería difícil de ser comprendida si no fuera por una condición de carácter primario a la que llamamos ambivalencia. Este concepto de relevancia general para las ciencias humanas, sociales y de la cultura, es abordado a partir del paradigma post-estructuralista, específicamente el trabajo que Julia Kristeva lleva al respecto y que asume la multiplicidad de *yo*es o actantes propios del fenómeno en juego.

Esta escisión del yo es la que permite interactuar con un balance entre distancia y cercanía y al mismo tiempo dejar huellas de un inusual equilibrio de opuestos en la forma asimétrica, inesperada y transformadora del efecto de shock en una obra. Estos elementos son identificados en la estrategia de cada pieza analizada en términos semióticos – entendiéndolos como concéntricos de lo estético y lo ético – como afectivos – relativos a la forma en que el sujeto percibe y es afectado por su entorno, más allá de la producción de significado. Pero antes, para llegar a esto, se trata de tejer un recorrido por medio del cual es posible leer en términos de lenguajes, medios e ideas subyacentes la caída y transformación de programas estéticos ocasionado con la debacle del programa político del socialismo en Alemania Oriental y, a su vez, de las paralelas transformaciones del

Estado de bienestar en occidente. La presencia de estos procesos de ruptura se cristaliza en cada obra, y es legible a partir de huellas de discurso y lenguaje particulares a cada una. La cuestión acerca de cómo estas se operacionalizan en categorías de análisis no pasa por el trabajo historiográfico o comparativo sino narrativo y dialéctico. Los ejes de esta ambivalencia, observados en los casos de estudio, pueden organizarse de la siguiente manera:

- la ironía y la melancolía como modos afectivos de aproximación a la realidad
- la convivencia de opuestos no excluyentes en términos narrativos, discursivos, éticos y estéticos, y un uso de la ironía como forma de subversión de significados. A partir de estos reconocimientos de los ámbitos comunes (modos afectivos de acercamiento a la realidad y la convivencia de opuestos no excluyentes) se desarrolla una reflexión en torno a la ambivalencia como condición primera para la transformación y (re-) apropiación de lugares de enunciación a partir de la práctica de artistas.

El topónimo *latinoamericano* como tal así como su abordaje en términos de los estudios culturales, de la historia del arte y otras disciplinas, en tanto, puede ser llevado al plano del análisis prácticamente solo desde una perspectiva crítica y deconstructiva (a saber: deshilvanando o destejiendo el objeto constituido desde subjetividades sesgadas por estructuras de dominación, exterminio, restricción y anulación cultural) y en función de un común denominador en tanto múltiples culturas latinoamericanas en procesos comunes de formación y – eventualmente -descolonización o desvinculación progresiva de la hegemonía cultural de otros poderes geopolíticos y geoestéticos.

El canon literario y los cánones artísticos (así como los museográficos)²³ se han encargado ya de desarrollar un estereotipo con respecto a la producción material y simbólica de América Latina que Adrián Gorelik ha acusado de poseer una mirada “exógena” - que se cristaliza en las perspectivas norteamericana y europea central en una marginación de los contextos sociales de producción para enfocarse, en una tradición inaugurada por Panofsky, en las estructuras formales, materiales y simbólicas con miras a una iconología - y ante el cual propone dos caminos nuevos de análisis: 1) por una parte, la construcción de objetos de estudio transnacionales que, al ser delimitados como problemas, no se reduzcan a la procedencia nacional y territorial específica (“arte chileno”, “arte argentino”, “arte mexicano”, etc.), sino que se expanda a los espacios generados a partir del diálogo intercultural y la movilidad, es decir espacios transnacionales. 2) por otra, propone enfocarse en la “historización de contactos culturales”, señalando así a la figura teórica de Mary Louise Pratt de *zonas de contacto*: “Uso este término para referirme a espacios sociales donde las culturas se encuentran, chocan y entran en conflicto, a menudo en contextos de alta asimetría de poder, tales como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas, tal como se vive en muchas partes del mundo hoy en día”²⁴

La figura de *zona de contacto* de Pratt es retomada más tarde por Nora Sternfeld en *Memorial Sites as Contact Zones: Cultures of Memory in Shared/Divided Presents*²⁵ para aplicarla a sitios de memoria, específicamente en el espacio público y el museo. Tal como Pratt describía, los conflictos en las zonas de contacto son cristalizados a partir de la

²³ Ejemplos de esto se encuentran, como se ha señalado a menudo en diversas publicaciones y es parte del consenso académico en buena parte, en las exposiciones “Primitivism” del MOMA en 1984 y “Magiciens de la Terre” en París, 1989. Para una interesante revisión es útil remitirse a: Lafuente, P., „*From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions*“ en *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, Londres: Afterall: 8-23

²⁴ Pratt, M.L., *Arts of the Contact Zone* en <http://www.jstor.org/stable/25595469> consultado el 17 de marzo del 2018

²⁵ Sternfeld, N., *Erinnerungskulturen in einer geteilten Gegenwart: Gedenkstätten als Kontaktzonen* en *European Institute for Progressive Cultural Policies*, Nov. 2011 en <http://eipcp.net/policies/sternfeld/de> consultado el 17 de marzo de 2018.

partición de sujetos enunciativos en diferentes niveles *actanciales*²⁶, en la medida en que por medio de la sentencia micro se estructura un universo de significado mayor, en el que el oprimido pone en escena en su propio discurso al opresor²⁷. El fenómeno de transculturación de Fernando Ortiz, tal como señalamos en el marco teórico de esta tesis (poniéndolo en relación con la división del sujeto planteada por Kristeva en el mismo) pasa por esta escisión de sujetos a partir de la palabra y se hace equivalente en las prácticas de arte contemporáneo en un diálogo entre culturas, tiempos y espacios por medio de elementos visuales, sólidos, hápticos y corpóreos de la multiplicidad de estos. El espacio mismo expositivo obliga a pensar en una multiplicación de posibilidades en un universo micro y modelar.

Como metodología de trabajo, en suma, optamos por un marco interdisciplinario de carácter cualitativo que responde a la amplia gama de medios, lenguajes y modos de aproximación a la realidad de los trabajos analizados y son seleccionados a partir de un corpus mayor de prácticas de arte y espacio público en el contexto berlinés y alemán, al mismo tiempo que tiene posición en la intersección entre giros culturales como el post-colonial y el giro espacial – relacionados a través de la idea de liminalidad o del espacio liminal, concepto autosimilar al Thirdspace o al tercer espacio de enunciación en Soja (1996) y Bhabha (1994).

La selección de casos de estudio se dio a partir de la pregunta de investigación acerca de cuáles son los medios, modos y lenguajes que caracterizan a una producción de arte de artistas que formulan desde sus proyectos de obra y biografías lugares de enunciación en

²⁶ Greimas, A.J., *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Buenos Aires, 1983.

²⁷ Al respecto, Pratt señala con base en el ejemplo de los relatos de Guaman Poma en el antiguo Perú: The Spanish, he writes, brought nothing of value to share with the Andeans, nothing*but armor and guns con la codicia de oro, plata, oro y plata, yndias, a Ins Yndlas, Pith" (y'with the lust for gold, silver, gold and silver, Indies, the Indies, Peru") (372). I quote these words as an example of a conquered subject using the conqueror's language to construct a parodie, opposirional representation of the conqueror's own speech. Guaman Poma mirrors back to the Spanish (in their language, which is alien to hlm) an image of themselves that they often suppress and will therefore study recognize. Such are the dynamics of language, writing, and representation in contact zones“ en Pratt, Op. Cit., 35.

el intersticio de culturas, apropiándose así de representaciones y de espacios de vida en Berlín de manera de hacer manifiestos quiebres, dislocaciones y conflictos que son articulados a través de diferentes modos, medios y lenguajes para la producción de experiencias espaciales y de negociación y diálogo intercultural. Las obras son analizadas a partir de sus propuestas éticas y estéticas así como de sus relaciones con la obra de sus autores y sus biografías, así como también las formas de aproximación y apropiación del entorno, atendiendo más que a eventos históricos y su correlación narrativa, y enfocándose sobre las posibilidades de agencia de sujetos y la realidad a la que se enfrentan²⁸.

Diferentes giros culturales, como el giro postcolonial y el giro de traducción o el literario o interpretativo dialogan de manera tal que los procesos de traducción se vuelven indispensables para comprender “las rupturas que existen entre la esfera global y las recepciones, apropiaciones, resistencias y neoconstrucciones creativas”²⁹. Bachmann-Medick afirma en este sentido que:

“En primer lugar estas rupturas son coordinadas políticas que nos desafían a tomar una nueva perspectiva en relación con la categoría de traducción. La disolución de fronteras, la superación de los opuestos oriente-occidente, pero también la formación de las así llamadas sociedades multiculturales que se ven atentadas por conflictos lingüísticos y discriminaciones de los lenguajes y las culturas minoritarias son elementos decisivos para comprender este desafío. La política de la diferencia, de la identidad y de la marginación, por un lado; los empalmes y las zonas de contacto por otro nos exigen poner atención y exponer hoy más que nunca los procesos de mediación por medio de los cuales o se bosquejan estrategias para la regulación de conflictos o mediante los que se puede impulsar procesos de integración con la ayuda de la traducción. ¿Es que resulta a nivel mundial de estos “particularismos” cada vez más fuerte que nos encontremos finalmente

²⁸ Cf. Bachmann-Medick, D. & Buden, B., “*Cultural Studies: A Translational Perspective*” en European Institute for Progressive Cultural Policies, 06/2008 en <http://eipcp.net/transversal/0908/bachmannmedick-buden/en> consultado el 19 de abril de 2019.

²⁹ Bachmann-Medick, D., Op. Cit.: 240

con una “nueva perspectiva universalista” a través de la traducción cultural? Más bien habríamos de suponer que se trata de una creciente puesta en peligro de las imágenes, categorías, modelos y teorías europeas / eurocentristas. De cualquier modo, su afán universalista es cuestionado especialmente desde fuera de Europa y de forma cada vez más vehemente”³⁰.

Atendiendo a las rupturas enfatizadas por Bachmann-Medick y relacionadas de manera directa con procesos de transferencia cultural en el contexto de globalización, abordamos a los casos de estudio a partir de su naturaleza como unidad textual y en términos de sus propiedades generativas de espacios de enunciación – estos entendidos como proyecciones al plano de la agencia de diferentes maneras de representar, vivir y concebir el espacio. Cada obra es comprensible en su unicidad y en la medida de sus medios y posibilidades una propuesta de lectura o de producción del espacio en el que vivimos, de manera tal que una categorización solo tiene lugar a través de agrupar casos en diferentes dimensiones de análisis y reflexión. De esa manera, y como hemos esbozado en la relación entre la tríada de producción espacial de Lefebvre³¹, la tesis se organiza en cuatro partes temáticas específicas que tienen como propósito desarrollar respuestas a estas preguntas de investigación.

Partiendo del concepto de ambivalencia y haciendo una *close reading* de elementos intrínsecos a sucesos, relatos, obras, así como contextuales, el método de trabajo articula conceptos como los de liminalidad y entre-espacios para abordar procesos creativos y de vida en el contexto desencadenados en el período de división de Alemania (1945-1990) y en los que se distinguen elementos de apropiación y producción de espacios de enunciación. El recorrido por estos elementos es multilineal y enlazando discursos, relatos y posiciones de autores y actores que dan testimonio de los elementos de contexto para abordar a la ciudad de Berlín como una en transformación. Se reconocen espacios, el rol de actores y discursos, así como las formas de apropiación y resignificación por parte

³⁰ Bachmann-Medick, Op. Cit.: 240-241

³¹ Cf. Lefebvre, Op. Cit.

del arte. La idea de esto es enlazar elementos históricos y de representación que se manifiestan en el período: la construcción de la Stalinallee (Avenida Stalin), el asesinato de Jürgen Litfin por parte de guardias fronterizos de la República Democrática Alemana, la primera víctima, el levantamiento de trabajadores de construcción de la Avenida Stalin el 3 de junio de 1953 en el Berlín Oriental, etc. Estos eventos y las imágenes que los representan están conectados entre sí por medio de elementos comunes como las referencias al cuerpo y las interacciones entre cuerpos y espacio, así como las representaciones e intervenciones en diferentes sitios de densidad histórica.

La ambivalencia es en esta parte considerada como una de las condiciones primarias en el contexto de ruinas después de la Segunda Guerra Mundial y los diferentes procesos de reconstrucción de programas políticos y estéticos en el campo artístico a ambos lados del Muro de Berlín y en las dos Alemanias. La naturaleza fracturada y crítica del contexto urbano de posguerra en Berlín es entonces objeto de un que relaciona a la iconicidad y desplazamientos de sujetos en el espacio público con los programas políticos, económicos y estéticos de ambas Alemanias. Esta condición psicológica de convivencia de dos valores o sentimientos opuestos es fundamental para comprender la multilinealidad de elementos que constituyen al contexto y los elementos de enunciación de cada caso.

La decisión metodológica de optar por un espectro interdisciplinario que articule elementos de estudios culturales y postcoloniales – en tanto campos trans- e interdisciplinarios- y elementos de estudios visuales y estética de la performatividad es legible a partir de un mapa de relaciones que emerge de obras dispersas en un esquema de tiempo de vida en la ciudad. Así como la obra se constituye en diferentes niveles de relaciones culturales y simbólicas que la entrecruzan en tanto evento y se vuelven su envoltura, capas de experiencia se acumulan en el abordaje de sujetos de estudio a la vez que sus prácticas y niveles de agencia en el plano de lo estético.

Por otro lado, el estar trabajando en un contexto fronterizo (la ciudad de Berlín como zona polisémica, de múltiples procesos, traducciones y transferencias, así como de fronteras de tiempos y espacios) y transfronterizo (las relaciones migratorias, de diáspora y de diálogo intercultural en el espacio de dicha ciudad) implica a nivel epistemológico el abordaje de elementos afectivos que permitan que permite el acceso a decodificar las formas de intervención o reapropiación de espacios de experiencia. El implicarse en el proceso de pesquisa en tanto sujeto implica entonces el posicionamiento en el método de *close reading* o *close observation* atendiendo a la dimensión cristalizada del hecho artístico y su lectura en tanto texto en un entramado mayor.

4. Estado de la cuestión

4.1 Giro espacial, campo inter- y transdisciplinario: orígenes de la discusión y alcances al estudio de relaciones entre espacio público y práctica de arte en Berlín

Esta investigación se enmarca en el giro espacial como proceso de transformación epistemológica y de prácticas, lo que implica abordar aquí diferentes trayectorias teóricas que se entrecruzan y dialogan entre sí. Un punto de partida es establecido por consenso con la aparición de la obra “La producción del espacio” de Henri Lefebvre, al entender a la praxis social como fundamental para la generación de espacio(s), cuestionando la condición de *container* atribuida a este(os). El cambio histórico que esto implica para las ciencias humanas, sociales y de la cultura permite repensar críticamente la subordinación del espacio al tiempo tanto en la convención historiográfica como en otros ámbitos de producción de conocimiento, en la medida en que se parte de la base de que existe una *espacialidad* generada a través de la interacción entre cuerpos y espacio y la agencia como forma de implicación del sujeto en sus posibilidades de transformación – o percepción. Considerando la publicación de “La producción del espacio” (1974) como inaugural para lo que entendemos como *Giro espacial*, hay una serie de elementos clave en la obra del francés para que sea posible hablar de una transformación epistemológica. Una parte de ellos está determinada por los elementos que acercan a Lefebvre a sus predecesores y los que lo alejan de Heidegger. Pese a que ambos consideran que existe

una relación entre espacio, historia y política³², Lefebvre llama la atención con respecto a cuestiones clave en el pensamiento de Heidegger:

“En el año 1946, Lefebvre considera que hay una cantidad de cuestiones clave que Heidegger no plantea. Entre estas se incluyen:

1. La dialéctica
2. Superación (*dépassement*)³³
3. Totalidad
4. Aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de “nosotros”; comunidad humana
5. el mundo, lo que este significa y el lugar del ser humano en él
6. Los poderes de la realidad humana
7. La noción de “fin” en relación con la realidad humana, su meta, su sentido, su final”³⁴

La relevancia que Lefebvre da a la dialéctica, a la transformación, a las posibilidades de agencia del ser humano, “el mundo, lo que este significa y el lugar del ser humano en él” abre paso a diferentes vertientes de trabajo que podrían agruparse al interior de la categoría del *Spatial Turn* debido a que sus elementos en común buscan invertir la relación entre historia, tiempo y espacio de manera tal que el último sea el nivel preponderante a la hora de tejer relaciones que permitan situar los sucesos de la historia.

³² Cf. Elden, S., “*Between Marx and Heidegger: Politics, Philosophy and Lefebvre's The Production of Space*” en <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2004.00383.x> (2004), recuperado el 1° de abril de 2019.

³³ “La historia no termina a medida que salimos de ella, la dejamos atrás y esto debería ser entendido en términos de una superación. Es un paso a través o una superación (*dépassement*) de la historia, en el sentido de *aufheben*, pero también, y de forma más central, en el sentido de *überwinden*, superar (*surmonter*). *Aufheben* es central en la obra de Hegel y Marx y su famoso o notorio rango de significados, incluyendo “elevantar”, “preservar” y “cancelar”, cuyo sentido está en explicar la transformación dialéctica. *Überwinden* es un término muy usado por Nietzsche y que es usualmente traducido con “overcoming” (“superar”). Como Lefebvre destaca más adelante, él entiende al *dépassement* más como *überwinden* “más que el sobrio y calmado verbo *aufheben* (alzar, cesar)”.(Cf. Elden, S., Op. Cit.: 17.)

³⁴ Ibid.

Para entender la historia del giro sería importante mencionar en primer lugar a Edward Soja, quien acuñara la noción de *Giro espacial* en su libro *“Postmodern Geographies”* (1989), específicamente en el capítulo *“Uncovering Western Marxism’s Spatial Turn”*³⁵, en el que define una necesidad imperiosa de volver al aporte de Lefebvre para la geografía humana y disciplinas sociales, de la cultura entre otras. Más allá de ofrecer una visión panorámica de las posibilidades de este giro y restringiéndose de entender a este giro cultural como una transformación de escalas mayores como lo era una revolución científica para Kuhn³⁶, el giro acuñado por el geógrafo permitió identificar tanto aquellas producciones científicas como literarias que se abocaban a la espacialidad y espacialización como desarrollo de un re-posicionamiento del sujeto, entendiendo al espacio como un resultado de diversas formas de producción social. Más tarde, en 1996 en su *Third Space* traza una “programática para una geografía postmoderna y crítica” (...).³⁷ Atribuyendo el giro a la contribución de Lefebvre por medio de su obra a diferentes disciplinas, y poniendo en el centro de la atención a la recuperación de su pensamiento, Soja defiende el afán omnicomprensivo del cuerpo teórico lefebvriano:

“Lefebvre llamó cuidadosamente “transdisciplinaria” a su perspectiva en relación con el espacio para evitar que el conocimiento con respecto al espacio fuera fragmentado y compartimentalizado (nuevamente) como una especialidad disciplinaria: El espacio era demasiado importante como para ser abandonado a la suerte de solo algunas disciplinas espaciales específicas (como la geografía, la arquitectura, los estudios urbanos) o meramente añadido como un relleno o trasfondo factual para los historiadores, científicos

³⁵ Soja, E.: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Nueva York: Verso, 1989.

³⁶ Cf. Döring, J. & Thielmann; T., *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften (Sozialtheorie)*, Bielefeld: Transcript, 2008.

³⁷ Roskamm, N., “Das Reden vom Raum Zur Aktualität des Spatial Turn – Programmatik, Determinismus und „sozial konstruierter Raum“ en http://www.nikolairoskamm.de/pdf/126-127_04_Roskamm.pdf (2004), consultado el 1º de mayo de 2019.

sociales o sociólogos marxistas. La espacialidad de la vida humana, así como su historicidad y socialidad³⁸, influyeron en toda disciplina y discurso”³⁹.

Roskamm, por su parte, llama la atención en su trabajo “*Hablar acerca del espacio. En torno a la actualidad del Giro Espacial: Programática, determinismo y “espacio construido socialmente”*”⁴⁰ en torno a que un cambio epistemológico de tales características generaría una tautología:

“El postulado de la construcción social del espacio fusiona al concepto de la naturaleza y al de lo social en el del espacio. Esta fusión de “naturaleza” y “lo social” tiende a disolver la clásica división del mundo justamente en estos ambos niveles. Sin embargo, esta disolución y fusión termina conduciendo a un modelo tautológico del Giro Espacial, dado que el espacio también (¡!) está construido socialmente, emerge la pregunta acerca de adónde nos ha de llevar el cambio propuesto por el giro espacial. A través del postulado de su condición de constructo social, el espacio se vuelve un concepto absoluto, se compone de lo social y lo natural y engloba entonces a todo. (...) Dado que el espacio abarca todo, el giro se vuelve algo sin objetivo posible. El postulado de la construcción social del espacio le quita al Spatial Turn cualquier dirección. La afirmación “El espacio es construido socialmente” lleva a la arbitrariedad”.⁴¹

El trabajo de Roskamm alerta sobre las relaciones entre una definición absoluta y de determinismo natural y social del espacio en términos de desarrollos de las teorías espaciales en el período pre-nazismo en Alemania, a consecuencia del cual tuvo lugar la brutal y trágica ejecución de un proyecto geopolítico que consistía en la expansión del *espacio vital* del pueblo alemán, entendido como aquel espacio en el que se cubrían las necesidades que emergían de sus vidas física, económica, social y cultural. Para ello, se

³⁸ Término de la sociología para definir el grado en el que los individuos de una población animal tienden a juntarse en grupos y comunidades sociales.

³⁹ Soja, E., Op. Cit.: 47

⁴⁰ Roskamm, N., Op. Cit.: 173

⁴¹ Roskamm, Op. Cit.: 146

refiere al antropólogo Paul Rabinow, quien hiciera una distinción entre el *giro socio-espacial* francés (a saber, un interés creciente en cuestiones geográficas en relación directa con sociales) y un *giro espacial* alemán; este último, encarnado en el “determinismo alemán”: Estos giros espaciales son relacionados por Rabinow con algo que él llama “el determinismo alemán”.

“Estos giros espaciales son relacionados por Rabinow con algo que él llama “el determinismo alemán” y con el que entiende a la geografía como disciplina científica sobre la base de la expansión de una perspectiva determinista natural de acuerdo con la cual las condiciones “naturales”⁴² se reflejarían directamente en la composición de las relaciones sociales y las determinarían. Este determinismo natural, relacionado en la geografía alemana con el nombre de Friedrich Ratzel, entre otros, es el núcleo del determinismo espacial clásico, del concepto de espacio vital de la geopolítica y el modelo de los “espacios en crecimiento”, que pronto después se volvería la base de la fundamentación teórica del expansionismo nacionalsocialista. El giro espacial del que habla Rabinow es un giro espacial completamente diferente al que entiende Soja”⁴³.

Reincidir en la concepción amplia de producción del espacio a partir de prácticas sociales implicó durante las décadas de 1970, 1980 y 1990 una búsqueda diferente, y que atiende con desconfianza a los grandes relatos, a la vez que relaciona a la diferencia y a la especificidad de localidades con una concepción de la producción espacial. En este sentido, Soja estructura una discusión sin definir al giro espacial en sentido estricto pero

⁴² Del original en alemán: “*Diese Spatial Turns werden von Rabinow mit etwas in Verbindung gebracht, was er den „deutschen Determinismus“ nennt. Mit Spatial Turn bezeichnet Rabinow also die Entstehung der Geographie als wissenschaftlicher Disziplin auf der Grundlage der Entfaltung einer naturdeterministischen Perspektive, nach der sich die „natürlichen“ Gegebenheiten direkt in der Beschaffenheit der sozialen Verhältnisse widerspiegeln und diese letztlich bestimmen. Dieser Naturdeterminismus, der in der deutschen Geographie etwa mit dem Namen Friedrich Ratzel verbunden ist (1891, 1923), ist der Kern des klassischen Raumdeterminismus – dem geopolitischen Lebensraumkonzept und dem Modell der „wachsenden Räume“, das bald darauf die Grundlage der theoretischen Begründung des nationalsozialistischen Expansionismus werden sollte“ (Roskamm, N., Op. Cit.: 174)*

⁴³ Ibid.

dándolo por sentado y en función de una ampliación de campos de estudio localizados en la intersección entre modernismos y postmodernismos arquitectónico, urbano, los estudios culturales, postcoloniales, entre otros. Soja mismo declara un interés en la producción literaria de frontera en las culturas latino y chicano en los Estados Unidos, así como en la noción de lugar y producción de localidad en el pensamiento de Homi Bhabha y Michel De Certeau, entre otros⁴⁴. La producción de espacio tiene en Soja la particularidad de regirse por un afán o una búsqueda de liberación de los parámetros que norman a la comprensión del espacio y las dualidades que ello implica:

“todas las relaciones sociales se vuelven reales y concretas, una parte de nuestra existencia social vivida, solamente cuando se “inscriben” espacialmente – esto es, cuando son representadas en concreto – en la producción social del espacio social (sic). La realidad social no es espacial por mera coincidencia, existiendo ‘en’ el espacio, es presupuestamente y ontológicamente espacial. No existe una realidad social no espacializada. No existen procesos sociales no espaciales. Incluso en el nivel de la abstracción pura, la ideología y la representación, existe una dimensión espacial pertinente y penetrante, si bien a menudo escondida.”⁴⁵

En *Thirdspace* está en la ruptura “radical” que el postmodernismo hace con respecto a la normatividad científica hasta el momento para con el espacio y permite pensar en nuevas combinaciones y aperturas. La idea de Soja en relación respecto a la producción espacial emerge del pensamiento de Lefebvre y se cristaliza en su rescate:

“Es importante notar, ya que se malentiende tan a menudo, que esta re-conexión de la espacialidad con la historicidad y la socialidad no intentaban negar la relevancia política y teórica de la historiografía crítica o la sociología. Fue, en cambio, un esfuerzo por abrir

⁴⁴ Cf. Soja, E., Op. Cit.: 6

⁴⁵ Soja, E., Op. Cit.: 49

y enriquecer las imaginaciones históricas y sociológicas con una aproximación crítica a la espacialidad a menudo rechazada o persistentemente subordinada, una problemática espacial explícitamente. Nadie antes o después (de Lefebvre) ha afirmado con tanta fuerza el significado del espacio y el conocimiento del espacio en todos los niveles de la teoría crítica social y la filosofía”⁴⁶

Lo que Roskamm llama “arbitrariedad” del rescate del giro espacial y su vinculación con el pensamiento espacial de fines del siglo XIX se ve contrastado con el pensamiento de Soja, expansivo en torno a los límites de la disciplina como a los objetos de estudio y la apreciación de su realidad local y con una vocación de recuperación de las relaciones entre sujeto, entorno y cambiar el mundo relacionando a la historicidad con la socialidad para llegar a un tercer espacio:

“Toda excursión en el *Tercerespacio* comienza con el reestructuramiento ontológico, con la presuposición de que ser-en-el-mundo, el *Dasein* de Heidegger, el *être-là* de Sartre, es definible existencialmente como uno que es simultáneamente histórico, social y espacial. Somos primero y siempre seres históricos-sociales-espaciales, participando activa mente, de manera individual y colectiva en la construcción/producción – el “volverse” - de historias, geografías, sociedades. Nuestra historicidad y socialidad social han sido por mucho tiempo reconocidas en todas las ciencias sociales. El proyecto iniciado por Lefebvre en la década de 1960 y que sólo ahora comienza a ser entendido y realizado no fue menos que reafirmar la espacialidad igualmente existencial de la vida en una dialéctica equilibrada que va de la ontología a la consciencia y la praxis, que también son simultánea y presupuestamente sociales, históricas y espaciales”⁴⁷.

⁴⁶ Soja, E., Op. Cit.: 47

⁴⁷ Ibid.

Esta cualidad existencial es susceptible de ser encontrada también en el pensamiento de De Certeau y su exploración de los niveles horizontales, de azar y poéticos en la experiencia de vida y “caminar en la ciudad” en su texto inaugural “Walking in the City”⁴⁸, así como en la obra “La poética del espacio” de Gaston Bachelard⁴⁹. Estas aproximaciones son abordadas de forma parcial a lo largo de la tesis.

Diferentes aproximaciones han sido producidas en torno a la ciudad de Berlín y las prácticas de arte contemporáneo que se ocupan de abordar el proceso de transformación de la ciudad después de la caída del muro. Desde fines de la década de 1960, diferentes prácticas artísticas se concentran en el *espacio de fuera* del museo y de la galería (extra-institución) para la construcción de lugares de enunciación: por medio de un énfasis en los espacios no convencionales para la práctica artística (*no-lugares, heterotopías*), cuestionan el estatuto del arte por medio de la puesta en crisis de la experiencia de ciudad en el espacio con el que relacionamos a la vida cotidiana: la calle, la plaza pública, el centro comercial, la estación de tren urbano, el estacionamiento, etc.. Desde diferentes disciplinas se ha dado seguimiento a este desarrollo en el que confluyen arte, esfera pública y vida cotidiana. Las aproximaciones han venido partiendo de la práctica (y su huella concreta y permanente en el registro, otrora obra): la misma historia del arte, los estudios culturales, la sociología y la antropología urbanas, los estudios urbanos, los estudios globales; así mismo, en la disciplina que es el aparato de producción de relatos de legitimación de las artes (o *campo de crítica y reflexión cultural*), en tanto registro de los medios, modos y huellas del proceso de recepción.

⁴⁸ De Certeau, M., “Walking in the City” en *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1984 (1988).

⁴⁹ Bachelard, G., *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957 (2000).



Detalle de "From USSR mit Love" de Gordon Matta-Clark (1976)



Detalle de "From USSR mit Love" de Gordon Matta-Clark (1976)

La (hoy) capital alemana ha sido sede de múltiples producciones de diferentes obras y acciones en su espacio público desde esta época. Pueden nombrarse a modo de ejemplos producciones emblemáticas de la década de 1970 y 1980 como “*The Berlin Wall*” de Gordon Matta-Clark, en la que el estadounidense interviene con publicidad comercial (a su vez intervenida con consignas como “From USSR *mit* Love” que se traduce como “Desde la USSR *con* amor⁵⁰”) sobre rayados en la pared dentro del sector británico de ocupación en 1976, en el marco del festival “Soho in Berlin”⁵¹. También la artista chilena Lotty Rosenfeld, miembro del Colectivo de Acciones de Arte CADA que se inscribe en la Escena de Avanzada y en la oposición de artistas a la dictadura de Pinochet en los 70s y 80s, realiza una acción en el marco de su serie internacional “Una milla de cruces sobre el pavimento”. Rosenfeld marca una cruz sobre el asfalto a pocos metros del puesto de control americano de frontera entre Berlín Occidental y Berlín Oriental en 1983 y es fotografiada de espaldas mirando al sector comunista de la ciudad. Los registros de acciones como esta, cuyo carácter político y de intervención en la esfera pública estaba determinado por el contexto de la Guerra Fría y sus efectos en América Latina, son hoy desperdigados por la Internet y por diferentes publicaciones especializadas y de divulgación, de forma tal que su *unicidad* y *eventualidad* es perpetuada en un proceso de continua auto-reproducción.

En oposición a una multiplicidad de obras asociadas con el uso común de “espacio público” que emergen de una discusión y coyuntura artística y política en la Alemania de las décadas de 1960s y 1970s, que se enfocan en la producción de obras concretas que devienen en lo que hoy se conoce como *Kunst am Bau* o en monumentos en la vía pública, las obras de artistas latinoamericanos como Teresa Margolles o Alfredo Jaar, producidas desde la década de 1990 y que trabajan con lo político o la esfera pública se caracterizan por el carácter efímero, eventual y de alguna manera subversivo – tanto en términos políticos como de producción de significado.

⁵⁰ La consigna mezcla idiomas de los ocupantes y los ocupados integrando a la frase en inglés la preposición alemana *mit* (en castellano “con”).

⁵¹ Rangel, G. & Cuevas, M., *Deshacer el espacio*, Lima & Santiago de Chile: MALI/MNBA, 2009: 83.

Se podría caracterizar al campo que se ocupa de estas relaciones como uno de reflexión teórica desde la historia del arte, los estudios culturales, los estudios urbanos, la etnología, la sociología, la antropología y la crítica especializada. Este vivió un momento de auge desde la década de 1990 hasta la primera de este siglo. De acuerdo con la investigación bibliográfica que he realizado hasta el momento de redacción de este protocolo, he identificado dos ámbitos de investigación en torno a arte en el espacio público de Berlín. Pese a la existencia de un amplio campo de reflexión teórica e investigación en torno a este campo en general, me restringí en este documento en primera instancia a aquella producción relacionada directamente con la capital alemana.

De ahí que he decidido hacer la siguiente delimitación tentativa de áreas de trabajo abordadas por el reducido cuerpo de publicaciones y proyectos de investigación adscritos a la producción de exposiciones.

El tema se caracteriza por la pluralidad de enfoques. Me concentraré en la bibliografía que se ha dedicado a la relación entre arte y espacio público en el contexto berlinés. En el espacio de habla germana existe una tradición importante de relación entre arte y espacio público desde la década de 1960 hasta nuestros días que comprende al amplio espectro de producción, circulación y reflexión de obras de arte, del que actores institucionales, instituciones académicas, organizaciones independientes / colectivos, iniciativas civiles forman parte. A su vez, diferentes propuestas teóricas y enfoques metodológicos se han abocado a la revisión de las dinámicas de producción de espacios por medio de prácticas culturales en la ciudad.

En este ámbito pueden encontrarse publicaciones como la tesis doctoral de la curadora y académica Christine Nippe, realizada a mediados de la década pasada y que se publica como libro el 2011 en editorial *Transcript Verlag* bajo el título *Kunst baut Stadt: Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York* (“El arte construye ciudad: Artistas y

sus imágenes de metrópolis en Berlín y Nueva York”)⁵². El trabajo consiste en una investigación etnográfica en torno a la construcción de imagen de ciudad por medio de obras de artistas en Berlín y Nueva York con un enfoque comparativo y enfatizando en la cuestión de cómo “el capital simbólico de ambas ciudades marca a las biografías de los artistas”⁵³ (entre los que se incluyen a Dan Graham, Lars Ramberg, Anri Sala, Rirkrit Tiravanija o Matthew Barney). La investigación se ocupa de sacar a la luz “la relación entre 'espacio vivido' (vida cotidiana) y 'espacio concebido' (imágenes de metrópolis)” con un enfoque interdisciplinario entre etnología, práctica artística y estudios de arte, basándose en la triada “prácticas-espacio representacional -representaciones del espacio” de Lefebvre. El libro se concentra además en la producción del *lugar* artístico y de *terceros espacios* a partir de la práctica artística, en específico la intervención de sitio específico y la acción performativa en el espacio público.

Deteniéndose en la producción propia de la diáspora africana en Alemania, por su parte, *The Living Archive: kulturelle Produktionen und Räume* (“The Living Archive: producciones culturales y espacios”), a cargo de Aicha Diallo es un dossier de diferentes investigaciones, apoyado por la *Heinrich Böll Stiftung*, que propone que “las producciones culturales (en diáspora) pueden ser entendidas, aparte de sus dimensiones estéticas”, como “producciones de conocimiento, o sea: plataformas de conocimiento”⁵⁴. El dossier se propone cartografiar el complejo entramado de relaciones entre arte y cultura, migración y postcolonialismo en Alemania.

⁵² Nippe, C., *Kunst baut Stadt: Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York*, Fráncfort del Meno: Transcript, 2011.

⁵³ Nippe, C., Op. Cit.: 1

⁵⁴ Estos datos son los recogidos el año 2012 y en la etapa de redacción del proyecto. En la actualidad no sólo existe un espacio y un journal que se dedica al arte contemporáneo de África y otras regiones en Berlín, SAVVY Contemporary e.V. Por otra parte, la documenta 14 en Kassel y Atenas contó con Bonaventure Soh Bejeng Ndikung como Curator at Large. La Bienal de Berlín y su versión de este año 2018, en realización a la fecha de redacción de esta nota es curada además por Gabi Ngcobo, curadora sudafricana residente en Nueva York con un énfasis no excluyente en arte de contacto con culturas afro. (Cf. Diallo, A., *The Living Archive: kulturelle Produktionen und Räume*, Berlín: Heinrich Böll Stiftung, 2013: 3)

Las exposiciones tienen como eje al arte latinoamericano o a la producción de Berlín en relación con el espacio público. En función de los diferentes proyectos se realizan investigaciones que exploran e intentan dar forma comprensible a los diferentes circuitos con el resultado concreto de acciones de arte, intervenciones en el espacio público y las mismas muestras. Las metodologías y aproximaciones esgrimidas hasta el momento se han abocado a aquellas posibilidades que otorga la investigación curatorial. Un trabajo recopilatorio importante de la producción mexicana en Alemania es el realizado por Graciela Schmilchuk, “Arte de México en Alemania: un estudio de recepción” dedicado a las imágenes generadas en la prensa en relación con el arte de México desde la posguerra hasta 2006⁵⁵. El estudio se dedica a las *reacciones* del público alemán y los comentarios de la prensa en torno a exposiciones, entendiendo además a la exposición misma como instancia de recepción⁵⁶.

En la lectura del trabajo es posible ver la idea de *introducción* del arte de América Latina en el contexto *ajeno* de Alemania, enfoque que por motivos del contexto de producción latinoamericano pasa a llevar aspectos discutidos en el campo de la reflexión poscolonial y relacionados con lo cuestionable de conceptos como la *identidad*, el *origen* o la *cultura* como campos cerrados, excluyente/incluyente.

El primer intento de pesquisa consistió entonces en la identificación de los lenguajes, medios y modos afectivos por medio de los cuales las obras generaban espacios a partir de su naturaleza como complejos que involucraban tanto elementos fijos como móviles, en la medida en que dependían de la especificidad de trabajo autoral, del sitio y del momento histórico en el que se desenvolvían, al mismo tiempo que generando empalmes de tiempos en la experiencia estética. Este principio de no regulación a partir de lo historiográfico y cronológico, sino determinado por la espacialidad – experiencia de espacio – posible a cada entramado de significado local, permitió superar la lectura lineal

⁵⁵ Schmilchuk, G., *Arte de México en Alemania*, México: Addenda16, 2006.

⁵⁶ Cf. Schmilchuk, G., Op. Cit.: 8-9

e histórica de casos para abocarse en todos a su especificidad y desde ahí determinar normas, normalidades, comportamientos comunes que permitieran hablar de lo general.

Esencial para esta decisión metodológica fue un elemento propio del contexto: el principio de ambivalencia, presente en la totalidad textual – discursiva y narrativa – del Berlín de antes del muro, durante él y después de él. Desde ahí que se trazó en primera instancia un cuadro sinóptico de las prácticas en juego. Este consistió en ir desde el nivel más cercano a la representación bidimensional hacia prácticas espaciales de intervención y en un último lugar prácticas de investigación artística. De acuerdo con este cuadro, era posible visualizar cómo diferentes estrategias contemporáneas de artistas abordaban desde la hibridación de significantes y la transferencia de diferentes contextos – otros o de momentos, narrativas y conflictos del pasado por medio de obras.

Teniendo en cuenta esto ¿Cuáles son los medios y modos para el abordaje de prácticas contemporáneas tomando distancia del cántaro cerrado del esencialismo para abrirnos a gramáticas, estilísticas y retóricas multimediales y complejas propias de las artes híbridas de hoy? Sin duda, una mirada comparativa y genealógica propia de la tradición de la historia del arte no podría ofrecer herramientas suficientes. Muchísimo menos la aplicación de un campo cerrado de la historia del arte en términos clásicos – una historiografía y laberinto de soluciones lineales. La solución que planteo en esta tesis es la que todo acercamiento es uno a la escenificación performativa del análisis posible en términos del presente.

El canon literario y los cánones artísticos (así como los museográficos) se han encargado ya de desarrollar un estereotipo con respecto a la producción material y simbólica de América Latina que Adrián Gorelik ha acusado de poseer una mirada “exógena” - que se cristaliza en las perspectivas norteamericana y europea central en una marginación de los contextos sociales de producción para enfocarse, en una tradición inaugurada por

Panofsky, en las estructuras formales, materiales y simbólicas con miras a una iconología - y ante el cual propone dos caminos nuevos de análisis: 1) por una parte, la construcción de objetos de estudio transnacionales que, al ser delimitados como problemas, no se reduzcan a la procedencia nacional y territorial específica (“arte chileno”, “arte argentino”, “arte mexicano”, etc.), sino que se expanda a los espacios generados a partir del diálogo intercultural y la movilidad, es decir espacios transnacionales. 2) por otra, propone enfocarse en la “historización de contactos culturales”⁵⁷.

Tras la crisis de la imagen a consecuencia del 11 de septiembre del 2001, las Torres Gemelas, monumentos al crecimiento y la verticalidad a partir de una economía de la especulación explotan por el impacto de dos aviones Boeing en uno de los mayores ataques a la seguridad nacional de los Estados Unidos. La fotografía que queda es la imagen y su auto-destrucción a la vez. Ante su ausencia, W.J.T. Mitchell⁵⁸ propone una “iconología 3.0, del ahora y del estado de vigilancia, una tormenta de contradicciones”: esta iconología implica en sí, en su nombre, la densidad de diversas capas producto de formas de disolución de las anteriores. Una primera etapa sería la 1.0: la iconografía crítica durante el siglo XX que es representada desde la obra de Walter Benjamin hasta llegar a Roland Barthes y que cuestiona los conceptos de tiempo, tecnología y capital en la “época de la reproductibilidad técnica”⁵⁹. La segunda consistiría de acuerdo con Mitchell en la aparición de la biografía filmica (de las así llamadas “*biopics*” o películas biográficas), que además se acerca de esta manera al modelo de la reproductibilidad cibernética (a través de la transformación de imágenes en imágenes que transcurren en un tiempo similar al real), que a su vez se hace palpable en la relación entre genética y ciencias de la información y cuya forma más pura es la del clon. La tercera fase describe al presente por medio de enfocarse hasta el fondo en la momentánea fascinación por imágenes de carácter operativo basadas y distribuidas por códigos algorítmicos, en los

⁵⁷ Gorelik, A., “*Buenos Aires necesita futuro. La izquierda porteña, la política urbana y la reforma constitucional*” en *Punto de Vista*, Buenos Aires, 1994, n° 48: 1-6.

⁵⁸ Notas de quien escribe de la conferencia de Mitchell, W.J.T., “*Iconology 3.0: Image and Theory in Our Time. W.J.T. Mitchell*” en la Pierre-Boulez-Saal organizada por Haus der Kulturen der Welt en Berlín el 21 de marzo de 2018 en el marco de *Dictionary of Now: W.J.T. Mitchell, Hito Steyerl & John Tresch: BILD*.

⁵⁹ Cf. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. de A. E. Weikert y Echeverría, B.), México: 2004.

que las imágenes interactúan la una con la otra sin necesidad del control o la intervención humanas. Esto trazaría de acuerdo con Mitchell, gigantescas imágenes del mundo totalizadoras en el sentido de Aby Warburg en el *Bilderatlas Mnemosyne*, adquiriendo una identidad totalizante, una “barca de locos”, una “nave espacial planeta tierra”, aludiendo al “Operating Manual for Spaceship Earth” de Buckminster Fuller.

Precisamente en la transición entre estos dos últimos niveles iconológicos es en la que nos enfrentamos de acuerdo con la cesura de esta tesis: de un entorno de Guerra Fría, mediado por medio de la era del cine y la televisión y los medios fotográficos y textuales de registro, pasamos a una codificación total que permite que los seres humanos de forma progresiva se relacionen entre sí de manera crecientemente más individual y, si se quiere, atomizada, al punto de que sus decisiones entre-naturales-e-informáticas se ven crecientemente resueltas no por movimientos colectivos, sino por el yo y una dimensión autobiográfica como punto de partida⁶⁰.

Esta perspectiva implica entonces el uso de un acercamiento que, más que priorizar en los tiempos y períodos, se enfoca en el espacio y la diversidad de sus posibilidades como entorno que localiza y en el que se localiza el sujeto. La transición entre el tiempo audiovisual y cinematográfico hacia la nueva realidad icónica de las tecnologías digitales de información y experiencias visuales consistió no sólo en un tránsito concreto entre tecnologías, sino también de las relaciones entre cuerpo, materia y dispositivo de intervención de la realidad. Los modos afectivos que devienen de esto son palpables en la

⁶⁰ Esto es lo que propongo como un parasol interpretativo en dos textos producidos de forma paralela a esta tesis: “*Fall of Presence(s): 'Ay Sudamérica' and Poem Bombings*” y “*Yo soy Berlín: el manto sobre el territorio*”. En el primero sostengo que en la contemporaneidad existen obras que citan, aluden o re-producen acciones en el espacio público de tiempos de constitución de subjetividades colectivas de las décadas de 1970 y 1980 (la acción “Ay, Sudamérica” del grupo C.A.D.A.), con la diferencia de que las primeras re-presentan para generar nuevas experiencias momentáneas, efímeras y comunes con un efecto espectacular mayor, atendiendo a públicos diversos y sin la necesidad de proyectos de colectividad más allá de la experiencia estética de rememoración y consecuente escenificación visual y presencial. (Cf. Lagos Preller, T., “*Fall of Presence(s): 'Ay Sudamérica' and Poem Bombings*” en Youkhana, E. & Förster, Larissa (Ed.), *Grafficity: Visual Practices and Contestations in Urban Space*. Internationales Kolleg Morphomata Vol. 28, Paderborn: Fink, 2015: 141-170.; Cf. Lagos Preller, T., “*Yo soy Berlín: el manto sobre el territorio*” en Campo de Relámpagos-Revista de Crítica Cultural, 11 de febrero de 2018 en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/9/2/2018> consultado el 11 de mayo de 2019).

relación oscilante entre melancolía y distancia, características del proceso de superación de un trauma.

Para ello, me acerqué a fuentes tanto textuales (literarias como documentales) así como a referentes de los artes alemanes de la Guerra Fría, de forma de poder describir el contexto de constricciones en diferentes niveles de las prácticas artísticas en estos dos lugares históricos y geográficos (Alemania Occidental y Oriental). De esta manera, un espacio es cedido a relatos de W.G. Sebald, en los que se cruza el ensayo, la narrativa y el pensar o de la experiencia de fuga de Gerhard Richter y sus efectos en la práctica pictórica, así como referencias a artistas y colectivos como los *Autoperforationsartisten*, uno de cuyos miembros fue el artista Via Lewandowsky, en pleno tiempo de la sociedad de control y vigilancia que existía en Alemania Oriental.

Estos antecedentes estéticos y narrativos se aúnan a casos de exposiciones y obras en las que la superficie de las relaciones entre América Latina y Alemania podía ser vista, tanto en el espacio público como en torno a él. Estos son los casos de eventos y exposiciones como el Festival Horizonte '82, la IBA (Exposición Internacional de Arquitectura) de 1984 con la participación de Jorge Glusberg y la exposición “Cirugía Plástica” de Darío Quiñones, de 1988. Estos elementos permiten asentar polos desde diferentes disciplinas, acercamientos y enfoques que abordan tanto a la ciudad como a la esfera pública y a la práctica que representa audiovisualmente como la que narra o usa el cuerpo o el espacio público como plataforma. De esta forma se trata de abordar a un amplio abanico de posibilidades que traspasan la noción específica de espacio público y lo que exige un modelo discursivo para trazar primeros recorridos y líneas de relaciones entre artistas, colectivos, movimientos y espacios.

Esta interacción entre sujetos de investigación y procesos creativos y de producción de obra es abordado posteriormente en los análisis de casos, en los que el entorno es

abordado como lugar de intervención y situación del presunto “otro” en el contexto otrora colonialista, reconociendo sus contradicciones, dinámicas de construcción del poder en el espacio, traducciones interculturales y lingüísticas, comunicaciones corporales y dinámicas de poder e identidad, etc. que evidencian la imposibilidad de espacializar y restringir a un territorio concreto la producción de arte *desde* América Latina – esto es: desde la diferencia, la dominación y la asimetría⁶¹ en el contexto de estudio de esta tesis.

⁶¹ Cf. Mosquera, Op. Cit.

1. PARTE PRIMERA: ESQUEMA GENERAL

Capítulo I: El plan de trabajo

1.1 Estructura de la tesis

La tesis se estructura en una **introducción, cuatro partes con respectivos subcapítulos y las conclusiones**. En la introducción se plantean las condiciones preliminares y se cuentan algunas motivaciones personales para realizar la investigación de la que resulta, relacionando el interés disciplinario con el personal en los procesos de cruces de fronteras que caracterizan a la globalización y las formas de apropiación de sujetos de los entornos en los que migran o que visitan. En ella, doy información relativa al campo de estudio, el enfoque interdisciplinario, así como los principales giros en juego para su realización: el espacial y el postcolonial, abocándome en específico a la noción de entre-espacio o *Space-in-Between*⁶², categoría autosimilar a las de tercer espacio⁶³ y de espacio liminal de enunciación.

En la introducción se da cuenta además en forma de apartados de la hipótesis, el objetivo general, los objetivos específicos y la metodología. Estos permiten adquirir una idea general de las relaciones entre cada obra como texto con los contextos de enunciación, esto es: con las relaciones y praxis sociales que se dan en el contexto de transformación de Berlín (1989-2009), período en el que se producen transformaciones radicales del paisaje, la imagen de ciudad y la experiencia de ciudad y con ello del papel de los sujetos creativos en el campo del arte en su relación con el entorno urbano. Esto lleva a pensar en un contexto fronterizo regido por la ambivalencia, en el que las negociaciones, resoluciones y transferencias de significado tienen lugar, generando zonas de contacto entre disciplinas así como de manera paralela en tiempos y espacios. Esta tendencia a *espacializar lo que sucede* en lugar de la temporalización como estrategia historiográfica

⁶² Cf. Bhabha, H., Op. Cit.

⁶³ Cf. Soja, E., Op. Cit.

es un tema introducido en este capítulo, que se enfoca al estado de la cuestión (arte y espacio público en proyectos de artistas que enuncian desde una periferia interna o externa, América Latina como idea o territorio ajeno).

Como se explica en esta parte introductoria, la metodología se afirma sobre la base de que la tesis toma posición en el marco de los estudios culturales y postcoloniales en relación con el giro espacial y el post-colonial, de manera tal que se entrecruzan tanto necesidades de orden inter- y transdisciplinario con la naturaleza de los casos de estudio, obras de arte realizadas por artistas desde América Latina durante el período y en relación con sitios de alta densidad histórica. En el apartado metodológico se propone la revisión de diferentes elementos de contexto como los relatos y eventos relacionados con la reconstrucción de posguerra y la instauración de dos programas políticos, económicos y culturales diferentes y con diferentes consecuencias en el ámbito de las manifestaciones culturales. La ciudad altera sus formas de afrontar a la condición psicológica y afectiva de ambivalencia, que determina la imagen y experiencia de ciudad en el Berlín de posguerra así como las aproximaciones historiográficas, narrativas y estéticas a este, lo que implica el análisis por separado de las obras analizadas en relación con su multiplicidad de capas de lectura. La opción para esto en términos de ejecución de la metodología para el desarrollo de la tesis es el hilado narrativo de conceptos y episodios históricos en torno a la relación entre el contexto ambivalente en crisis y división de la posguerra así como después de la caída del muro, la posición del cuerpo en el hecho artístico para con esta situación en las dos Alemanias y las formas de representación y presentación que emergen de los casos de estudio, que van desde la representación visual/ audiovisual a las intervenciones en el espacio público, para llegar finalmente a estrategias de producción de nuevos conocimientos, como sucede en los proyectos de investigación artística de Maria Thereza Alves en la década de 1990 y proyectándose a la actualidad.

El último apartado del capítulo de introducción consiste en una descripción del estado de la cuestión en dos niveles: el del giro espacial y el de prácticas artísticas en Berlín durante el período de estudio. De esa manera, se intenta dar un recorrido sucinto por las principales problemáticas en juego y las formas de abordaje tanto desde la teoría general del giro espacial como en relación con casos específicos de estudio en Berlín para entender las relaciones de producción espacial en las prácticas de artistas contemporáneos basado en la teoría de producción espacial de Henri Lefebvre, en específico su triada o *trialectica* de “espacio vivido, imaginado y concebido”.

La **primera parte** de la tesis se titula “Esquema general” y se aboca a dos cuestiones de carácter estructural, una de las cuales es el objeto de abordaje de la presente parte: en primer lugar, la estructura de la tesis y en segundo, el marco teórico. Mientras en el primero ejecutamos la descripción de los elementos más importantes de cada capítulo, en el segundo damos a conocer los conceptos de base para el abordaje del objeto de estudio.

En el marco teórico desarrollamos la idea de ambivalencia a partir de la programática inaugurada desde el post-estructuralismo y la semiología por Julia Kristeva⁶⁴, quien plantea la cuestión de la ambivalencia como fundamental para la concreción de procesos dialógicos en la experiencia estética – específicamente en el ámbito literario y trasladable al ámbito de la escisión del yo – narrador/observador en contextos de enunciación artística. Esto es puesto en relación con las condiciones de liminalidad de la idea de Bhabha en relación con el entre-espacio como uno autosimilar y similar al de zona de contacto, es decir: espacios liminales en los que opuestos no excluyentes conviven.

Las condiciones de ambivalencia del territorio berlinés de posguerra y de después de la Caída del Muro producen diferentes relaciones afectivas, perceptuales y de recepción

⁶⁴ Cf. Kristeva, J., “*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*” en Navarro, D. (Ed.): *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba / Colección Criterios, 1993: 1-24

para con el espectador. El marco teórico plantea la discusión desde la ambivalencia como un punto de partida para entender procesos de apropiación en tanto dialogicidad por parte de los artistas. Esta dialogicidad es fundamental en la intertextualidad, como ha estimado Kristeva⁶⁵ y, como ha advertido Mouffe, toma la forma de una antagónica política inscrita en el hecho artístico *per se* en la medida en que impugna o atenta al orden simbólico del mundo que la política instaure y mantiene. El acto de arte, así, se confabula con su espacio y tiempo de forma tal que los órdenes iconológicos impuestos (la tradición y la contingencia visual, háptica y de sentido en las experiencias estéticas de su tiempo, las formas de representación del devenir y el acontecer, entre otras) emergen de la localidad y se producen en el ámbito de las contradicciones y confluencias internas a la obra, de manera tal que en la época contemporánea una distinción entre un arte político y otro no político sería superflua⁶⁶.

La constitución de estas dinámicas dialécticas al interior del hecho de arte se concretan más tarde en categorías de análisis que parten del eje de la representación y los modos, medios y lenguajes de enunciación, con miras a establecer nuevas hipótesis relacionadas con la producción de espacios que aquí nos ocupa. Se ahondará en el sentido de estas dinámicas en el marco teórico.

El sentido de esta estructuración en categorías de análisis se basa en tres constataciones que emergen del trabajo de *close reading* de las obras como textos y en relación con la dialéctica lefebvriana, a saber interrelacionando al espacio vivido, al concebido y al imaginado con las condiciones de ambivalencia con las de la dualidad inherente a todo gesto y significado producido en el contexto del nomadismo⁶⁷ concreto, afectivo y de

⁶⁵ Cf. Ibid.

⁶⁶ Cf. Mouffe, C., "*Prácticas artísticas y democracia antagónica*", Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007: 69-70.

⁶⁷ Entendemos acá al nomadismo desde la perspectiva de Caren Kaplan, que se basa en un desarrollo desde la teoría literaria y feminista a partir del concepto de „nomadismo“ y „sujeto nómada“ en *Mille Plateaux* (Cf. Deleuze, G. & Guattari, F., *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: PRE-TEXTOS, 2007.) y es en los últimos años desarrollado por Rosi Braidotti (en Braidotti, R.: *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, México / Buenos

significados a nivel de la enunciación concreta y del lugar, así como de la construcción de cartografías. Esto se traduce a la perspectiva de análisis titulada “La mirada cenital” que corresponde con la primera parte y en la que nos abocamos al caso de estudio de la obra.

Otra constatación es aquella que plantea que la lectura del montaje audiovisual y los medios, modos y lenguajes específicos de cada obra y de acuerdo con sus soportes ofrece posibilidades de empalmes de tiempos, personificaciones y corporalizaciones que se asemejan a la construcción de eventos de memorias de conflictos. Estos “ejercicios descendientes” son titulados así porque consisten en experiencias estéticas y narrativas con el soporte cinematográfico o videográfico que, por medio de la articulación de discursos, símbolos e imágenes del pasado y el presente, afectan al espectador de forma tal que se conectan tiempos y espacios disímiles entre sí. Esta naturaleza dual persigue y logra entonces empalmar tiempos de forma tal que se forme una zona de contacto a partir de la experiencia audiovisual, portátil y efímera a la vez.

A partir de eso, decidimos estructurar los capítulos analíticos de la forma siguiente:

- “La mirada cenital” (en el ejemplo de la obra de David Lamelas), Tercera Parte, Capítulo I: “Elementos de la mirada cenital y la composición nómada en la obra de David Lamelas”. En este ejemplo nos abocamos a las dimensiones de dominio del espacio a través de la perspectiva cenital en “Berlin: Time as Activity” (1998) de David Lamelas y en el contexto de una conflagración vida-obra determinada por una posición nómada basada en la multilocalidad, la distancia de percepción y representativa y el

Aires / Barcelona: PAIDÓS, 2000). La posición de Kaplan se refiere al nivel epistemológico del sujeto nómada y de frontera en cuanto posicionamiento narrativo y estético basado en el desplazamiento: “los sujetos nómades pueden seguir una huella a través de un espacio aparentemente ilógico sin sucumbir al Estado-Nación ni / u organización o dominio burgués. El desierto simboliza este sitio de emancipación crítica e individual en la modernidad euro-americana; el nómada representa a una posición del sujeto que ofrece un modelo idealizado de movimiento basado en el desplazamiento perceptual.” (Kaplan, C., *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham & Londres: Duke University Press, 1996: 66)

cuestionamiento de los parámetros de realidad de relaciones entre formas, volúmenes y espacios en la escultura por medios conceptuales y contemporáneos.

- “Ejercicios descendientes”, Tercera Parte, Capítulo II, consiste en la aproximación al nivel “horizontal” de interacciones que posibilitan la generación de zonas de contacto a través de la práctica artística. Esto es analizado en el soporte video en obras de Claudia Aravena Abughosh (Santiago de Chile, 1968) y Marcela Moraga (San Fernando, Chile, 1974). Esto es desarrollado a partir del análisis en términos de lenguajes con miras a identificar elementos de ambivalencia y transferencia para la constitución de las propuestas éticas – estéticas de cada una de las obras. Esto es realizado en la Parte Cuarta titulada “Ejercicios descendientes: Zonas de contacto en el contexto Post- y apropiación de sitios y espacios de memoria”, específicamente en el Capítulo I, llamado “Empalmar los tiempos: mirar el pasado, mirar el presente”.

En el capítulo II de nombre “La experiencia espacial: Zonas de contacto” nos concentramos en trabajos que abordan la especificidad de sitios de Berlín por medio de experiencias en múltiples medios y lenguajes que articulan tanto experiencia presente como relaciones con la historia vivida de la ciudad, como sucede respectivamente con el trabajo de Israel Martínez (Guadalajara, México, 1979), Luciana Lamothe (Mercedes, Argentina, 1975) y Patricia Pisani (Buenos Aires, Argentina, 1958). Por medio de trabajos que se ocupan de la densidad histórica y la reconstrucción narrativa, estética por medio de estrategias de corporalidad y espacialidad.

En el capítulo III de la misma cuarta parte realizamos el último análisis, correspondiente a la obra de Maria Thereza Alves (Sao Paulo, 1961). Este, titulado “Berlín, saberes y conocimiento: “Wake” de Maria Thereza Alves, una aproximación desde la investigación artística al pasado (post)colonial de la ciudad” se concentra en los mecanismos de enunciación por medio del *Storytelling*, la instalación y otros medios espaciales y de producción de saberes híbridos en función de proyectos de investigación artística en torno

a semillas en estado de hibernación y flora incidental de origen colonial y transoceánico en Berlín que realiza la artista brasileña-estadounidense en terrenos baldíos en la capital alemana post- Caída del Muro. La complejidad enunciativa del proyecto de Alves busca formular saberes y relatos, así como reformular historias no contadas de los aspectos postcoloniales de la ciudad. Maria Thereza Alves genera un complejo de investigación artística para, primero, hacer germinar semillas en estado de hibernación ubicadas en diversos puntos de re-construcción en Berlín a partir del año 1999 y, segundo, activar conocimientos a partir de un intercambio epistolar vía e-mail con Heli Jutila, una botánica feminista en Urtu, en Finlandia. El proyecto saca a la luz por medio de la investigación de campo saberes de orden estético, geográfico, de narrativas históricas coloniales y de desigualdad económica, social y cultural en la capital prusiana. Una voz en primera persona es la que da testimonio de un proceso de germinación y los conflictos para poner en escena invernaderos y mapas de dispersas cronologías y órdenes en torno al origen colonial de las plantas y su relocalización en la ciudad imperial. El complejo de investigación es consecuencia de una concepción de la práctica de investigación y acción participativa basada en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal.⁶⁸

Por último, la tesis plantea sus alcances y proyecciones a posibles futuros proyectos e ideas en las conclusiones.

1.2 Marco teórico

De forma de poder llegar responder a los objetivos de investigación y estructurar un método de trabajo, nos concentramos en diferentes contribuciones teóricas relevantes para el *Giro espacial* para abrir la puerta a un marco de trabajo inter- y transdisciplinario.

⁶⁸ Modelo de teatro creado por Augusto Boal en Brasil, cuyo fin es transformar al espectador en protagonista de la acción. Esto tiene consecuencias sobre todo en trabajos como “The Return of the Lake” en interacción con el Museo Comunitario de la comunidad indígena chalca en Xico, en las afueras de la Ciudad de México. En entrevistas con Alves, ella declara que esta relación es fundamental. Link a este proyecto: http://michelrein.com/cspdocs/press/files/mariatherezaalves_2015_a_desk.pdf. Los formatos de trabajo son el Teatro Periodístico, el Teatro Legislativo, el Teatro Imagen y el Teatro Foro, maneras a través de las cuales, por medio de la disociación textual o contextual, se genera una dinámica de develación de las condiciones de desigualdad y opresión. Esta forma de disociación perceptiva (o subversión) está presente en su antecedente: el Teatro Épico de Bertolt Brecht.

Sin duda, la principal en este sentido es “La producción del espacio” de Henri Lefebvre, que propone, como hemos señalado, que la praxis social es la que produce los espacios en diferentes dimensiones: espacio vivido, espacio concebido y espacio imaginado. Estas categorías, que – como hemos explicado con anterioridad – funcionan como una dialéctica en la que las diferentes relaciones con el espacio son las que determinan sus características. Estas relaciones pueden ser comprendidas en términos de representación (sea esto en los niveles de representación corporal, visual, etc. como de representación efectiva en el ámbito social y político). Para ello, pensamos en un esquema general que interrelaciona a los tres niveles de espacio propuestos por Lefebvre.

De especial relevancia en este sentido hay una primera idea: la de apropiación. Esta, como ya hemos explicado anteriormente, no se refiere únicamente a los principios de reapropiación de los medios de producción, sino a las relaciones que existen entre los espacios físicos dados y las formas de dominación que incorporan:

“Solo por medio del estudio crítico del espacio, de hecho, puede explicarse claramente qué es el concepto de apropiación. Puede ser usado cuando se habla de un espacio natural modificado para servir a las necesidades y posibilidades de un grupo, y del que dicho grupo se ha re-apropiado. La propiedad en el sentido de posesión es, en su máxima expresión, una pre-condición necesaria y, más a menudo, un mero epifenómeno de actividad “apropiativa”, que en el mejor de los casos es la obra de arte. Un espacio apropiado se asemeja a una obra de arte, que no equivale a decir que este sea en sentido alguno una imitación de una obra de arte. Dicho espacio es frecuentemente una estructura – un monumento o edificio – aunque no siempre es el caso: un sitio, una plaza o una calle pueden ser también descritos legítimamente como un espacio apropiado. Los ejemplos de espacios apropiados abundan, pero no es siempre fácil decidir en relación a qué, cómo, por quién y para quién han sido apropiados.”⁶⁹

⁶⁹ Lefebvre, H., *The Production of Space*, Londres & New York: Routledge, 1974: 146. Original en inglés: “*Only by means of the critical study of space, in fact, can the concept of appropriation be*

La noción de apropiación es de relevancia para entender cómo se reformulan significados a partir de lo que el espacio de vida en la ciudad ofrece como superficie y contenido: manto de cristalización de memorias, relatos y discursos, así como de programas políticos y estéticos y sus respectivos quiebres y sobreposiciones, la superficie de la ciudad es depositaria de pasados, paisajes, presentes y futuros representados; en fin, ella es vehículo y portador de las formas de representación voluntarias o de su propio devenir en el paso del tiempo. La apropiación en las obras que nos ocupan tiene lugar en las formas de resignificación por medio de la subversión, a saber: develar el significado más allá de lo simbólico por medio de la distancia y el giro de mirada o interacción corporal con el mundo, por lo que las nociones de ambivalencia y dialogismo son básicas para la función estética en el sentido en el que vamos. La opción que asumimos aquí desde los estudios culturales es de partir de la obra como texto y correlacionarla con elementos del contexto en un dispositivo que oscila entre narración y argumentación.

La función poética depende, siguiendo a Kristeva y en función de los elementos teóricos descritos en la introducción, del rompimiento del orden simbólico del mundo (como función ansiada del arte) y su reordenamiento a partir de reconocer al texto (obra) como un encuentro de textos (del más variado origen); y, así, generar un espacio discursivo⁷⁰. “Todo texto se construye como mosaico de citas” y “todo texto es absorción y transformación de otro texto. El texto se produce por una transformación de otro texto”⁷¹ son los estatutos de base por medio de los cuales, en su perspectiva amplia de la intertextualidad, Kristeva plantea la idea de dialogismo como una alternativa al modelo dialéctico en Hegel (en el que Lefebvre se basa):

clarified. It may be said of a natural space modified in order to serve the “needs and possibilities of a group that it has been appropriated by that group. Property in the sense of possession is at best a necessary precondition and most often merely an epiphenomenon, of ‘appropriative’ activity, the highest expression of which is the work of art. An appropriated space resembles a work of art, which is not to say that it is in any sense an imitation work of art. Often such a space is a structure - a monument or building - but this is not always the case: a site, a square or a street may also be legitimately described as an appropriated space. Examples of appropriated spaces abound, but it is not always easy to decide in what respect, how, by whom and for whom they have been appropriated”.

⁷⁰ Cf. Kristeva, J., Op. Cit.

⁷¹ Cf. Kristeva, J., Op. Cit.: 23.

“El dialogismo, que le debe mucho a Hegel, no debe ser confundido, sin embargo, con la dialéctica hegeliana, que supone una tríada, y por ende, una lucha y una proyección (una superación) que no trasgrede la tradición aristotélica sustancia-causa. El dialogismo reemplaza esos conceptos, absorbiéndolos en el concepto de relación y no procura una superación, sino una armonía, al mismo tiempo que implica una idea de ruptura (oposición, analogía) como modo de transformación. El dialogismo sitúa los problemas filosóficos *en* el lenguaje, y más exactamente: en el lenguaje como una correlación de textos, como escritura-lectura que corre pareja con una lógica no-aristotélica, sintagmática, correlacional, ‘carnavalesca’ ”.⁷²

La problemática con respecto a cómo se resuelve la relación de oposiciones en textos-obras como las analizadas nos obligaría a un análisis del hecho estético en relación con su entorno y cómo este es generado a partir del primero. Esta dinámica circular implicaría que se distingan diferentes niveles de enunciación que corresponden con la interacción con el espectador a nivel perceptual, físico y en ello mnemónico y afectivo. Aunque la *lectura* de textos literarios pasa por normas y costumbres de lectura que se asemejan en los diferentes medios y lenguajes que trascienden al lenguaje verbal (y sus cualidades de linealidad y su continua condición efímera), es necesario distinguir sus asimetrías y particularidades a partir del texto y sus propios modos. Así, las correlaciones son la base para un texto y se producen en la experiencia estética específica que deviene y circula en ir y venir desde y con este; así se trate de una obra videográfica, performativa, de instalación o de producción de saberes - como hemos planteado en el apartado metodológico en relación con estrategias de investigación artística. Esta ciclicidad del proceso de experiencia y generación de la obra como texto, en tanto fenómeno corporal, afectivo y semiótico más allá de lo simbólico es lo que nos interesa rescatar de la

⁷² Kristeva, J., Op. Cit.: 23.

contribución de Kristeva⁷³, así como también la aplicabilidad de esta noción de obra como texto a los casos de estudio, que son nodos de correlación con el mundo.

Derrida y Barthes forman parte de una tendencia que tiende a abrir la noción de texto en similar sentido. Para Barthes en “La muerte del autor”⁷⁴, “sabemos que el texto no es una línea de palabras liberando un significado único ‘teológico’ (el ‘mensaje’ del Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el cual una diversidad de escritos, ninguno de ellos original se fusionan y colisionan entre sí. El texto es un tejido de citas tomadas de los innumerables centros de la cultura”.⁷⁵ La posición de Barthes disuelve así las fronteras del texto literario para trascender a las múltiples manifestaciones en términos de lenguaje y modo de manera de llegar a una nueva comprensión de lo que es el contexto, a saber un entramado de relaciones que va más allá del acto de escritura asumido en términos estrictos y que se vuelve acto performativo de realización de un aquí y ahora en la experiencia de lectura:

“El hecho es (o, en consecuencia diremos que) la escritura no puede seguir designando a una operación de registro, notación, representación ‘descripción’ (como dirían los clásicos); más bien designa exactamente aquello que los lingüistas, refiriéndose a la filosofía de Oxford, llaman una forma verbal, performativa escasa (exclusivamente dada en la primera persona y en el tiempo presente) en el que la enunciación no tiene otro contenido (no contiene otra proposición) que el acto mediante el cual es pronunciado – algo así como *yo declaro de parte de los reyes* o *yo canto de poetas muy antiguos*(sic)”⁷⁶

⁷³ En un nivel similar al de lo “carnavalesco” es donde Kristeva ha encontrado más adversarios, sobre todo en el ámbito del pensamiento feminista. Lo “carnavalesco” es en Kristeva un contacto entre opuestos como la vida y la muerte, en el que lo *abyecto* pone en relación a realidad y ficción transformando las relaciones entre sujeto y objeto. Esta tendencia ha sido criticada explícitamente por Rosalind Krauss, en la medida en que, al situar su pensamiento en el campo feminista, Kristeva asume como conativo a la condición femenina la existencia de un cuerpo herido o traumatizado, como si se tratara de una relación irrestricta y general, que sirve de mediación para la revelación de algo escondido. La discusión planteada por Krauss tiene como contexto la obra *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, (Kristeva, J., *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York: Columbia University Press, 1982) y se ubica en Krauss, R., “‘Informe’ without Conclusion” en *October*, Vol. 78, Otoño, 1996: 89-105.

⁷⁴ Barthes, R., *The Death of the Author*, Londres: Fontana Press, 1977.

⁷⁵ Barthes, R., Op. Cit.: 147.

⁷⁶ Barthes, R., Op. Cit.: 146.

Por su parte, Derrida llamó la atención también con respecto a esta particular imbricación del texto en el espacio de textos, delimitando de forma difusa la categoría de *huella* como unidad principal de significado, y enfatizando en la lectura y deconstrucción de las cadenas de huellas como mecanismo constitutivo de los textos. Lo que denomina Derrida *huellas* consiste en la interrelación de presencias aparentes, más allá de la dualidad aristotélica entre materia y forma; más allá de la producción de significado por medio de una *imagen que copia una realidad externa y entonces se vuelve palabra*: el único significado que queda es aquel que emerge de la interconexión de palabras del pasado, en su mismo proceso de enunciación y escucha y en tiempos y espacios específicos que posibilitan dichas enunciación y escucha – el ahora:

“(…) debe reconocerse que es en la zona específica de esta impronta y de esta huella, en la temporalización de una vivencia que no está en el mundo ni en “otro mundo”, que no es más sonora que luminosa, ni está más en el tiempo que en el espacio, donde las diferencias aparecen entre los elementos o, más bien, los producen, los hacen surgir como tales y constituyen textos, cadenas y sistemas de huellas. Tales cadenas y sistemas no pueden dibujarse sino en el tejido de esta huella o impronta. La diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer (entre el “mundo” y lo “vivido”) es la condición de todas las otras diferencias, de todas las otras huellas, y ella es ya una huella”⁷⁷.

La diferencia o *différance* es para Derrida lo que permite las interconexiones entre elementos para la formación de un texto verbal, fónico, gráfico, etc., “la formación de la forma”⁷⁸, la “huella (pura) es la *différance*”, condición de posibilidad de toda “plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica”⁷⁹

⁷⁷ Derrida, J., *De la gramatología*, México: Siglo XXI Editores, 1998 (1967): 61.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

Este ámbito de sentido de la obra como texto es aquel en que nos desenvolvemos a la hora de estructurar un marco de trabajo para entender las dinámicas por medio de las cuales se producen espacios a partir de la práctica artística en la ciudad objeto del estudio. La relación entre tiempos y espacios producidos en condiciones de ambivalencia y crisis de significados nos llevan a pensar en la ciudad como un testimonio o *palimpsesto* vivo en el que capas de pasado y presente se anulan, sobreponen o dialogan entre sí. El hecho de arte equivale, asumimos, a una forma de enunciación que se constituye en sí como acto performativo – esto es: que realiza sus propias condiciones de posibilidad a la vez que se auto-describe -, de enlace de tiempos y espacios disímiles en el *ahora* de la enunciación así como también de citas a diferentes centros de la cultura.

Las relaciones de enlace entre fenómenos del contexto y del texto nos llevan a pensar en una espacialidad propuesta desde los estudios del lenguaje y proyectándose a nuestro ámbito de trabajo – el de los estudios culturales y postcoloniales, el de relaciones entre giro espacial y postcolonial, como sus principales elementos. Esta espacialidad es propuesta de manera de relacionar a una unidad de sentido previa al significado y cuyo afán es integrador de elementos excluidos, negados u ocultos. En este sentido, y como veremos más adelante, la noción de expansión de Rosalind Krauss⁸⁰ es una resolución del mismo principio de fusión de opuestos en el contexto de nuevos parámetros de la escultura en el contexto postmoderno y del giro espacial.

Diferentes ideas *espaciales* tienen relación con el principio intertextual: la convivencia de textos, sus contextos y sus respectivos tiempos y espacios al interior de una unidad textual se constituyen para generar espacios. Estos, si seguimos a Lefebvre y su pretensión de una *ciencia del espacio histórica y práctica*⁸¹, no son más que descripciones del espacio respondiendo a una tendencia semiológica a llevar formas de lectura y escritura desde los textos literarios al plano del espacio y en especial del espacio social:

⁸⁰ Krauss, R., “*Sculpture in the Expanded Field*” en *October*, N° 8 (Primavera), Nueva York en <http://www.jstor.org/stable/778224> (1977) recuperado el 18 de mayo de 2017.

⁸¹ Lefebvre, H., Op. Cit.: 7

“La semiología presenta cuestiones difíciles precisamente porque es un corpus de conocimiento incompleto que se está expandiendo sin ningún sentido de sus propias limitaciones; su dinamismo intenso crea una necesidad de que sean puestos estos límites, por difícil que sea. Cuando los códigos con los que se trabaja en los textos literarios son aplicados a espacios – digamos, a espacios urbanos – nos quedamos en el mero nivel descriptivo, como es fácil de demostrar. Cualquier intento de usar tales códigos como formas de descifrar el espacio social habrán de reducir a dicho espacio al estatus de mensaje y habitarlo al estatus de la lectura. Esto es evadir tanto a la historia como a la práctica”.⁸² Los alcances de la semiología en los albores de un giro post-estructuralista no eran en su momento las posibilidades de una integración del receptor a la totalidad del proceso de producción de obra, sino que asumían que había un fin y un objetivo para la producción infinita de sentido. En el pensamiento de Lefebvre, el espacio es “legible” (como los textos) únicamente en términos de las señales, huellas y marcas que determinan a ese espacio y lo limitan. El espacio existe en Lefebvre antes de ser leído y cualquier intento de legibilidad “sella mucho más que lo que revela”.⁸³⁸⁴

Una cuestión de relevancia en este sentido es la relación entre espacio y espacialización, a saber: la premisa declamada por Fredric Jameson: “*Always spatialise!*”⁸⁵ a principios

⁸² Ibid.

⁸³ Lefebvre, H., Op. Cit.: 144.

⁸⁴ Un aporte importante llamado “neopostestructuralista” de forma paralela a la obra de Lefebvre en la década de 1970 está en los estudios semióticos de la extinta URSS y es el concepto de *semiósfera* de Yuri Lotman, que se refiere a un espacio de significado que articula las asimetrías, es decir la convivencia de lenguajes y culturas en un macrosistema. Las principales características de la semiósfera es la delimitación y la relación entre homogeneidad y asimetría de los campos culturales y lingüísticos: “También en las cuestiones de la semiótica es posible un enfoque análogo. Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiósfera. La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiósfera— hace realidad el acto signico particular” (Lotman, Y., *Semiósfera I: Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia: Frónesis Cátedra/Universidad de Valencia, 1996: 12).

⁸⁵ Jameson, F., *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1982: 9.

de la década de 1980. El cuasi- eslogan se refiere a una necesidad de cuestionar la narrativa histórica basada en la temporalidad y enfocarse en la diferenciación de sitios espacio-temporales y su especificidad en términos topológicos y topográficos. Como proclama, sintetiza un posicionamiento a la dimensión homogeneizante del discurso de la globalización, intentando imponer esta dimensión de especificidad del aquí y el ahora. El giro espacial entonces es, un salto desde la dimensión material del espacio hacia las codificaciones semióticas y relacionales – lo cual, de acuerdo con Weigel, puede ser entendido como una reacción a la “violenta instrumentalización geopolítica del espacio”, como también han distinguido Ernst y Strohmeier⁸⁶.

Entendiendo al espacio como una cuestión que trasciende a la condición de contenedor de la materia y se desplaza al ámbito de lo social, cultural y semiótico como ejes de su generación, es posible distinguir una diferencia fundamental entre escuelas norteamericana y la alemana (*Kulturwissenschaften*). Si la primera se enfoca en la constitución de objetos de estudio espaciales desde la perspectiva de procesos sociales y culturales que forman espacios más allá de la dimensión material, la segunda se ha remitido a cuestiones de carácter semiótico y una “sensibilidad hacia la función de los signos y los discursos en la formación de órdenes espaciales”⁸⁷, lo que es entendido por Weigel como “giro topográfico”, en la medida en que se trata más que de la configuración material de espacios, de sus configuraciones sígnicas y gráficas, así como también de sus condicionalidades históricas y culturales. Por otra parte, un “giro topológico” es el atribuido a órdenes temporales orientado a “identificar momentos reiterativos y con ello *esenciales* y así poner a un mismo nivel lo contingente con los elementos característicos de estos”⁸⁸.

⁸⁶ Ernst, P. & Strohmaier, A. (Ed.), *Raum: Konzepte in den Künsten, Kultur- und Naturwissenschaften*, Baden-Baden, 2013: 7-8.

⁸⁷ Ernst, P. & Strohmaier, A. (Ed.), Op. Cit.: 7.

⁸⁸ Cf. Ibid.

Es posible trazar un campo de trabajo con respecto a una noción amplia de espacio que incluyera a esta amplia ruta desde lo material, el acto hasta las nuevas posibilidades del discurso que se originan en el hecho artístico y llegan más allá que él. La constelación permite ver una gama de ámbitos de la representación del espacio (y del espacio como forma de representación en términos sociales y políticos) hasta aquellas escenificaciones del espacio *in situ* o mediada y el acto performativo implícito en la performance como género y medio (o actante momentáneo en la multimedialidad y -modalidad de otra obra).

Este espectro, como planteo en la presente tesis, es generado a partir de diferentes dinámicas de expansión que interrelacionan a la dimensión de vida en la ciudad con las prácticas. La expansión planteada tiene que ver con la ampliación de espectros de materialidad como es planteada por Rosalind Krauss en “*Sculpture in the Expanded Field*”⁸⁹. El modelo de Krauss, proveniente de las matemáticas, explica las relaciones entre técnicas, medios y modos de producción, percepción y recepción que –respondiendo a una “ideología de lo nuevo”. En un intento “paternalista” por articular los nuevos objetos dispersos en el espacio expositivo y el público, de acuerdo con Krauss, el arte escultórico de las décadas de 1960 y 1970 en América expandió (elastizó) los medios y modos de forma de que el arte “pudiera incluir casi todo” al tiempo que mantuviera la familiaridad con el espectador, en la medida en que “lo nuevo es hecho comfortable en la medida en que parece haber sufrido una evolución a partir de formas del pasado. El historicismo hace un trabajo sobre lo nuevo y diferente de manera de reducir la novedad y mitigar la diferencia”⁹⁰.

Oponiéndose a la historización de los dialogismos entre la escultura y el entorno, , so argumento de que pretenden generar un espacio de coherencia en un tiempo y espacio encerrado al interior de la experiencia estética, Krauss propone la idea del campo expandido para entender la convivencia de oposiciones no excluyentes en términos de las

⁸⁹ Krauss, R., Op. Cit.

⁹⁰ Krauss, R., Op. Cit.: 31.

maneras en que la disposición de objetos en el espacio son hechos convivir mientras la obra exista:

“A medida que la década de 1960 comenzaba a alargarse hacia la década de 1970 y la “escultura” comenzaba a volverse pilas de restos de hilos sobre el piso o pinos rojos aserrados y arrojados en la galería o toneladas de tierra excavadas del desierto, o empalizadas de tierra rodeadas de fogatas, la palabra *escultura* se volvía más difícil de ser pronunciada – aunque no tanto más. El historiador/crítico simplemente ejecutaba un juego de manos y comenzaba a construir sus genealogías a partir de los datos de milenios más que de décadas. Stonehenge, las Líneas de Nazca, las canchas de pelota toltecas, los montículos funerarios indígenas de Norteamérica – cualquier cosa (...) Pensamos en usar una categoría universal para autentificar a un grupo de casos particulares, mas la categoría hoy en día ha sido forzada a cubrir a tal heterogeneidad que está, en sí, en peligro de colapsar (...) Al ser la condición negativa del monumento, la escultura modernista tuvo una suerte de espacio idealista a explorar, un dominio extraído del proyecto de representación temporal y espacial, una vena que era rica y nueva y que pudo por un momento ser explotada con provecho.”⁹¹

Para Krauss, en la medida en que la escultura se aleja de sí misma, se vuelve una “combinación de exclusiones. La escultura, podría decirse, ha cesado de ser una positividad y era ahora la categoría que resultaba de la adición de un *no-paisaje* a una *no-arquitectura*”⁹². De acuerdo con el modelo de Krauss, el *no-paisaje* y la *no-arquitectura* implican a un nivel “neutro” de enunciación de significado – lugar de la escultura - que se opone y a la vez interrelaciona en dicha oposición a otro nivel “complejo”: el paisaje y la arquitectura en cuanto niveles superficiales de significado, donde el sitio y su especificidad habrían de funcionar de forma explícita.

⁹¹ Krauss, R., Op. Cit.: 33-34.

⁹² Krauss, R., Op.Cit.: 137.

De una u otra manera la relación entre el nivel complejo y el neutro se reformula en la medida en que la escultura misma cambia como dispositivo a lo largo del tiempo: las relaciones del modelo matemático usado por Krauss entonces se vuelven indicativas. La escultura habla del sitio mismo de enunciación y de aquello que no está implícito en ella como cuerpo de significado. La relevancia del modelo de Krauss – no sólo modelo demostrativo de los cambios en este dispositivo artístico – están precisamente en la crítica al modelo modernista de comprensión de estos desarrollos, que ve un creciente eclecticismo en el uso de medios y materiales en el espacio. El salto a la “lógica” de Krauss para oponerse al historicismo como lectura es enmarcado en una posmodernidad asumida como modelo emergente.

Las posiciones no excluyentes localizadas tanto en la materialidad misma del sitio y las narrativas que le permiten ser *locus/lugar* de enunciación de la particularidad y la diferencia generan significados emergentes. Estos dinamizan al espacio en tanto instancia físico-corpórea/arquitectónica, social, cultural: el sitio entonces adquiere un significado y un lugar en el memorial y el imaginario colectivos. El sitio es un colector de *energía* – en el sentido que dio Lefebvre a aquellos efectos producidos en la interacción entre cuerpo y espacio: las interacciones y desplazamiento de los cuerpos son presencia y huellas de presencia, una determinada *vida* puede tener lugar en esos lugares efímeros. La expansión planteada por Rosalind Krauss, en este sentido, obvia a la cuestión performativa y fugaz de posicionamiento del cuerpo vivo en el espacio y sus posibilidades enunciativas. Si la base del fenómeno historiográfico es la instancia espacio-temporal específica – el sitio – para desde ahí levantar una narrativa en cuanto a los hechos que corresponden a dicho lugar, así lo es de similar manera también la pretensión de autenticidad y originalidad: que la obra sea única en el tiempo y el espacio implica un momento por medio del cual significados y sentidos que amenazan y afectan emergen.

La oposición no excluyente es a su vez una de los elementos propios de una estructura y una estética de la posmodernidad. En la medida en que un modelo dual es considerado insuficiente para comprender las dimensiones del actuar en un espacio y contexto determinados reconociendo la infinita multiplicidad de posibilidades en juego; o de la producción de saber más allá de la convención científica y la institución y en relación con el saber narrativo no épico, sino dialógico, polifónico, horizontal.

La atención en esta dualidad fue advertida por Julia Kristeva en “Bajtín: la palabra, el diálogo y la novela”⁹³, en el que el nivel de ambivalencia es formulado como el que permite la dialogicidad de forma amplia entre sujetos que están más allá de los hablantes en el texto, su división en múltiples actantes y la dinamización de sus funciones comunicativas a partir de la indefinición de fronteras, el enfoque en el presente y la expansión del yo a través del grado cero de enunciación – un momento de neutralización de la autoridad a partir del acto de habla y su consecuencia. La voluntad y la premisa translingüística de la obra de Kristeva se aboca a explorar en el texto literario las formas de diálogo entre sujetos de la obra y el contexto histórico, social y cultural, de forma de encontrar qué formas de concatenación puntuales en el espacio del texto pueden tener lugar. Mientras el texto científico, histórico y el narrativo tienen a un sujeto hablante que llega hasta el nivel 1 del lenguaje descriptivo (la autoridad, la monología, lo épico), el texto poético deviene demasiado amplio para reducirse a la voz de la autoridad: en la novela, la menipea y el carnaval, en el lenguaje poético, según Kristeva, este nivel 1 de lenguaje – una completitud en oposición y para completar desde la totalidad al nivel 0 de diálogo - es superado presentando infinitas posibilidades, de forma de que la escritura habla de sí misma como proceso, es autorreferente y con ello posibilita la ruptura:

“Determinando el status de la palabra como *unidad mínima* del texto, Bajtín aprehende la estructura en el nivel más profundo, más allá de la frase y de las figuras retóricas. La noción de *status* substituye la imagen del texto como corpus de átomos por la de un texto hecho de relaciones, en el cual las palabras funcionan como quanta. Entonces la

⁹³ Kristeva, J., Op. Cit.: 3.

problemática de un modelo del lenguaje poético no es ya la problemática de la línea o de la superficie, sino la del espacio y del infinito (...) El término “ambivalencia” se adapta perfectamente al estadio transitorio de la literatura europea que es una coexistencia (una ambivalencia), a la vez “doble de lo vivido” (realismo, épica) y “vivido” mismo (exploración lingüística, menipea), antes de desembocar, quizás, en una forma de pensamiento parecida a la pintura: transmisión de la esencia de la forma, configuración del espacio (literario) como revelador del pensamiento (literario) sin pretensión “realista”⁹⁴.

Al igual como el giro lingüístico implicó un cuestionamiento del lenguaje como matriz para el pensamiento y sistema de representación, el giro espacial implicó también, como anunciamos anteriormente, un giro hacia la autorreferencia del espacio en tanto esfera de interacción. La práctica artística en tanto práctica social es un nivel de producción de conocimiento a partir del cual se genera ambivalencia y tensión, condiciones ideales para el diálogo intercultural, la discusión interdisciplinaria, y el encuentro entre agentes de diferentes campos sociales y culturales. Estos logros dependen de modos de hacer como la cooperación y la colaboración, en tanto lazos sociales e intersubjetivos de formación de comunidad. Una perspectiva macro está determinada por un giro global en las formas de hacer, exponer, reproducir, difundir y discutir el arte, alojada en la internacionalización de las formas de circulación de este campo, reflejada en la rápida expansión de bienales de arte contemporáneo en diferentes regiones del mundo.

Este cambio estructural, taxonómico y epistemológico es permitido a su vez por una transformación de las formas de producción cultural en el contexto de globalización. Ante un cambio inminente en la circulación de imágenes y una necesidad imperiosa de construir nuevas redes de (inter-)subjetividad en una nueva etapa del (post-) trabajo, un campo cultural singular como este adquiere mayor significación debido a su posibilidad como modo libre basado en la ambivalencia para señalar y comunicar las zonas de

⁹⁴ Kristeva, J., Op. Cit.: 12.

asimetría y exclusión, así como las de *diferencia* (de género, raza, clase, etc., cada vez más entrecruzadas).

Los estudios poscoloniales ofrecen un entramado conceptual interesante basado en el concepto de ambivalencia, que sirve de base para el de hibridación cultural. La ambivalencia es el principio básico para la constitución de espacios terceros o *entre-espacios* de enunciación. Este principio de ruptura y disolución de categorías y límites fijos se basa en la convivencia de opuestos no excluyentes y es recuperado por Homi Bhabha en la década de 1990 para referirse al imaginario postcolonial, marcado por tensiones, divisiones y expansiones que emergen de la escisión fundamental del sujeto en la colonialidad. El espacio no es inocente. Ni neutro. Atravesado en múltiples direcciones por cuestiones de identidad, raza, género, clase, mitos de origen, el espacio es representación y es representado en función de relaciones de poder emergentes y subyugadoras. Dependiendo del *lugar* físico, material, imaginario, poético, geopolítico, etc. de enunciación, se construye un sujeto que estructura y se ubica en el espacio representado, presentado, ejecutado, realizado.

La principal contribución en términos interdisciplinarios de Bhabha en este sentido en *“The Location of Culture”* es la de poner en un nivel de diálogo dos conceptos *meta-*: *ambivalencia* y *autoridad*. El primero, proveniente de la escuela psicoanalítica, se refiere principalmente a la convivencia simultánea de dos instintos aparentemente contradictorios como son el amor y el odio, la atracción o la repulsión, la afinidad o la inafinidad. Ambas dimensiones tienen encuentro en la conflictiva construcción de la colonialidad: de acuerdo con Bhabha, la hibridación en tanto fenómeno de mezcla de dos sistemas culturales sería una estrategia de *mimicry*, por medio de la cual el poder establece relaciones de cercanía y distancia simultáneas de forma de construir un sujeto-otro que “es similar mas no tanto” (*“almost the same but not quite”*)⁹⁵. De ahí que llegamos al segundo nivel (autoridad), en la medida que un ejercicio de poder es

⁹⁵ Bhabha, H.: Op. Cit.: 111

implícito a este constructo de cercanía: “la *mimicry* colonial es el deseo de un *otro* reformado y reconocible, como un sujeto de diferencia que es casi el mismo, mas no tanto”⁹⁶.

Es posible encontrar diferentes ejemplos de sujetos que son construidos en el campo del arte contemporáneo a partir de dicho distanciamiento. La figura del curador internacional o el artista contemporáneo, sujetos narrativos a los cuales se atribuye una identidad móvil y difusa, que implica procesos migratorios y de residencias múltiples en diferentes entornos y en diferentes contextos son construcciones que – como si miráramos desde adentro del espejo – impiden ver las construcciones de diferencia. En la medida en que la ambivalencia desestabiliza, genera una relación intersubjetiva de co-dependencia y distanciamiento propia de la condición colonial de sujeción y opresión. Si la globalización es un proceso de tejido de redes y de trazado de cartografías panorámicas, la localidad – intensificada en el mismo proceso homogenizante – es construida a partir del mismo ejercicio de autoridad, de forma tal que es posible reconocer aquello que distingue al lugar de una forma velada. La noción de hibridismo cultural es en Bhabha fundamental para entender los procesos de colonización, sobre todo en términos de imaginario cultural. El objeto de trabajo de Bhabha es el texto literario – específicamente

⁹⁶ Bhabha, H.: Op. Cit.: 86

la *Minuta de Macaulay*⁹⁷ - y se aboca al racismo como construcción que permea en el lenguaje y a su vez se cristaliza en el nivel estético.

Es inevitable relacionar estas dualidades con la producción teórica de Kristeva, en la que la categoría de ambivalencia emerge de la confrontación con sucesos de una ambigüedad que disuelve las fronteras entre enunciantes y actantes en el relato como género y campo de la cultura. En Kristeva el diálogo parte de la disolución y desemboca en la convivencia de diferentes niveles enunciativos, posiciones ideológicas y visiones de mundo en un tiempo/espacio diferente. Partiendo de una figura entendida como *el sujeto europeo* en confrontación con un *otro*, para Kristeva, las posibilidades de diálogo intercultural y no oposición están en el compartimento de las experiencias y no necesariamente de los valores. En entrevista, señala: “La cosmología nos ha demostrado que no existe un universo, mas un pluriverso, esto es: hay una pluralidad de mundos como hay una pluralidad de civilizaciones”, dica la hora de preguntarse cuáles son las condiciones que permitirían un diálogo fructífero entre la unión entre *visión cósmica* del mundo en China y los valores relacionados con el individuo y sus derechos en el mundo europeo contemporáneo:

⁹⁷ La *Minuta de Macaulay* es un reporte colonial con fecha 2 de febrero de 1835, en el que el barón Thomas Macaulay reporta acerca de la necesidad de construir un sistema educativo para la India basado en la lengua inglesa, dado que considera que el árabe y el sánscrito son insuficientes para la constitución de una civilización: “La literatura de Inglaterra es ahora más valiosa que la de la antigüedad clásica. Dudo que la literatura sánscrita sea tan valiosa como la de nuestros progenitores sajones y normandos. En algunos aspectos, por ejemplo en Historia, estoy seguro de que lo es mucho menos. (...) es imposible para nosotros, con nuestros medios limitados, intentar educar al pueblo todo. Debemos al presente hacer lo mejor que podamos para formar una clase que pueda actuar como intérprete entre nosotros y los millones a los que gobernamos; una clase de personas, indios por la sangre y el color, pero ingleses en el gusto, opiniones, moral e intelecto. A esa clase debemos dejar el refinar los dialectos vernáculos del país, enriquecer aquellos dialectos con términos científicos tomados a préstamo de la nomenclatura occidental, y convertirlos gradualmente en vehículos aptos para transportar el conocimiento a la gran masa de la población.” (Macaulay, T.B., “*Sobre la educación en la India*”, (“*Minute of 2 February 1835 on Indian Education*”) en Macaulay, T.B., *Prose and Poetry* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957: 721-724, 729), (Trad. Por Luis César Bou) en <http://www.geocities.ws/obserrflictos/macaulay2.html> (2002-2009) recuperado el 7 de agosto de 2018.

„A lo que apunto – sigue – es que nuestra civilización puede ofrecer una cierta fertilidad y complejización a la China y la China nos habrá de dar algo a cambio. El intercambio de estas diferencias será el futuro del humanismo. Pero lo que quiero decir con esto, de una forma quizá un poco provocativa, es que la historia de nuestra civilización occidental, con las catástrofes que hemos experimentado, nos hace sentir culpables para con nuestra tradición. Mi posición es ir más allá de esta posición, poner en tensión y enfatizar sus aspectos positivos, que esta situación de culpa es aún positiva y que nos ofrece posibilidades de desarrollo de la libertad y de los derechos. Es en nuestra civilización en la que existe la noción de libertad, es en nuestra civilización en la que existe una diferencia de las mujeres, los derechos de los niños, etc., una serie de singularidades, negociar estos con los privilegios que nos ofrecen otras civilizaciones⁹⁸. El punto de vista de Kristeva evidencia sin duda un acercamiento al diálogo intercultural tras las diferentes épocas de colonización y en un mundo contemporáneo en el que la memoria de abuso debería ser dejada de lado. El contexto imaginario trazado por Kristeva en este ejemplo concreto es producto de un análisis de las tensiones y no de las oposiciones: por medio de establecer categorías duales y confrontarlas, se acerca a las posibilidades de emergencia a partir de ellas, de forma de llegar a una alternativa al universalismo en las humanidades y un acercamiento a puntos de localidad que, al ser identificados, permitan una renegociación.

A su vez y de forma complementaria, el hibridismo de Bhabha, se basa en la idea de que los espacios de interacción se articulan alrededor del reconocimiento de la diferencia y la traducción cultural, dentro de la cual la autoridad colonial/cultural es construida en situaciones de confrontación política entre posiciones de poderes desiguales. Es también un proceso de negociación cultural (como posteriormente García Canclini plantearía en *Culturas Híbridas*⁹⁹) y se trata de un modo „de apropiación y resistencia que

⁹⁸ Kristeva, J., „Julia Kristeva im Gespräch mit Sigrid Weigel“, entrevista en vivo en la Haus der Kulturen der Welt, 08 de marzo de 2011 en <https://www.youtube.com/watch?v=8eghn6Ndqjg&list=PL44D84F294F6AE3F0> (2011) recuperado el 7 de octubre de 2018..

⁹⁹ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.

predetermina al objeto del deseo¹⁰⁰. El impulso y el deseo de señalar y denominar son ejes de la función del texto literario, así como lo son el representar y presentar en las artes visuales y performativas, así como en todas aquellas otras disciplinas de conflujo. Si en el primero el dispositivo de enunciación es el propio modo de las letras (el espacio generado a partir de la verbalidad), en el segundo es difícil establecer cuáles son los medios y modos en los que funciona el mismo dispositivo de denominación.

La naturaleza interdisciplinaria de los proyectos de arte contemporáneo, su hábito de apropiación y traducción de objetos, prácticas e ideas de diferentes mundos, sin embargo, ofrecen no sólo puntos de partida en las huellas del lenguaje verbal, sino en todos los posibles efectos: textuales y discursivos, visuales, sensoriales, corpóreos, espaciales, etc. El programa de lenguaje de las obras que sirven de objeto a esta tesis, sus intenciones, efectos y tensiones internas, entonces, dependen de un complejo multisensorial para existir y ser, desde el cual producir experiencia del mundo. Si hay un elemento común entre ellas es el de producir lo que Mary Louise Pratt – así como hoy retoma Nora Sternfeld – llamó *zonas de contacto*. Las zonas de contacto provienen de un debate inaugurado en los estudios culturales y la antropología a fines de la década de 1990 por Pratt. Las zonas de contacto, de acuerdo con la antropóloga son “estructuras orgánicas, en las que diferentes luchas sociales son reflejadas como procesos continuos de luchas por el poder de la interpretación”¹⁰¹.

Estos puntos de encuentro, negociación y conflicto pueden ser modelados al nivel de lo textual como forma de congelación de cada momento del proceso de pesquisa y creativo y tienen lugar precisamente en un intersticio o espacio liminal al interior del espacio de exposición, *viviendo y reviviendo* el tiempo y espacio de la experiencia expositiva y el espacio de recepción/lectura. Esto permite distinguir un presente diferente al del presente

¹⁰⁰ Bhabha, H., Op. Cit.: 120

¹⁰¹ Sternfeld, N., “*Memorial Sites as Contact Zone - Cultures of Memory in a Shared/Divided Present*” en http://eipcp.net/politicas/sternfeld/en/#_ftn15 (2011) recuperado el 1º de mayo de 2019.

del que la exposición habla: de ahí que la distancia temporal y espacial implique una diferencia en términos sensoriales. Los encuentros integran al conflicto como una parte complementaria, de acuerdo con Clifford y como defiende Nora Sternfeld: “Es obvio que un encuentro en desigualdad de relaciones de poder contiene muchos potenciales de conflicto. Y estos no son reprimidos en el término, sino que, en lugar de ello, son componentes integrales. De esta forma, las zonas de contacto ya no son vistas meramente como espacios de poder, sino como estructuras orgánicas, en las que diferentes luchas sociales son reflejadas como procesos vivos de luchas por el poder de la interpretación. De ahí resulta la conclusión teórico-hegemónica: en la medida en que se ven involucradas estructuras orgánicas que son resultado de luchas al interior de relaciones de poder, estas no son inmutables, pero pueden ser cuestionadas y redefinidas”¹⁰².

La idea intenta dar forma definida, cristalizada, a los procesos por medio de los cuales entran en diálogo, negociación y/o conflicto diferentes posiciones que buscan el poder de la interpretación con respecto a eventos (muchas veces traumáticos). Pratt entiende bajo el concepto que los museos son “lugares en los que se ubican relaciones e interacciones contenciosas y colaborativas”, radicadas no en el espacio físico de la práctica expositiva del museo, sino también en el nivel de experiencia y recepción de esta por parte del público. De esta forma, Pratt y Clifford sitúan diferentes niveles de agencia tanto en la producción como la recepción del hecho expositivo de forma de expandir sus posibilidades interpretativas. La cuestión en torno a la unicidad cultural y perceptual de este se ve con ello derrumbada, haciendo que desde las ruinas emerja lo que parece un vacío: el tercer espacio, por medio del cual la diferencia es enunciada y puesta sobre la palestra.

Esta posibilidad de producir espacios de enunciación en el interior de la esfera semi-pública del espacio expositivo convencional, es una que permite además la confrontación con la alteridad en un espacio otrora protegido y de límites difusos, donde la legitimación

¹⁰² Ibid.

y la validez están garantizadas en un margen de libertad. El espacio dialógico del museo y de la galería deberían ofrecer las condiciones ideales para la recuperación de experiencias generadas en función del individuo que las visita, bajo condiciones ideales de igualdad. Sin embargo, como puede verse en la experiencia concreta, no es posible barrer la superficie de estos espacios institucionales y semi-privados de conservación y exposición de la memoria pasada y reciente de obras como uno libre de todo influjo exterior.

2. PARTE SEGUNDA: LA CIUDAD DIVIDIDA: CONSTITUCIÓN DE UN ESPACIO COMÚN EN LA AMBIVALENCIA

Capítulo I: Espacios liminales: entre sitio, tiempos, espacios y disciplinas

1.1 Espacio y espacialidad: el giro espacial y la obra como experiencia de vida

Es posible identificar una primera asunción para construir el contexto del trabajo: la de que el espacio adquiere **mayor relevancia en un mundo globalizado**, en el que la relación tiempo/espacio devela su mayor relatividad, atendiendo, de acuerdo con Doris Bachmann-Medick, “a una noción determinada por lo espacial que tiene lo posmoderno de sí mismo, que parece desvincular la orientación de lo moderno hacia el tiempo como principio rector” (...) “Se dice a menudo, que vivimos en un tiempo de la sincronía y no de la diacronía, y creo que de hecho se puede comprobar empíricamente que nuestro día a día, que nuestras experiencias psíquicas y que los lenguajes de nuestra cultura hoy – al contrario de una época anterior, la 'modernidad tardía' – ven más predominancia de categorías del espacio que de las del tiempo”¹⁰³. De acuerdo con Bachmann-Medick, “a primera vista la perspectiva espacial parece trazar una vereda de forma de facilitar el acceso investigativo a la materialidad, el actuar y el cambio”¹⁰⁴¹⁰⁵. Sin embargo, es de destacar que un acercamiento a partir de la perspectiva espacial implica constataciones y decisiones a nivel epistemológico como metodológico, tales como que el espacio se constituye a partir de la práctica social, en el espacio de cruce entre el discurso y el proceso de producción social. Desde ahí que entendemos al acto y el hecho artísticos como el complejo de relaciones a partir de las cuales se constituye a su vez un campo de

¹⁰³ Bachmann-Medick, D., Op. Cit.: 279

¹⁰⁴ La cita dentro de la cita corresponde a Jameson, F., „*Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*“ en Huyssen, A. & Scherpe, K. (Eds.), *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986: 45-102.

¹⁰⁵ El giro espacial, afirma, es un giro de la diacronía a la sincronía y de lo histórico hacia lo sistémico y en el paso del uso sucesivo del habla al sistema lingüístico, de forma tal que puede entenderse como consecuencia directa del giro lingüístico. “También en el giro espacial se enfatiza en la simultaneidad y en las constelaciones espaciales y no en una idea determinada por el tiempo ni menos en una evolucionista del avance y el desarrollo” (Bachmann-Medick, D., Op. Cit.: 282).

la misma índole: una red de legitimación a partir de las *finas diferencias* de agrupaciones e individuos que atentan creativamente contra el entorno afectándolo y develando posibilidades de transformación, función de reproducción cultural de su actividad. Las relaciones que dan pie a este hecho pueden ser entendidas como las que ocurren entre la idea y su ejecución y registro, a saber en un nivel de enunciación y la forma de su perpetuación en el tiempo por medios materiales, digitales o en forma de procesos desencadenados en la esfera pública – otra forma de cristalización de la práctica. Desde ahí que partamos con una primera instancia fundamental para el espacio público y la experiencia de ciudad: la vida.

Esta dimensión es abordada como una base temporal y procesal que permite que la ciudad como instancia de reunión humana y de constitución de presencia material tenga lugar. El giro espacial, entonces, es aplicado a la práctica artística de forma de pensar en que esta produce sus propios espacios de enunciación en el marco del hecho artístico (un ciclo de producción – presentación – recepción), una instancia de naturaleza performativa y por ello retroalimentaria¹⁰⁶ que tiene lugar en diferentes *aquís* y *ahoras*, y en consecuencia de acuerdo con diferentes sistemas de ordenación del espacio desde lo social, cultural y semiótico (entendiendo al signo como aquella unidad de comunicación más allá de lo verbal y que en función del significante, en cambio permanente).

¹⁰⁶ El concepto del ciclo retroalimentario autopoietico tiene su origen en la obra de Humberto Maturana y Enrique Varela en *El árbol del conocimiento* (Maturana, H. & Varela, E., El árbol del conocimiento, Buenos Aires: LUMEN, 2003) y es recuperado en las reflexiones de Erika Fischer-Lichte en *Ästhetik des Performativen (Estética de lo performativo)* (Fischer-Lichte, E.: *Ästhetik des Performativen*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004: 58–126 & 284–294). El núcleo del concepto, de acuerdo con Fischer-Lichte es que en una situación de juego, performance o teatro, el comportamiento de cada uno de los actores desencadena de manera individual un comportamiento específico en el espectador co-presente, que a su vez influye en el comportamiento de los demás actores y los demás espectadores. Esto, dado que por medio de ello el proceso del juego no depende únicamente de los actores, sino que emerge como resultado de las relaciones recíprocas entre público y aquellos que ejecutan la acción performativa y de manera tal que la oposición tradicional entre productores y receptores se disuelve. La actuación es formada en conjunto por aquellos que están co-presentes corporalmente y, así, se otorga y quita a la vez el poder de disposición al individuo de manera cíclica y repetitiva.

1.2 Berlín: el reconocimiento del territorio

El caso de Berlín como ciudad de frontera y amurallada es uno más entre otras del mundo. Pero lo especial de la constelación en la que se encuentra la ciudad entre muros permitía que existiera una situación de excepción en la que los lenguajes, modos y prácticas eran reformuladas en función de procesos de traducción para superar o sobrevivir al contexto de Guerra Fría. Si bien la intención de esta tesis no es realizar una revisión exhaustiva de todos los casos existentes, vale la pena revisar antecedentes de estos procesos de traducción y transferencia que cruzan arte y vida y a partir de los cuales se generan zonas de contacto, hibridación, basados en una ambigüedad relativa y propia del tiempo en el que acontecen. El arte no es sólo la producción de objetos sino un proceso complejo de producción cultural que tiene varios niveles de interacción con el ser humano, un sistema de codificación silenciosa a partir del cual es posible nombrar y con ello generar una especificidad política relacionada con el contexto temporal y espacial en la que lo nombrado se desenvuelve. Desde ahí que a partir de nombrar o no nombrar para hacer patente la ausencia y la incapacidad de designar por medio de los lenguajes convencionales, acaso al lugar del trauma y la diferencia en la vida cotidiana.

Ejemplos de producciones emblemáticas en el espacio público de Berlín se encuentran en diferentes obras. Un caso es el de *“The Berlin Wall”* de Gordon Matta-Clark, en la que el estadounidense interviene con publicidad comercial (a su vez intervenida con consignas como *“From USSR mit Love”* que se traduce como *“Desde la USSR con amor¹⁰⁷”*) sobre rayados en la pared dentro del sector británico de ocupación en 1976, en el marco del festival *“Soho in Berlin”¹⁰⁸*. La acción performativa consiste en el cubrir diferentes graffitis de texto sobre el muro divisor con grandes trozos de papel, producido para la publicidad de productos occidentales como cerveza Schultheiss (de Berlín), chocolate

¹⁰⁷ La consigna mezcla idiomas de los ocupantes y los ocupados integrando a la frase en inglés la preposición alemana *mit* (en castellano “con”).

¹⁰⁸ Cuevas, T. & Rangel, G. (Ed.): Op. Cit.

Milka o también serigrafías con provocativos motivos del mismo Matta-Clark, como una bandera roja que hibrida a la estadounidense y la soviética en una sola.

El gesto es rupturista, como ha advertido Élisabeth Ganivet en "*Esthétique du Mur Géopolitique*"¹⁰⁹, mas también es uno de empalme y superposición de iconografías hasta que estas pongan en crisis o disuelvan al muro como soporte del reclamo político diverso y colectivo. Sobre proclamas a favor de la reunificación firmadas por el partido de extrema derecha NPD (*Nationaldemokratische Partei Deutschlands*) o textos de reclamo por la patencia del muro como estructura de división y aislamiento, Matta-Clark cubre con las pancartas que vienen de un mundo publicitario a la velocidad de una acción clandestina y resistente.: sobre el logo de la cerveza Schultheiss o del chocolate Milka, íconos del día a día y la precarización de los hábitos de consumo, impone una premisa compleja y de carácter irónico y político, sin develar del todo trasfondo discursivo alguno. El resultado es la superposición desenfadada, descuadrada, en términos de que se priva por medio del desmembramiento a la imagen de su aura original. Cada una de ellas es entonces desmontada y vuelta a montar en el gesto al margen de la legalidad y de la esfera pública - esta de una u otra manera inserta en un entorno insular de Berlín Occidental que ofrece condiciones de control y vigilancia, a la vez que de anarquía, que impiden una relación entre ciudadanía/no-ciudadanía y estado similares a las de una democracia occidental de bienestar en el contexto de la Guerra Fría. Prueba de esto dan tanto la dinámica marginal, contra el tiempo y contra las convenciones que es la acción de cubrir para develar. Al final de la acción, se acerca la policía occidental y solicita el pasaporte de este sujeto transterritorial, estadounidense de padre chileno. La cámara registra la amonestación verbal por parte de los oficiales, la demanda y revisión de su pasaporte y documentos. El artista es obligado a retirar los papeles del muro y la cámara evidencia este proceso performativo, comprometido tanto con los niveles materiales como inmateriales de su propia gestualidad: retirar el papel es retirar la cosa y a la vez la imagen, dejando rastros sobre la pared. Desplazarse y atender a la demanda del policía, a

¹⁰⁹ Ganivet, É.: *Esthétique du mur géopolitique*, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2016: 23.

su vez, es dar cierre a una obra que no denuncia mas muestra un presente continuo propio de la experiencia de aislamiento en el Berlín rodeado de muralla. El presente es producido a partir de un empalme de elementos iconográficos, materiales, comportamentales que provienen de diferentes ámbitos de la vida visual y la experiencia, como en todo producto de la actualidad. El gesto de Matta-Clark deja una impronta en el muro como testimonio y sublimación de la división y la frontera: esta da cuenta de un proceso de negociación y de empalme de sentidos analógico al que se da entre las capas de historia sobre el manto urbano. La instancia de producción en ese momento es una intención casi suicida no consumada: en un principio, Matta-Clark llegó en 1976 invitado al evento organizado por la *Akademie der Künste* y las *Berliner Festwochen* (*Semanas de festival de Berlín*) para hacer explotar una parte del muro de Berlín, de lo que fue persuadido a desistir.

También la artista chilena Lotty Rosenfeld, miembro del Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. que se inscribe en la Escena de Avanzada y en la oposición de artistas a la dictadura de Pinochet en los 70s y 80s, realiza una acción de similar atención en el marco de su proyecto internacional “Una milla de cruces sobre el pavimento”. El proyecto consiste en el trazado de líneas transversales a las división del tráfico en carreteras y calles de diferentes lugares del país sudamericano. Ejecutando la acción en Washington D.C. o el mismo Berlín, la artista chilena apela una vez al recuerdo y la permanencia de la imagen a partir de dejarse fotografiar de forma clandestina en un nodo de vigilancia en la frontera entre occidente y oeste: el puesto estadounidense de control “Checkpoint Charlie”. Rosenfeld marca una cruz sobre el asfalto a pocos metros del puesto de control americano de frontera entre Berlín Occidental y Berlín Oriental en 1983 y es fotografiada de espalda mirando al sector comunista de la ciudad.



Frontera entre la República Federal Alemana y la República Democrática Alemana, 1983. Registro de “*Para (entre) cruzar espacios límites*”, Lotty Rosenfeld, foto parte de proyecto de work-in-progress, 1983.

Foto: Collection FRAC Lorraine¹¹⁰

La foto sirve de registro de una presencia momentánea con orígenes en un deseo de proyectar las acciones desde el conflictivo paisaje y espacio chileno al de la imagen fotográfica como dispositivo de representación y re-presentación especial: poner al sujeto-artista en la acción, de espaldas, como en las múltiples tomas de registro en el país de origen y en crisis, protegiendo por medio de ocultar el rostro y dar la espalda en señal de vulnerabilidad y rechazo.

La posición intentaba enunciar y denunciar de forma a la vez velada que patente los crímenes perpetrados por la dictadura de Pinochet y su devenir fatal, que producía en la época una atmósfera propia del efecto más lógico para una sociedad asolada por un régimen nacionalista, autoritario y apegado a una ley de austeridad económica que devendría en la anulación de la presencia pública en toda toma de decisión política. La democracia, institución a ser protegida más allá de la participación plena y más allá de toda voz popular, era un fantasma que sobrevivía en la consciencia de los ciudadanos

¹¹⁰ En <http://collection.fracloiraine.org/collection/show/705?lang=fr#> consultado el 1º de mayo de 2019.

desarticulados como cuerpo social, a la vez que el físico encarnaba la transformación de paisaje post-catástrofe. Los registros de acciones como esta, cuyo carácter político y de intervención en la esfera pública estaba determinado por el contexto de la Guerra Fría y sus efectos en América Latina, son hoy desperdigados por la Internet y por diferentes publicaciones especializadas y de divulgación, de forma tal que su *unicidad* y *eventualidad* es perpetuada en un proceso de continua auto-reproducción: Desde ahí la dificultad de trazar un seguimiento unilineal de la genealogía de la imagen y desde ahí la necesidad de su problematización en términos del aislamiento productivo con el que se encontraban obras de muchos artistas de la región en sus devenires más allá de sus fronteras nacionales. ¿Es posible ubicar a estas obras dentro de un circuito cerrado de enunciaciones, si cada vez que las vemos lo hacemos a través de los medios de registro y conservación que permite el presente? ¿Cómo actúan estas imágenes al margen de los hechos puntuales en los que son generadas?

En el caso de “*Para (entre) cruzar espacios límites*”, título de la acción en Berlín occidental, Rosenfeld estructura un relato de origen a la acción en las necesidades de internacionalización del arte resistente en el contexto de dictadura chilena. Este tiene lugar en una campaña del Colectivo de Acciones de Arte de forma de difundir la situación actual en Chile, “difundir el trabajo de arte que llevábamos a cabo en *estado de excepción al interior*, tanto a artistas chilenos y políticos exiliados como también, contactar a otros artistas europeos de nuestro interés en esa época, como a Wolf Vostell, Joseph Beuys, Gina Pane, Antoni Tàpies, Severo Sarduy, otros”.¹¹¹. El contacto con la capital alemana y la posibilidad de exponer su obra se dio, sin embargo, no por medio de estos artistas y escritores vinculados a una red local, sino a través del escritor Antonio Skármeta y su hoy ex-esposa, Cecilia Boisier, quienes residían en Berlín occidental en calidad de exiliados del país sudamericano. La ayuda de Boisier y Skármeta se tradujo en realizar una exposición con 40 artistas chilenos un año después de la visita en 1983. El

¹¹¹ Lagos Preller, T., *Entrevista por e-mail a Lotty Rosenfeld*, 2015.

tema de la frontera es uno de relevancia en este proyecto, presentado más tarde en la Documenta 11 el año 2007, de acuerdo a como explica:

“En ese primer viaje a Berlín entre 1982 y 1983 ya tenía en mente trabajar en torno a las fronteras. La Frontera como signo arbitrario es examinada en tanto convención forjadora de nación y nacionalismo. En ese sentido, abordé dos fronteras “críticas” de la época, Chile- Argentina / RDA –RFA. En la primera intervención, construí (como una excepción en mi trabajo) el signo + completo en el tramo correspondiente a la tierra de nadie, existente en todos los límites fronterizos. En la segunda intervención sustituí el signo “+” por el traspaso entre cuerpo y muro al cruzar corporalmente desde La RDA a la RFA. Sabiendo que yo misma era uno de los ejes del signo y el muro el otro eje”¹¹².



Reiteración de las acciones de “*Una milla de cruces sobre el asfalto*” en las afueras del Parlamento Federal Alemán (*Reichstag*) en Berlín, 2007. Foto: Collection FRAC Lorraine

El relato de Rosenfeld en la respuesta a la entrevista que le realicé poco después de que parte de su obra se mostrara en “Poéticas de la disidencia”, la exposición en el Pabellón Chileno en la Bienal de Venecia de 2015, curada por Nelly Richard, busca la

¹¹² Ibid.

reactualización de una discusión del pasado en términos que permite la lengua del presente. La reflexión en torno a frontera es pensada en los términos de una discusión en torno a identidades nacionales, territorio y globalización que es de una u otra forma asignada al evento original retomando elementos de una discusión inaugurada por Nelly Richard en el texto que define a la Escena de Avanzada: “Márgenes e Institución”. El texto que prologa a un informe de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) de Santiago de Chile muestra la estrecha relación entre cuerpo individual, social y territorio y paisaje. Esta estrecha relación es la que permite dentro del contexto represivo común la generación de un lenguaje articulador basado en nuevas formas de comunicación: “Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba – para el sujeto chileno – el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulado ese sistema y la sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado”¹¹³. Las posibilidades de que un lenguaje nuevo exista en el contexto de lo mudo y el terror son las mismas que tiene la codificación silenciosa propia del hecho artístico de sobrevivir en su retransmisión y transferencia a lo largo del tiempo. Evidencia de esto es el efecto que tiene la acción en la ciudad de Kassel, sede del evento internacional de arte Documenta. Usando la misma estrategia de marcar líneas transversales para formar cruces sobre el pavimento, la artista Rosenfeld llama la atención sobre la neutralidad del signo y las formas en que la práctica es velada en el día a día de una ciudad. Al ver un error en el trazado de líneas para regulación del tráfico, empleados del servicio de limpieza de la ciudad borran las líneas pintadas por la artista y así reviven el código del contexto de enunciación en origen. El argumento del servicio fue que las rayas sobre el pavimento ponían en peligro a los vehículos y personas en tránsito.

¹¹³ Richard, N., *Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: FLACSO, 1987: 1 en <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1987/000332.pdf> recuperado el 1° de abril de 2019.

La acción y su respuesta reviven en ese y este ahora y en el espacio ajeno las condiciones a partir de las cuales el hecho de arte cuestiona a la vida pública y se sitúa en medio del paisaje y el territorio. La palabra, en tanto forma de realización que tiene la cultura para su proyección y articulación en el tiempo, toma aquí forma icónica, se vuelve imagen basada en lo escrito de forma de evidenciar la carencia de un lenguaje común para designar a la ausencia causada por el terror. Estas aseveraciones pueden parecer de sobra si se toma en cuenta a la totalidad de la producción de la época. En medio de la brecha dejada por la escisión entre cultura y política – ahora terreno vacío en el que la reformulación de la autoridad tiene lugar – es que las prácticas de Rosenfeld, como el colectivo al cual se adscribió, Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), hacen patente un vacío histórico, o más bien: la imposibilidad de procesar el presente con las mismas palabras y formas de representación que hasta entonces. De ahí la especial condición que adquiere la idea de emergencia en tanto posibilidad de denominar al objeto del trauma histórico y la carencia de hoy. De esa forma, es posible ver en ambos casos cómo se constituyen prácticas específicas de espacio público que hablan de la contingencia tomando una distancia medial y modal de ella. La mejor forma de leerlas es, entonces, la recurrencia al pasado a través de los dispositivos de registro que son posibles en un hoy distinto: la fotografía del acto, el remontaje en el *reel* videográfico.

Pero de más importancia aún es el eje entre semejanza/diferencia que determina a esta obra como un primer antecedente: el sujeto y la obra son trasladadas y en ello sujeto y objeto de transferencia/traducción. El traspaso de fronteras en términos lingüísticos, de contexto territorial y cultural, implica en este sentido una decisión de generar un espacio particular en el contexto ajeno. El efecto de esto es la perpetuación del signo y la constatación de la ausencia en el contexto de origen son evidenciadas en la imagen, desencantando. En oposición a la asunción lisa que, como el mercado y el consumo, vuelven obsoleta toda imagen del pasado incluso en su recuperación, este es re-apelado en la fotografía de registro como forma de revivirlo más allá de la representación. En la imagen fotográfica, índice de un evento, es imposible reconocer a ciencia cierta la forma

(+) que define a la identidad del proyecto. La forma en la cual todo es recordado: confusa, entrecortada, carente de articulación entre tiempos y espacios, reestructurada en la imagen que no sólo es documento, sino nodo dentro de un entramado de historias diferentes entre sí en vez de signo solo que conlleva mensaje. Se trata entonces de un punto de correlabilidad basada en la contraposición/fusión de elementos de diferentes contextos espacio-temporales: el Chile de dictadura, el contexto alemán dividido durante la década de 1980. De la misma manera como las dualidades son aquellas instancias que generan *terceridades* (nivel de producción del sentido, correlación entre segunda y tercera cosa, el “interpretante” de Peirce). estas tienen como resultado el proceso de expansión y encuentro interdisciplinario en la fusión/contraposición en el campo de las artes contemporáneas, existen diferentes parámetros o puntos de vista que determinan las normas culturales que a su vez fijan significados. A esta posibilidad de correlación entre diferentes textos o modelos culturales desde la normativa cultural, que Lotman localiza en la semiósfera¹¹⁴ como espacio de cruce de los significados y Derrida en el espacio infinito de textos¹¹⁵, es conceptualizado por Kristeva en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, a quien citamos de nuevo:

“Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad , y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”¹¹⁶. El concepto de intertextualidad pone acento en la palabra como unidad mínima del lenguaje y del “espacio de la palabra”, se debe a que esta parece ser el lugar de una agonística, en la que elementos opuestos no se excluyen sino potencian de acuerdo con una dinámica lúdica, ritual y por ello poética. Más aún: para llevar al debate político a una suerte de vida propia allende de todo antagonismo y de las constricciones propias del lenguaje verbal (ergo institucional) como única forma de comunicación en el contexto de crisis. Romper con la monología, escindir

¹¹⁴ Cf. Lotman, I., *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto*, Valencia: Frónensis Cátedra, 1996: 12

¹¹⁵ Cf. Derrida, J., *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press, 1987

¹¹⁶ Kristeva, J., Op. Cit.: 3

el yo hacia múltiples dimensiones, principio de la expansión como de la convivencia al interior de una red caótica de significados. Aplicado al caso de Rosenfeld, esto se concreta en las dualidades descritas y el lugar lingüístico y estético definido, así como en las categorías en conflicto que en otro lugar (Chile) habrían de ser calladas. El registro pone a la artista de espaldas a la cámara, de forma que es difícil reconocer su rostro.

El yo de esta situación es el de la espera/espectación del evento de cruce: en él, el símbolo de la cruz es puesto sobre el territorio ajeno y hecho imperceptible; a la vez, la frontera y el evento de negociación pone en relación al pasado reciente y al pasado. La ambivalencia del acto, entre denuncia y acto revelatorio nos remite a la dimensión reconocida por Bhabha como la enunciación: “El proceso enunciativo introduce una fisura en el presente performativo de la identificación cultural; una fisura entre la demanda culturalista tradicional por un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencias y la negación necesaria de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, significados, estrategias culturales en el presente político como una práctica de dominación o resistencia. La lucha es a menudo entre el tiempo teleológico o mítico y la narrativa del tradicionalismo – de la derecha o la izquierda – y el tiempo variante, estratégicamente desplazado de la articulación de una política histórica de la negociación (...) El tiempo de la liberación es, como Fanon poderosamente evoca, el tiempo de la incertidumbre cultural y, más fundamentalmente, de la imposibilidad de decidir en términos de significados o representación (...)”¹¹⁷. La codificación silenciosa inmanente al acto de Rosenfeld nace de la misma indefinición inherente a las condiciones de producción: tanto la existencia del sector occidental de Berlín y los correspondientes puntos fronterizos de control como de la dictadura militar y el estado de excepción que ello implicaba.

Si bien este presente era indefinido como cualquiera, la artista toma una serie de decisiones con el acto que implican una re-escritura de este para un espectador o lector ignoto en el futuro. De esa forma, el presente incierto y el pasado conflictivo se enlazan

¹¹⁷ Bhabha, H., Op. Cit.: 3.

en una sola dimensión que permite su re-lectura: el futuro. Esta forma del presente continuo subyace al pensamiento utópico y es el momento en el que la reconstrucción historiográfica del pasado puede tener lugar y con ello la remembranza. El registro y su lectura son entonces punto de cristalización de una trayectoria en la que el sujeto actor y productor de la experiencia se vuelve un yo ficticio, velado por el paso del tiempo y la impronta de este en sus materiales y unidades de recuperación: el papel fotosensible, la cinta magnetoscópica, el devenir de los dispositivos de datos. La imagen que emerge de tal territorio es la de vendavales que pueden o no cambiar el destino de sus entornos.

El futuro entonces tendrá la forma mesiánica: tomará el tiempo necesario “o, más precisamente, el tiempo que necesitamos para llegar a un final, para alcanzar nuestra presentación del tiempo. Esta no es la línea del tiempo cronológico (...), ni el instante de su fin (...); ni es un segmento cortado desde el tiempo cronológico; más bien, es tiempo operacional haciendo presión al interior del tiempo cronológico, funcionando y transformándolo desde adentro; es el tiempo que necesitamos para que el tiempo llegue a su fin: el tiempo que nos queda”¹¹⁸. El tiempo descrito por Agamben es aquel tiempo de los procesos de transformación, en los que la diferencia ocurre a partir de procesos de ejercicio de fuerzas de forma tal que la serialidad o la simetría que caracteriza a períodos de realidad se vean alteradas: la potencia y la sensibilidad de esos momentos se da en *täer*. Sirva de ejemplo de nuevo la obra de Rosenfeld: ocupando una situación de lo cotidiano, generando una táctica y apropiándose de formas de movimiento y comportamiento relacionadas con el cruce de fronteras, se produce una situación singular que se relaciona en intensidad con el momento social y político. Basándose en la metáfora del *Angelus Novus* de Walter Benjamin¹¹⁹, que ante la catástrofe se ve expelido

¹¹⁸ Agamben, Giorgio: “*The Time that Is Left*” en *Epoché: A Journal for the History of Philosophy* 7, 2002: 5.

¹¹⁹ Las referencias que Benjamin hace al cuadro de Paul Klee son múltiples. Un fragmento importante es el siguiente, que traduzco del original: “*Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten*

por el viento del progreso temporal e histórico y sólo puede quedar mirando de frente al pasado que se aleja, Agamben apela a un tiempo progresivo apoyado en el alcanzar un estado utópico de la cultura. La idea de trayectoria parece entonces subyacer a un discurso acerca del presente en tanto articulador de aquello no resuelto. La situación en el tiempo que describimos depende de la superación del trauma y su imagen como únicos canales para la manifestación del conflicto del pasado. La trayectoriaalzada es teleológica en su forma y propósito: sólo el presente es el momento en el que se resuelve el conflicto. Imaginar este tiempo como un tiempo narrativo es la primera instancia a la que puede recurrirse: ¿de qué otra manera es posible reconstruir? Sin embargo, el impulso implícito a la intención reconstructiva rompe con toda antagonía. En la neutralidad del gesto de registro, en la inmediatez de su ejecución y en el mudo propósito de articulación visual de lo que *ha sucedido* (al interior de la obra como fuera de ella), se encuentra una proposición que es transversal al tiempo cronológico.

Este es el intersticio: como una fisura en la superficie y estructura de lo real, el espacio intermedio entre una categoría, estado o tiempo y otro, que abre un espacio más allá de la enunciación. El ejercicio llevado a cabo por Rosenfeld toma la forma de una extensión hacia lo internacional que era propia del tiempo de represión. Y para el intersticio, una de las principales formas de constitución en el espacio y el tiempo es su co-relatividad: ningún texto/ninguna obra puede ser leída al margen de sus relaciones con otros/otras, en

wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm Ober den Begriff der Geschichte weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm". En español: "Hay un cuadro de Klee que se llama "Angelus Novus". Sobre él se representa a un ángel que parece estar dándose cuenta de que se está alejando de algo y que contempla anonadado. Sus ojos se encuentran abiertos a plenitud, su boca abierta y sus alas están extendidas. El ángel de a historia ha de verse así. Vuelve su semblante al pasado. Lo que nos parece a primera vista una concatenación de situaciones, es para él una sola catástrofe, que apila escombros sobre escombros a sus pies en el aire. Quiere quedarse, despertar a los muertos y recomponer a los heridos. Pero una tormenta sobre el concepto de la historia se avecina desde los paraísos, se atasca en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tormenta lo lleva sin pausa hacia el futuro, a quien pone sus espaldas, mientras los escombros se apilan hasta llegar al cielo y frente a sus propios ojos. La tormenta es aquello que llamamos progreso." (Benjamin, W., *Über den Begriff der Geschichte* en *Gesammelte Schriften*, Tomo. 1, Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1974: 697-698).

el tiempo presente o pasado al evento. Esta multiplicidad de relaciones hace posible reconocer los ejes en los que la obra sucede como un nodo en una trama intertextual, a saber: otras obras, sitios, relatos, discursos. De esta forma las relaciones entre subjetividades son cristalizadas y legibles en términos de su presencia como obras, eventos y hechos, mas no a partir de la observación aislada y positiva del fenómeno, sino a través de la inserción del yo en el nivel de la esfera pública y el uso de la intuición para la lectura crítica de esta. Este enfoque es el que ha sido rescatado a partir de la teoría del “contrabando” de Irit Rogoff: “habitar un problema más que analizarlo”¹²⁰.

La proyección internacional de “Una milla de cruces sobre el asfalto” de Lotty Rosenfeld tiene que ver precisamente con esa dinámica de co-relación al suponer al cuerpo propio, el social y el territorio como diferentes niveles en encuentro. Rosenfeld es un sujeto que porta al significante y lo resitúa en diferentes contextos, haciendo que su significado trascienda al local, al que se sitúa en las relaciones intertextuales y que, paradójicamente, hace que su autonomía como signo y símbolo lleguen a alcanzar significados no esperados. A su vez, el símbolo se vuelve un sujeto, un yo construido que ejecuta y contempla a la vez que es ejecutado y contemplado. La cruz es el agente dentro de un hecho estético y ético a la vez. Representa al cuerpo en el espacio y a la vez su ausencia.

Esto es legible a partir de la aparente simpleza del ícono empleado, basado tanto en una hipótesis de pureza contenida en el trazo blanco como en la inmanente presencia del símbolo de la cruz. La cruz es trazada en relación con una normatividad hecha iconografía en el espacio público. Cruzar la línea discontinua con un trazo es transgredirla y reafirmarla a la vez. Un caso similar es el de la acción “Para no morir de hambre en el arte” del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) de Chile, compuesto por la misma Rosenfeld, el poeta Raúl Zurita, Juan Castillo (artista) y Fernando Balcells (sociólogo). La acción, como muchas otras, tenía como marca de identidad a la leche, no

¹²⁰ Rogoff, Irit: “*Smuggling: An embodied criticality*” en Xenopraxis.net (Agosto 2006): 1, en http://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf, recuperado el 1º de mayo de 2019.

como una figura material y metonímica, sino como un sujeto en sí misma: Como la acción del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) “Para no morir de hambre en el arte”, una acción consistente en la distribución de leche en un asentamiento marginal en las afueras de Santiago de Chile, realizando (en el sentido común y el de *perform*) así la promesa de Salvador Allende de garantizar para cada niño chileno medio litro de leche al día.

El ejercicio de reiteración de la acción permite pensar en un significante vacío similar al de la cruz: apelando al reconocimiento del todo a partir de las partes, el proceso de la obra se desencadenaba en la dinámica continua de distribuir leche en camiones de la empresa SOPROLE por las casas, habiendo cubierto con una tela blanca la puerta del Museo de Bellas Artes, obra paralela denominada “Inversión de escena”. La compleja acción colectiva implicó un esfuerzo de acercamiento desde una simbología básica (el blanco, la tela, el empaque de leche) y un lenguaje neutral orientado a una reverberación del impulso mínimo en el tiempo y el espacio: diferentes acciones que retoman el ícono de la leche se repiten en diferentes partes del continente. Ejecutada el 3 de noviembre de 1979, la obra era de acuerdo con Camnitzer un intento por “dirigirse al gran público” “en una situación compleja” en la que un nuevo lenguaje que protegiera a la vez que comunicara debía ser producido:

“La censura durante el régimen de Pinochet fue mucho más dura contra la publicidad de los eventos que contra los eventos mismos. La dictadura resultó ser impredecible en cuanto a sus preferencias estéticas y no había una línea oficial que los artistas vieran como obligatoria. La tolerancia del régimen abarcaba todo lo que iba desde el gusto más trivial e ignorante de la jerarquía del ejército (la que inesperadamente se había auto-designado para tomar decisiones culturales), al gusto cosmopolita y sofisticado de la oligarquía conservadora. Era una situación compleja en la cual los artistas no tenían que negociar una estética, sino un idioma que no fuera peligroso. La solución que encontraron

fue emplear formatos de vanguardia que ya habían sido validados internacionalmente. Con estos formatos apelaban al esnobismo de las facciones más informadas del gobierno con la esperanza de que éstas (sic), a su vez, intercedieran con los filisteos del ejército.”¹²¹

El entorno narrativo que describe Camnitzer tiene como sub-texto el atender a la práctica de arte como una empresa basada en la esperanza: comunicarse con los poderes fácticos de forma de convencerlos de una versión contraria de la realidad mediante la calidad aparentemente neutral de los códigos del arte. Esta apelación al imaginario utópico propio de un contexto de rectoría política en el que priman valores éticos y estéticos conservadores, nacionalistas y de vinculación religiosa tiene lugar como una operación y táctica de resistencia basada en la apropiación del lenguaje del enemigo para constituir una respuesta defensiva o transgresora de los límites impuestos. El evento traumático del Golpe de Estado, cuya violencia impedía la lectura inmediata, tenía de esa forma una *reverberación* que hacía que los significados se encubrieran con el paso del tiempo y se sedimentaran para producir un nuevo lenguaje que pudiera denominar a la distancia a los hechos de catástrofe y pérdida. La reverberación tendría después como consecuencia la liberación de significantes vacíos, vehículos libres de significado desde lugares en los que se ubicaban la desaparición o la extinción. La ruina, en tanto testimonio y lugar de desaparición de toda alegoría, en el que la destrucción es patente y se desencadena la desaparición.

Siguiendo una tendencia de época, el arte latinoamericano de las décadas de 1960, 70 y 80 se ocupó de trazar nuevos recorridos, ubicar nuevos lugares de enunciación y nuevas cartografías en espacios y rutas no exploradas por el circuito convencional de arte. Este desarrollo, no único de la región y con asiento en la exploración de no-lugares y *terrain vagues* del mundo entero, tuvo una particular vocación política en la región. Esta se orientó en países como México, Colombia, Argentina, Uruguay o Chile al enlace entre el

¹²¹ Camnitzer, Luis: *Didactics of Liberation: Conceptualism in Latin American Art*, Austin, TX: University of Texas Press, 2007: 115.

espacio exterior del expositivo convencional (galerías, museos) para introducirse en la vida cotidiana y el contexto. Los espacios eran los que el ritmo de la modernidad dejaba al margen de toda ciudad realizada: estacionamientos, almacenes, plazas públicas. Diluyendo las fronteras entre espacio público y privado, posicionaron discursos en la agenda pública.

El enfoque de Camnitzer tiene un nivel discursivo, un correlato, que es la propia biografía de migraciones en relación con la producción de utopías desde la práctica artística. Y además, una intención de trascender por medio de la investigación y la escritura al entorno acostumbrado para la práctica artística. Este recorrido fue trazado por Camnitzer en forma de una genealogía que se basaba en el impacto del movimiento guerrillero de los Tupamaros. El intelectual y artista afirma que “el centro había creado el concepto de 'arte conceptual' para agrupar a manifestaciones que daban relevancia primordial a las ideas y al lenguaje, haciendo de estos un estilo de arte, hablando en términos históricos. La periferia, sin embargo, no pudo preocuparse menos del estilo y produjo en lugar de ello estrategias conceptualistas. Estas estrategias tenían formalmente finales abiertos y eran más afines con lo interdisciplinario. De cualquier modo, dado que la historia del arte se escribe en los centros culturales, esta diferencia se vio obscurecida y sólo aquellos artistas que eran vistos como coincidentes con el estilo son ahora reconocidos”¹²².

La inclinación a lo conceptual como moneda de cambio en el sistema del arte y un lenguaje libre de sesgo cultural se proyecta a través de estrategias de transferencia icónica y simbólica que desplazaban a los significados establecidos por convención para con la resistencia aprovechando y protegiéndose al mismo tiempo del estado de excepción. Esta condición es la que llamamos “silenciosa”. Este silencio no es inocente. Como en toda privación, la consecuencia es desencadenar procesos autónomos de significado por medio de los que se pueda trascender al modelo político de debate y confrontación en el nivel de la representación (la esfera pública). Como atendiendo a la necesidad de romper la

¹²² Ibid.

convención de silencio impuesta. De similar manera a como el *International Style*¹²³ se abrió paso en la arquitectura de posguerra, pero con la diferencia de que sin buscar la reconstrucción ni la presencia, sino remarcar la falta y la ausencia. Esto es: el estado de transición entre la exploración del afuera en el contexto post-68 y la reclusión de la consciencia en el de represión y terror de estado. Los efectos de este proceso de transición son, pues la veladura y alteración del lenguaje en el que se habla de lo político. Ante la ausencia de representatividad efectiva para evitar la catástrofe, los artistas de la Avanzada chilena en dictadura militar, los tupamaros, el movimiento de intelectuales y artistas de izquierda en el Brasil dictatorial de las décadas de 1960 a 1980, se organizan a partir de la carencia de tejido suficiente.

La movilidad, la colaboración, una estética nómada en términos tanto de producción de conocimiento como de desplazamiento físico de sus sujetos por el mapa global, la resistencia en forma de relaciones privadas y públicas que alternan tanto la relación afectiva entre sujetos y el mundo que les rodea. Esta afrenta múltiple y acelerada es en sí es la condición en la que el texto/mapa general puede ser leído de forma *horizontal*: esto es la experiencia de ciudad más allá de la ciudad como monumento al logro humano y más cerca de la experiencia de vida del transeúnte. Y es la instancia en el que el tiempo presente adquiere mayor relevancia, así como la desvinculación del proyecto que prescinde de la mirada del sujeto en relación con su entorno: ejemplo de esto es para De Certeau la imagen y la sensación de subir con el elevador una de las Torres Gemelas en Nueva York: “Subir a la cima del World Trade Center es separarse del dominio de la ciudad. El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino. El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores. Al estar sobre las aguas, Icaro puede ignorar las astucias de Dédalo en móviles laberintos sin término”¹²⁴.

¹²³ Cf. Entrada “*International Style*” en Encyclopaedia Britannica en <https://www.britannica.com/art/International-Style-architecture> (2019), consultada el 1º de mayo de 2019

¹²⁴ De Certeau, M., Op. Cit.: 97.

Revelar la ciudad ocurre en el nivel horizontal, suerte de gramática compleja del caminar: “La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número que no forma una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética. Su hormiguelo es un innumerable conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares. A este respecto, las motricidades peatonales forman uno de estos 'sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad', pero que 'carecen de receptáculo físico'. No se localizan: se *espacializan*. Ya no se inscriben en un continente como esos caracteres chinos cuyos locutores, con el dedo índice, bosquejan con ademanes sobre la palma de la mano.”¹²⁵.

Pensar de nuevo la ciudad más allá de coordenadas, direcciones y distancias en el tiempo y el espacio implica echar mano de un mapa metodológico como el que propongo aquí: ante la imposibilidad evidente de abarcar la móvil topografía histórica y urbana, la extensión de la imagen que propongo tiene la de un recorrido extenso y a la vez específico en cuanto a la selección de casos. Esta decisión y condición determina a la totalidad del trabajo, en la medida en que se hace énfasis en las categorías de lugar y sitio como determinantes para un elemento de relevancia en la disciplina de la historia del arte si se entiende esta como proveniente de los estudios comparados. El recorrido tiene un devenir que, de forma casi táctil, intenta establecer zonas de contacto, en tanto ámbitos de negociación y espacios de ambivalencia. Estos *filtran* devenires diversos, cristalizan un momento específico, objeto-sujeto que depende de los lenguajes, medios y modos que predominan: la representación por medios táctiles, visuales y audiovisuales, la generación de experiencias performativas o mediales/espaciales, así como la intervención de sitio específico y las hibridaciones de todos estos niveles. La superficie del territorio, así, no es únicamente el manto y la mancha urbanas, sus topologías y topografías, sino también la práctica que la hace ser tal, lugar de re-asignaciones y representaciones que se encuentran con cuerpos en el espacio. Dicho de forma más simple: Berlín es un mapa que se realiza a

¹²⁵ De Certeau, M., Op. Cit.: 96.

sí mismo como laboratorio de ideas a partir de la creación artístico y Berlín es un territorio de apropiaciones en términos sociales y culturales.

¿Cuáles son las posibilidades de los medios, modos y lenguajes para generar nuevos – primero – sujetos y espacios de desenvolvimiento? ¿Qué efectos tiene esto en la experiencia del espacio, territorio e imágenes de ella?. ¿Es cada momento de acción la ejecución de un momento en términos de agencia más allá de su tiempo-espacio específico?

El reconocer al espacio en sus múltiples posibilidades de enunciación lleva a pensar en la asociación de diferentes niveles que dependen a su vez de lenguajes, tácticas y estrategias de posicionamiento que trascienden al tiempo específico de referencia y de enunciación. El lugar del hecho artístico en la contemporaneidad es el ahora, aunque parezca un pleonasma. Fundamental para entender esto es un concepto vinculado a la geometría: traducible como el *estudio de los lugares*, la topología se ocupa de las propiedades formales entre los elementos que permanecen inalteradas en el tiempo. Estas propiedades, como puede verse observando las ruinas de un antiguo edificio, son las que se mantienen en el tiempo pese a cualquier cambio. Tal perpetuidad es imposible si se tienen en cuenta las catástrofes de causa natural o humana que con sus efectos pueden transformar para siempre la imagen y la experiencia multi-sensorial de ciudad. El entorno *topológico* al que apela Groyes es una constelación de tiempos y espacios que se da cita en la exposición de arte contemporáneo y específicamente en la instalación, arte en el que se relacionan pasados y futuros posibles entre sí en el espacio expositivo¹²⁶. En lugar del paisaje como

¹²⁶ Groyes entiende por arte contemporáneo no sólo al arte actual o producido en nuestro tiempo, sino aquél que se ocupa de presentar el presente: “el arte contemporáneo de hoy demuestra cuál es la manera en la cual lo contemporáneo se muestra a sí mismo – que es el acto de presentar el presente. Es a este respecto que el arte contemporáneo es diferente del arte moderno, cuyo rumbo iba más hacia el futuro. Y es diferente también del arte posmoderno que fue una reflexión histórica en torno al proyecto moderno. El arte contemporáneo “contemporáneo” privilegia al presente con respecto al futuro y al pasado. Así, para caracterizar correctamente la naturaleza del arte contemporáneo, parece necesario situarlo en su relación con el proyecto moderno y con su reevaluación posmoderna” (Groyes, B., “*The Topology of Contemporary Art*” en Enwezor, O. et al: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2014: 71).

representación bidimensional de la vida en el espacio, la instalación consiste en encontrar las formas de conectar y re-conectar lo superado, lo contingente y el devenir como lo haría un archivo del presente. Esta re-disposición es modelar y, por ello mismo, topología: los elementos, organizados de forma singular y aproximada a la realidad cognoscible y legible y por medio de las decisiones que permite el lenguaje y su auto-representación. El contexto específico de lectura ofrecido por el espacio expositivo derivaría entonces en una oportunidad no sólo de constituir un nodo en una trama intertextual sino también de una topografía mínima en la negociar y renegociar todo conflicto de todo relato o su ausencia.

Los relatos que constituirían a tal superficie topográfica serían aquellos de los que se compone la experiencia de creación e investigación en un territorio de fracturas espacio-temporales: ante la crisis como una permanente, reflejada en el territorio ajado, bombardeado, dividido y en las múltiples huellas en la imagen y trazado urbanos, un modo melancólico y distante (bifurcado) es el que se aproxima a la ciudad y la constituye. Desde ahí que hablamos de un primer nivel: una superficie y un manto, la imagen de la ciudad como ideario que se concreta en superficie visible, palpable y experimentable en el cotidiano vivir.

En “Las palabras y las cosas”, Michelle Foucault desglosa al siglo XVI y los marcos epistemológicos de la época que obligaban mucho más que hoy a una relación irrestricta entre objeto y categoría de conocimiento (palabra). Atentando contra el pensamiento lineal y al esencialismo implícito en el pensamiento científico clásico, Foucault propone a la experiencia estética como un ámbito dialógico entre la producción de una imagen y su receptor. Para ilustrarlo, recurre a la conocida imagen de Las Meninas de Velásquez para explicar cómo una esquematización del espacio por medio de códigos bidimensionales como el de la pintura puede implicar una desaparición del sujeto enunciante, creador y

con ello *liberar, develar* las posibilidades de representación del espacio más allá de la presencia de una entidad subjetivante y objetivante:

“Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta -de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo -que es el mismo- ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación.”¹²⁷.

La mirada de Velásquez en “Las Meninas”, de acuerdo con Foucault, se *lanza* sobre el espacio al que atenta representar, de forma de hacer ver la relatividad de la construcción espacial como representación fiel del espacio exterior. La escena representada es un punto de cristalización no sólo de una forma de ver sino también de una de reconocer, que se evidencia de forma auto-referencial y en ello manifestación del modo moderno de lectura: el auto-cuestionamiento de la obra en términos de soporte, lenguaje, canal, material y relato en juego. ¿Cuáles son los espacios afectados por tal mirada? ¿En función de qué elementos históricos, culturales, temporal y espacialmente inscritos tienen lugar tales afectaciones? ¿Cuál es la propuesta ético-estética que deviene? Estas tres preguntas se abocan a la de uno de los niveles de estudio de un objeto que es móvil y en continuo cambio por su naturaleza como territorio. Y es un territorio no sólo en términos geopolíticos, sino como figura de expansión espacial e ideal anclada en una relación casi irrestricta entre identidad, nación y suelo: Alemania. Objeto y sujeto a la vez, el espacio alemán es una figura metanarrativa que asola a cualquier intento de aprehender la ciudad.

¹²⁷ Foucault, M.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México: Siglo XXI Editores, 2005 (1968): 25.

De la misma manera como la aproximación pictórica es la que sirve de dispositivo para un espacio de representación, el medio del vídeo permite su extrapolación a un espacio y tiempo simulados que emergen del registro, de forma tal que el hito que da pie a la obra se enlace con una temporalidad y espacialidad relativas más allá de toda posibilidad narrativa: un no-relato, experiencia que se asemeja a la de lo real. Este espacio es perceptualmente liminal: ante la imposibilidad de denominar, marcar y definir los límites de la materialidad en lo real, dado que esto está desmontado y remontado en el espectro de lo visual al interior de la obra, el espectador se ve ante una responsabilidad. Esta consiste en descifrar y recodificar a partir de la percepción visual, háptica aquellos elementos que permiten generar una instancia particular de espacio. Esto, naturalmente, no sólo se encuentra en las obras clásicas sino también en cualquier otra que represente o presente visual, háptica, tácil y proxémicamente la interacción de cuerpos con materia en una dimensión temporal y espacial única.

1.3 La superficie del territorio: *Gemengelage*, el palimpsesto narrativo

La complejidad del territorio que aquí proponemos implica entonces un trazado no incisivo, mas uno de barrido de la superficie para leer las diferentes capas de historia a partir de la obra y el hecho de arte como instancias de cristalización de diferentes procesos que cruzan arte y vida. Se lleva a cabo así un gesto que de una u otra manera cita al principal efecto del giro espacial: la espacialización y la creación de un sujeto *Berlín* que suplanta a una serie elementos de la experiencia de ciudad de posguerra y la Guerra Fría, en sus diferentes etapas, tanto al nivel individual como colectivo. Este sujeto *Berlín* es referido y puesto al centro de cada proyecto: este es un manto sobre la ciudad, en forma de fachadas de edificios, consignas, publicidad: todo aquello que es superficie; territorio, imagen y trazado por medio del lenguaje.

Además, el nombre *Berlin* es una forma de suplantación por medio de una figura cuasinarrativa que engloba las múltiples identidades en juego: nombrar la ciudad es en así un acto discursivo que da cuenta a nivel discursivo como de relato. Esta condición otorgada por la misma naturaleza performativa del lenguaje (en el sentido de que *realiza* por medio de un acto, en este caso verbal, oral y escrito).

La conducta que deviene de este comportamiento no es una trayectoria, sino un recorrido azaroso, incierto, nómada que es tan disperso e impredecible en su actuar como los modos de aproximación que existen para ello. Esta cualidad recuerda a su vez al fragmentado deambular emprendido por el situacionismo y otros movimientos paralelos a la modernización de Europa y que se opone a la vinculación directa entre lo público y la infraestructura física de las ciudades como receptáculo para todo hacer. La relación entre ambos ámbitos es dialógica, integrando además al individuo. Este mira a la ciudad como si esta se tratara de un modelo en el que la realidad exterior puede ser reducida y contenida. El entorno para cualquier acto y su proyección es entonces uno idóneo para poner en juego una agonística localizada sobre la superficie del territorio en tanto espacio de enunciación y negociación: la imagen de ciudad, la superficie de esta como un espejo sobre la que puede verse la imagen de los grandes corporativos y su aparente permanencia. Por medio de su poder de reflexión, genera la imagen en la que nos vemos mas no aquella en la que podemos ver hacia el interior. Como un espejo negro de Tezcatlipoca, o como un vórtice de identificación en el otro, desconocido e ignoto, proyecta transparencia pero aísla en la dificultad que manifiesta para dar profundidad a las formas. El vórtice: el espejo en el que las formas del otro son en realidad reflejo de un yo interior. Tal como el oriente es un territorio construido por múltiples sujetos, mas y por ello en lo absoluto libre de autodeterminación y definición, el encuentro de una ciudad del otro por medio de las prácticas de migración, desterritorialización de medios y modos de enunciación y su reterritorialización¹²⁸ hace que la lectura de un entorno posible se

¹²⁸ Nos referimos a estos dos términos en relación con el concepto de Deleuze y Guattari en términos epistemológicos para sustituir a la dualidad objeto – sujeto por medio de la de tierra y territorio. De acuerdo con dicha definición, el territorio es construido a partir de agenciamientos que se dan en relación con la realidad dada (tierra) y las interacciones afectivas y de significados que lo constituyen

vuelva una bifurcación: esto es una marca en el terreno que puede desaparecer con el tiempo pero *es* en un espacio-tiempo estimado más allá de la historia y más cerca de la rememoración. Desde ahí que la selección de casos se aboque a principios de relación con el espacio público más allá de la apropiación, el acto performativo y de intervención como la práctica y su historiografía han llevado a pensar de forma restringida. La relación con el espacio se da a partir de parámetros visuales y hápticos, que incluyen a las clásicas formas de construcción y representación visual mas trascienden al ámbito de la generación de experiencias particulares con respecto al espacio, su construcción, percepción y significados posibles.

¿Cómo encontrarse en la ciudad del otro y negociar si los parámetros son sólo imaginarios y visuales? ¿Cómo encontrar en el otro aquello que por apariencia y fondo está en otro lugar, en un lugar *otro* más allá del presente como instante? Estas preguntas orientan el presente capítulo.

La superficie es “la parte visible de una estructura, identificable por vista y tacto”, escribe Alicia Chester en su contribución a la antología *Theorizing Visual Studies*: “La modernidad se asocia a menudo con la profundidad psicológica y emocional, mientras que el postmodernismo abandonó los 'modelos de profundidad' a cambio de 'diferentes

como entorno subjetivo (territorio). Esta dualidad es recursiva y es abordada por Deleuze & Guattari. En su definición de Rizoma, los filósofos franceses hablan de la desterritorialización definiéndola en el marco de la estructura rizomática: “Un rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (Guattari, F. & Deleuze, G., Op. Cit.: 25).

superficies”¹²⁹ afirma, citando después a Jameson¹³⁰ en *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Viendo una progresiva desaparición o extinción del sujeto durante la modernidad, que se mueve en el arte desde una afinidad con las patologías como síntomas y efectos de este proceso de aceleración del tiempo (y teniendo en cuenta al aislamiento como el más importante de ellos) se generan diferentes capas de identidad del sujeto que permiten . La posición posmoderna, de acuerdo con el autor, da por culminado el debate,; no cabe duda de que el fin del ego burgués, la mónada, trae consigo también el fin de esas psicopatologías del ego (...) Esto no es lo mismo que decir que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente desprovistos de sentimientos, sino que más bien dichos sentimientos (...) se encuentran flotando libremente, son impersonales y tienden a ser dominados por un tipo particular de euforia.”¹³¹. La agencia del sujeto, o mejor dicho: los niveles o las superficies en las que el individuo interactúa con su entorno son puestos en el centro del espacio de forma tal que se disuelve la identidad única en las relaciones propias de un acelerado entorno urbano.

Berlín se volvía después del territorio ocupado y el estado de sitio en el lugar de experimentos, un laboratorio en el que cruces entre vida y nuevos espacios libres: parafraseando a Jameson, la ciudad contemporánea se vuelve espacio de agencia , este escoge entre opciones que la modernidad no ofreció y toma distancia de los procesos productivos como de los relatos y aparatos que sirven de superestructura a la experiencia que día a día relacionamos con la ciudad. La imagen que deviene de esto es la de un todo en movimiento continuo, un ir y venir que cuestiona las estructuras formales de la realidad, sirviéndose de ellas para regenerar imaginerías: “(...) la ansiedad y la alienación (y las experiencias con las que corresponden, como en “El grito” de Munch, ya no son apropiadas en el mundo de lo posmoderno. Las grandes figuras de Warhol – la misma

¹²⁹ Chester, A., “Surface” en Elkins, J. et al (Ed.), *Theorizing Visual Studies: Writing through the Discipline*, Nueva York: Routledge, 2012: 254.

¹³⁰ Jameson, F., *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres & Durham: Duke University Press, 1991: 15-16.

¹³¹ Ibid.

Marilyn o Edie Sedgewick -, los notorios casos de *burnout* y autodestrucción de fines de la década de 1960 y las grandes experiencias predominantes de drogas y esquizofrenia podrían parecer tener muy poco en común con la histeria y neurosis del propio día de Freud o con aquellas experiencias canónicas de aislamiento radical y soledad, anomia, revuelta privada, locura del tipo Van Gogh que dominaron el periodo del modernismo tardío. Esta variación en la dinámica de patología cultural puede ser caracterizada como una en la cual la alienación del sujeto es desplazada por su fragmentación¹³².

Siguiendo la línea argumentativa de Jameson, la ciudad de posguerra es testimonio superficial (visual y háptico) del proceso que caracterizó a la alta modernidad en las artes, extrapolado esto al plano de la experiencia de ciudad. Tras la catástrofe humana, material, ambiental y urbana que implicó el fin de la 2ª Guerra Mundial, el vacío de referentes de la ciudad en ruinas (que fuera durante la guerra un complejo de escondites y “la escena del crimen”, como la ha llamado Sebald en *On the Natural History of Destruction*¹³³ para los millones de personas que vivían los bombardeos desde el interior y los subterráneos de la ciudad. La desolación después del trauma, sólo asimilable por medio de la velocidad y el recorrido por todas las rutas terrestres, aéreas y marítimas era una forma de inundación del espacio que emulaba al movimiento de refugiados existente en la actualidad, un flujo de energía y de búsqueda de presencia en todo rincón, desde la ansiedad de la pérdida inminente hasta la alienación:

“Heinrich Böll sugería que tales experiencias de desarraigo colectivo son el origen de la ansiedad alemana por el viaje: una sensación de ser incapaces de quedarse en ningún lugar, una constante necesidad de estar en otro lugar. En términos del condicionamiento social, esto haría que la marea alta y la baja de la población más como un auditorio para la iniciación en la sociedad móvil que habría de formarse en las décadas posteriores a la

¹³² Jameson, F., Op. Cit.: 14.

¹³³ Sebald, W.G., *On the Natural History of Destruction*, London: Penguin/Randomhouse Canada, 2003: 34

catástrofe. Bajo los auspicios de dicha sociedad, la ansiedad cronista se convirtió en una virtud cardinal (...)”¹³⁴.

La movilidad por los espacios en ruinas se daba también al mismo tiempo que el suelo y el territorio, que manifestaban una suerte de vida posterior a la vida sobre los cuerpos que formaban ahora parte de él: tanto los parásitos sobre los cuerpos semi-enterrados en los escombros, sobre la ciudad extinta y abandonada y sobre el campo fértil y arable que emergía dentro y en la periferia de la ciudad. La imagen de la ciudad que no sería más capital del Reich era entonces un territorio en el que se intentaba volver a la normalidad lo antes posible a partir de movimientos de fuga al interior y al exterior:

“La capacidad de la gente de olvidar aquello que no conoce, de evitar ver aquello que está frente a sus ojos, pocas veces fue puesto a prueba de mejor manera en otros lugares que en la Alemania en esa época. La población decidió – a causa de un pánico atroz al comienzo – seguir con las cosas como si nada hubiese sucedido”(…) “La imagen de gente en balcones cargando escombros y reconstruyendo la ciudad a un ritmo propio de la rutina laboral – con pausas y límites diarios de tiempo en función de tomar café, descansar, escuchar un programa en la radio, despejar de escombros antes de la matiné de las dos de la tarde”¹³⁵.

La tensión entre vida cotidiana normal y la necesidad imperiosa de reconstruir se daban cita en la imagen viva de la ciudad, mostrando sus túneles y esqueletos. Su reformulación constaba de las posibilidades que dejaba el presente a su paso: recuperar el trazado urbano y mantener la comunicación entre territorios pese a la ocupación por parte de los poderes vencedores. Este mapa móvil tenía lugar en el proceso propio de regeneración de la vida a partir de la germinación: la naturaleza se abría paso en la ciudad en medio de los

¹³⁴ Sebald, W.G.: Op. Cit.: 34-35.

¹³⁵ Ibid.

escombros y entonces podía tener lugar un nuevo imaginar. Para el inconsciente colectivo esto implicó el abordar al espacio de vida con la distancia natural de la experiencia de trauma: ante la amenaza de desestabilización ocasionada por el impacto de los bombardeos, una mente común ve a instantes la realidad como en una pantalla de cine: desvinculados de la realidad material, la imagen del paisaje da cabida a la acción de sujetos seguidos por la mirada de muchos al mismo tiempo, encapsulados cada uno en la percepción casi onírica del fenómeno narrativo y visual. Este no-lugar es uno de tránsito, un espacio no definido de interacción que reduce su información a lo perceptible en el orden visual y táctil. Este nivel de superficie es en cierto modo un nivel de encuentro similar al de un agora que es sólo existente ante los ojos y el cuerpo con distancia con respecto a la materia.

Mirar la superficie de la ciudad en este contexto de transición y redefinición del territorio y sus fronteras implicó un desafío no sólo a nivel perceptual para los implicados directos, sino que también significa en este instante una instancia de reflexión para con el futuro en cuanto inmediatez. La libertad infinita que esto proyecta – al mismo tiempo que la indudable y casi infinita responsabilidad de reconstruir – contrasta con las constricciones violentas del cuerpo en el territorio ocupado. Máquinas de disparos automáticos, alambradas y varias franjas amuralladas son un territorio paralelo al de la reconstrucción, involucrando tanto al individuo y su materialidad como al entorno en el que este se reconoce como actor de su propio, autónomo destino en un contexto post y durante la escisión.

La mirada que deviene de este escenario es la escéptica que caracteriza al período: ante el desarrollo de una nueva ciudad cuyos quiebres y tensiones se equiparan con los del tejido social y la topología narrativa y directa de la ciudad, la reacción colectiva es la reconstrucción, casi como un impulso natural que hace que vidas y ciudad se acompañen en un presente continuo. 600.000 viviendas se encontraban destruidas en una ciudad con

poco más de 2.800.000. La proyección de esto a la experiencia inmediata no era el único impacto a los transitorios y desplazamientos posibles de sujetos al interior de la ciudad. El entramado de fugas en su interior permitía el desarrollo de nuevas posibilidades para el espacio público. Estas eran tanto las de su reconstrucción como enfrentamiento crítico con el cuerpo como primer nivel de impacto. Ser en la ciudad implicaba un primer impulso de supervivencia y reconstrucción, contemplando las ruinas de otro proceso inconcluso: aquel que hacía que la ciudad prusiana aspirara a ser la capital *Germania* del Tercer Reich. Estos diferentes deseos de sublimación en el espacio y el tiempo se veían reflejados en la producción cultural de la época en diferentes procesos que tenían como común denominador al espacio concreto de la ciudad. Los espacios de diálogo con regiones otras se sustentaba en una apropiación de figuras historiográficas, íconos, perspectivas de relación de la conquista y los procesos de luchas contemporáneas: la Guerra Fría, el *desarrollo* como eje de la proyección a futuro en términos de identidades y sitios, , los conflictos y tensiones a nivel interlocal en la región latinoamericana, el Medio Oriente o el bloque comunista oriental, por nombrar algunos sectores del mapa global. En este sentido, las posturas desde América Latina reclaman un lugar legítimo en lo moderno al tiempo que reafirman su igualmente legítima posición de lugar de origen del diálogo trasatlántico que permitiera las condiciones fundamentales para su desarrollo lineal en el tiempo: paradoja palpable en el manto urbano. La paradoja que puede identificarse en este nivel es la convivencia de tensiones. Si el proyecto arquitectónico y urbanístico del modernismo socialista encontraba lugar a tropicaciones con la disolución del papel del sujeto en la vía pública, fuera tanto por la inminencia de la debacle como por la nueva normatividad imperante., propia del contexto de ocupación y anulación de las libertades ciudadanas en el período de formación de dos estados después de la tercera versión del imperio. El sujeto separado del espacio de acción política y pública - más allá del proceso de reconstrucción de política representativa y de políticas públicas tanto al interior de la infraestructura institucional como del espacio de lo público – se encarnaba en el individuo contemporáneo, en continua búsqueda de equilibrio con un entorno tecnológico y de información que le daba lugar en un sistema social de bienestar.

Uno de los clásicos eventos de la relación entre sujeto y espacio público fue el levantamiento de ciudadanos en el sector de ocupación soviético el 17 de junio de 1953. Motivo de los levantamientos era el aumento de normas de regulación salarial para aquellos involucrados en la reconstrucción en el sector de ocupación soviética de Berlín, ahora capital de la República Democrática Alemana.

El *Levantamiento de los Trabajadores* o *Popular* (*Arbeiteraufstand* oder *Volksaufstand*) se daba en el contexto de la soviétización y la radicalización de la vía planificada al socialismo. El énfasis en la producción industrial contrastaba con las exigencias de este proyecto de planificación económica impuesto por el gobierno del Partido Unitario Socialista SED, lo cual tendría consecuencias en el precio de los alimentos y otros bienes primarios de consumo. El levantamiento, que sería brutalmente reprimido por el gobierno del SED, se vería desencadenado por la decisión de reducir los salarios en las fábricas de propiedad estatal y su imposición unidireccional por parte de la gestión de Walter Ulbricht y su gabinete. Este proceso, aunado a la represión y encarcelamiento de miembros de las juventudes evangélicas luteranas, desencadena un motín ciudadano que desestabiliza a las naciones en juego en la ocupación. El efecto de esto es notorio en relación con el cambio del paisaje urbano en el proceso de reconstrucción. La calle que adquiere una atención especial en los levantamientos es la Karl-Marx-Allee y en ese momento Stalin-Allee. Los tanques del ejército soviético reprimen a los manifestantes, teniendo como resultado la siguiente imagen:



Jóvenes arrojan piedras el 17 de junio de 1953 a tanques soviéticos sobre la Leipziger Strasse.

Foto: picture-alliance / akg-images

La imaginería del socialismo nos acostumbró a pensar en los puños alzados como signo base de un programa estético y ético de resistencia. La imagen arriba muestra un episodio en el que este programa es, al mismo tiempo que registrado, hecho ícono de glorificación precisamente contra los instrumentos de violencia de un régimen. La actitud y el acto combativo frente a los tanques que se apoderan de las calles (siempre en riesgo de perder su calidad de vías pacíficas de tránsito) es escenificado a partir de la mirada de la lente que incrusta en el tiempo la escena de realización. Los sujetos frente al tanque que se acerca amenazando a sus cuerpos con una cámara detrás que muestra un fragmento del paisaje en el que se encuentra la ciudad oriental reconstruida. La escena no tiene una estética en sí misma, la imagen es no sólo una forma de atestiguar el presente continuo, mas también una de ilustrar la política de las diferencias en el contexto de Guerra Fría de forma de que las diferentes formas de percibir y ser afectados por el entorno se hagan patentes. El anuncio y la denuncia del episodio represivo tiene lugar a partir de la incompetencia del Partido Socialista Unitario para responder ante la demostración y la consecuente respuesta inmediata de las fuerzas de ocupación soviéticas¹³⁶.

El ejercicio de la represión se da en el contexto de reconstrucción, mientras que sus víctimas son aquellos que de una u otra manera resisten al interior del territorio donde en

¹³⁶ Cf. Lange, P. & Ross, S., *17. Juni 1953 – Zeitzeugen berichten*, Münster: LIT Verlag, 2004.

discurso y narrativa coexisten el control total con la utopía total, es decir: donde la dimensión territorial del metarrelato utópico que primó contiene y confronta a sus elementos internos de forma tal que la contradicción es visible y se prolonga continuamente en el tiempo, a la manera de una imagen viva del mismo proceso que le da sustento. La imagen de ciudad es entonces un todo ambivalente en el que el cuerpo del sujeto en la sociedad Este efecto sobre la superficie tiene su correlato en las prácticas de ocupación del espacio público por parte de las autoridades de la pequeña república alemana.



Bundesarchiv, Bild 183-F0413-0013-001
Foto: Koard, Peter | 13. April 1967

Karl-Marx-Allee, Archivo Federal, Imagen 183-F0413-0013-001, Foto: Koard, Peter, 13.04.1967

La amplitud del entorno urbano en tiempos del socialismo era una premisa que hasta el día de hoy marca las plazas, explanadas y avenidas de Berlín Oriental. Este era escenario de una nueva construcción narrativa y performativa en torno al sujeto: el individuo se articulaba en una suerte de movilización continua y masiva en torno al gran proyecto de planificación política, económica y cultural en los márgenes permitidos por la comunidad socialista internacional. En este sentido, como en otro momento hemos señalado, existe una suerte de lugar particular en el que se produce la experiencia de relación arte y

espacio público en el manto urbano. Tal es el caso del papel preponderante del arte comisionado estatalmente y los concursos de arte orientados a cubrir con el mandato revolucionario para la superficie de la ciudad. De esa forma, el sujeto era hecho imagen del (la) trabajador(a) y el campesino, del soldado libertador del fascismo a una escala humana.



Bundesarchiv, Bild 183-22673-0002
Foto: Rössner | 12. Dezember 1953

Grupo de estudiantes de Magdeburgo visitando un congreso de astronomía en Berlín Oriental en 1953.

Archivo Federal, Imagen 1883-22673-0002, Foto: Rössner, 12.12.1953

La avenida central de Berlín Oriental era en sí misma un monumento al presente. Trazando un eje de tránsito de vehículos entre el este (la ruta hacia Fráncfort del Odra, ciudad de frontera con Polonia, a cuyo allende se encuentra la ciudad de Slubice, unida por la orilla fluvial al último bastión alemán) y el centro de la ciudad, donde hoy se encuentra Alexanderplatz y el centro de la ciudad. De acuerdo con un trazado de líneas

que llegan al punto central estimado, la avenida Karl Marx/Frankfurter Allee realizaba un sueño habitacional en la ciudad automotriz y a la vez la concreción del proyecto utópico de progreso en la sociedad planificada. A la altura de la mirada del peatón o del transeúnte que avanza o retrocede por ella, es posible ver la repetición constante de íconos y de figuras propias del avance histórico traducido a monumento, cartografía e indumentaria del manto urbano: estatuas representando a seres humanos de tamaño poco superior al natural, postes de luz, primero a gas y luego eléctricos que emulan a las alas emplumadas de aves, las torres con miradores, la avenida en la que la luz llega y va. El cordón de historia y tránsito vehicular reunidos en un sólo flujo recuerdan el intempestuoso movimiento que iba y salía del tejido cartográfico del país germano. Abordar esto con la mirada satisfecha de quien ha aplanado el presente y aún no se ha dedicado a mirar a las ruinas del pasado, obliga a pensar nuevamente en la metáfora del Angelus Novus, quien, propelerado por el viento del progreso, mira de espaldas hacia el presente espantado por su irreversibilidad. La Frankfurter Allee es entonces el escenario ante el transeúnte que es partícipe y espectador de la escenificación utópica post toda utopía anterior – léase *Germania*. El código de constitución del futuro como relato y experiencia en el presente es aquí y en su planificación antecesora nunca concretada similar en cuanto a impulso: la rearticulación del saber cotidiano en experiencia concreta y junto a los cuerpos. Ver la ciudad es desplazarse por ella en la medida en que su gramática constituye a los cuerpos que la transitan: tiempo y espacio inmediatos son el tiempo y espacio inmediatos planificados a partir del diseño de la experiencia concreta y espontánea de ciudad. Entre el levantamiento del 17 de junio de 1953 y 1961 abandonaron alrededor de 2,7 millones de personas la RDA, reclamando en ello el fin de la ocupación soviética y la reunificación de Alemania. Evitar la emigración masiva y el problema coyuntural de los espacios de trabajo desocupados por los jóvenes que se iban es el argumento operativo para construir el muro de contención antifascista, el Muro de Berlín. Dentro de él se concretaba una utopía que tomaba distancia de la ciudad libre del comercio transoceánico mas se asemejaba en términos de la libertad dentro del otro que ofrecía. Esta situación singular y de excepción permitía atestiguar el tránsito hacia el interior y hacia el exterior desde la RDA a través de un complejo mosaico que implicaba más que la oposición

realismo / abstracción que devienen de una suposición con respecto a las escolásticas propias de cada sector durante la Guerra Fría, como si se tratara de que una vocación por la representación en función del aislamiento visual. Del otro lado del espejo se encontraría, de acuerdo con este mito, el relato abstraccionista y del pintor de taller sumido en su búsqueda interior, ensimismado y reconfortado de vivir en un entorno libre, dotado de un sistema social que dependía de la oposición con el oriente. Ejemplos de lo primero se encuentran en la obra de Carlfriedrich Claus, quien toma un lugar particular entre estas dos expectativas estereotípicas.



Carlfriedrich Claus, *Signal tier* (Animal-Señal), 1965, Pluma y tinta china sobre papel transparente de doble faz, Colección privada, Berlín © VG Bild-Kunst, Bonn

El arte realista fue puesto en relación así con comunismo y colectivismo, el uso de las formas racionales contra la abstracción, entendidas estas como forma predominante de articulación para la nueva Alemania Oriental y que se imponía de forma decidida por sobre otras contra-culturas y era afectado por el aparato de vigilancia estatal¹³⁷. Una suerte de cánón de recuperación del punto de vista del sujeto y su posición en el mundo perceptible, propia del siglo XIX, era en esencia lo que tenía lugar en el realismo socialista. Las temáticas predominantes de personas en medio de escenarios de trabajo

¹³⁷ Cf. Richter, A.: *Das Gesetz der Szene: Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späteren DDR*, Fráncfort del Meno: Transcript Verlag, 2019: 103

rural como urbano, al interior de la república como fuera de ella, de educación, ciencia y cooperación en un programa de construcción del socialismo, se reflejaba en las líneas duras y que recuperaban por medio de colores la simpleza e inmediatez de la imagen cinematográfica: el sujeto era recreado en un escenario ideal que tenía lugar a vista de todos, afianzando así su carácter público y normativo. La imagen que ahí había habría o debía corresponder con un ideario común. La abstracción, en tanto, era el canon que acompañaba el día a día en occidente: una práctica artística para la democracia y el individualismo.

Esta oposición de estereotipos a la hora de determinar las rutas trazadas por cada uno de los campos culturales – uno más vinculado a la política de Estado, otro al taller y la producción inscrita dentro de una zona de autonomía protegida, espacio ideal para la abstracción en un territorio en el que las necesidades sociales, económicas – mas no de superación del trauma – se veían cubiertas. La cuestión es que de forma de poder narrar el período de tiempo, es preciso involucrarse críticamente en las fugas desde ambos territorios y sus estéticas aparentemente predominantes.,debido a la imposibilidad de narrar dos procesos en espacios tiempos diferentes mas en diálogo, contemporáneos entre sí. Esta paradoja implica el reconocer una *zona de contacto* en términos espaciales como epistémicos: esta estaría conformada por una configuración de deseos, ansias y expectativas propias de un tiempo de redefinición continuo de identidades y afectos. La articulación de ambas imágenes regionales parte de la idea de que el arte en el espacio público tiene lugar en el espacio de la vida cotidiana, en el *Außenraum* (espacio exterior) de la ciudad, en su manto en tanto apariencia temporal y otorgada por el credo en su mito original.

Uno de los principales procesos de planificación, el de la ciudad como tejido e imagen tras la destrucción producida por el fascismo, fue el que dio pie a una forma *oriental* de entender el espacio público en relación con la producción artística. La calle, el muro

como tal, la fachada y tanto la amplitud espacial como la rectilinealidad y limpieza de las líneas del modernismo socialista habría de dar cuenta constante de los progresos del sistema y las posibilidades de interacción con el sujeto en forma idealizada y visual – no necesariamente en términos de interacción. Esto era permitido por un dispositivo monológico de enunciación que en buena medida responde a la idea leniniana de identificación para la experiencia estética: de acuerdo con ella, el sujeto que percibe la obra de arte está reflejándose en ella y ve en ella las posibilidades reales de agencia para con el mundo en el que vive. “Nuestra vida” es el tiempo no lineal que permite esas relaciones de identificación más allá del plano de lo factible y real, más cercano al compromiso ideológico y visual. La reconstrucción del paisaje derruido de la posguerra partiría por esta iconización básica de su devenir en el espacio en el que esto ocurría. Esta aparente autorreferencialidad del ejercicio de representación visual y de la plástica en el espacio público es posible de ser encontrada en las fachadas actuales de Berlín, como en la figura abajo de la *Haus des Lehrers* (Casa del Profesor). El mural, titulado “Unser Leben” (*Nuestra vida*) de Walter Womacka, representa a diferentes actores del período de tiempo: médicos, astronautas, profesores, investigadores, soldados.



Haus des Lehrers, edificio de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) de Herrmann Henselmann con un mural de Walter Womacka, “Unser Leben” - (“Nuestra vida”) (1964).



Detalle de *Unser Leben* de Walter Womacka (1964), mural; Fotos: Área de Desarrollo Urbano del Senado de Berlín

Las transformaciones de la productividad y del tiempo influyen a su vez en una forma de afrontar tanto la realidad de la ciudad aislada de la productividad federal que era el sector de Berlín Occidental, por un lado, y por el otro, en Berlín Oriental, en que una plataforma de producción de arte de Estado que se basa en el realismo socialista y sus progresiones de acuerdo a cada período histórico hasta casi finalizada la década de 1960. Ejemplos de este arte se encuentran en la primera etapa de Gerhard Richter como pintor de murales en edificios públicos, representando así a una generación de pintores comprometidos con el proyecto alemán democrático. Tras diferentes intentos, Richter logra entrar a la Academia de Bellas Artes de Dresde, donde advierte en un principio el contexto de abandono que caracterizaría a la imagen de ciudad oriental:

“Todo estaba destruido. Sólo cerros de escombros había, a ambos costados de aquello que alguna vez habrían sido ciudades. Todos los días caminábamos desde la academia al comedor universitario por entre medio de escombros, cerca de dos kilómetros, después volvíamos”¹³⁸. La imagen del mundo en ruinas sería una que contrastaba con el ideario e

¹³⁸ Elger, D., *Gerhard Richter, Maler*. Colonia: DuMont Verlag, 2002: 18

imaginario del territorio de la República Democrática Alemana, un universo de posibilidades que sería alcanzado a través de normar el tiempo y el espacio por medio de la planificación para un futuro mejor.

La obra de Richter se basaría en ese entonces en una relación dialógica con el aparato visual de Estado de la República Democrática Alemana que en la bidimensionalidad de los muros y de la experiencia en el espacio de lo público trataba de generar una mirada en torno al presente que dialogaba con un futuro imaginario en el momento propio de la imagen. Esto ocurre a partir de una composición realista, en el enfoque en los sujetos y su relación con la materialidad en el contexto de la narrativa del progreso en el socialismo: de esa forma, el movimiento constante de energías en función de múltiples pero puntuales objetivos: cada forma humana es marcada y el entorno una composición difusa de líneas de fuerza curvas que se funden en sí mismas como parte de una masa gaseosa.

Así, al culminar con sus estudios académicos, en 1956, Richter se gradúa pintando el mural *Lebensfreude* (“Alegría de vivir”) en el Museo de la Higiene en Dresde (*Deutsches Hygienemuseum*), a su vez edificio concluido por Wilhelm Kreis en 1912. El mural de 500 x 1500 cm recupera a personas en diferentes situaciones de la vida cotidiana:

“Con el tema de *La alegría de vivir (Lebensfreude)*, el mural es entendido por Elger como la celebración de un sistema socialista lleno de alegrías, liberado del fascismo”¹³⁹ y por Robert Storr como “fiel a su tipo y periodo: figuras sólidamente construidas de hombres, mujeres y niños sanos y comprometidos con actividades útiles para la vida cotidiana”¹⁴⁰. Su recepción se caracterizó por el aprecio y entusiasmo tanto de sus examinadores como de los miembros oficiales del Museo de la Higiene. El mural, que no se relaciona en lo absoluto con su obra más reciente, da una idea de la dirección que su vida y carrera podrían haber tomado si es que se hubiera decidido por no alterar el curso de su destino. “Quizás, por un breve momento, pensé que esto podría ser un futuro para

¹³⁹ Elger, D., Op. Cit.: 18

¹⁴⁰ Storr, R., *Malerei*, Stuttgart & Berlín: Hatje Cantz, 2002: 18

mí: hacer pinturas de gran tamaño, pinturas públicas (...pero) nunca pensé realmente en tener un empleo en este campo, pintando murales o como un artista público”¹⁴¹.



“*Lebensfreude*”(Alegoría de vivir) de Gerhard Richter, mural en hall de entrada de la exposición permanente, 1959, Deutsches Hygiene-Museum en Dresde. Foto: Auerbach. Cortesía del Museo Alemán de la Higiene en Dresde.

Richter escaparía de la RDA hacia occidente en 1961, a meses antes de que se comenzara a construir el muro de Berlín y dejando las posibilidades de una carrera en oriente. El escape de Richter, quien así adquiriera la condición de “*Republiksflüchtling*” (“Fugitivo de la república”), y que tendría como consecuencia el embargo de sus propiedades y muchas veces la vigilancia de sus seres cercanos, se asemeja a una trayectoria en términos de que el cruce de la frontera es el cruce entre dos lenguajes estéticos y éticos diferentes y dos formas de practicar el arte que tienen lugar en campos diferentes. Es una fuga no sólo en términos concretos, sino también que incide en la transformación de un sistema por medio de la variación del comportamiento habitual de una de sus partes. Mirando al caso específico de Richter, nos encontraríamos así ante una fuga o desterritorialización, en tanto movimiento que emerge de un sistema territorial para reterritorializarse en otro: tomando la figura de un escape de un entorno a otro, la fuga o

¹⁴¹ Elger, D.: Op. Cit.

desterritorialización no es segmentaria (como la linealidad y estructura arbórea que priman en la tradición, la familia o el Estado) ni se restringe a la libertad que otorga lo flexible dentro de un sistema (las pequeñas libertades constitutivas de la burguesía o de la ciudadanía en un Estado represivo como uno socialista durante la Guerra Fría). La carta de despedida a su maestro Heinz Lohmar en la estricta Escuela de Bellas Artes de Dresde, fechada el 6 de abril de 1961 reza:

“Me es difícil escribirle hoy. Hemos abandonado Dresde para comenzar con una nueva vida en Alemania Occidental. La situación política hace que un cambio de domicilio de esta naturaleza (aún cuando este sea sólo temporal) haya de ser catalogada como fuga de la república y por ello una acción penada por la ley. He debido tener esto en cuenta y por precaución no he podido hablar de mi trabajo con nadie. Necesité mucho tiempo para dejarme en claro cuáles eran las ventajas y desventajas de mis intenciones para llegar a tomar una decisión después de reflexionar y evaluar. Llegué a una conclusión de cuya certeza estoy convencido. Las razones son principalmente del orden profesional (...) Cuando digo que las aspiraciones artísticas, el “clima” cultural de occidente me ofrece más y que estos corresponden más y mejor con mi manera de ser y de trabajar que los del oriente, quiero explicar cuál es la razón principal. Debo decir que este punto de vista se me volvió una convicción plenamente consciente durante mi viaje a Moscú y Leningrado. No quiero seguir hoy profundizando en mi emigración, sólo quiero decirle que – bajo plena consciencia sobre la necesidad de mi actuar – me ha sido muy difícil partir ya que sé lo que he abandonado y no lo he hecho con ninguna ligereza o frivolidad, como sería el deseo de conducir mejores autos. Lo que más siento es tener que enviarle un mensaje así. No quiero pedirle perdón ni puedo esperar que comprenda mi forma de actuar. Pero quiero permitirme agradecerle sinceramente y de corazón por todos los esfuerzos que ha hecho por mí y por mi trabajo desde todo punto de vista y que siempre atesoraré”¹⁴².

¹⁴² Richter, G., “*Brief an Prof. Heinz Lohmar*” (“*Carta a Profesor Heinz Lohmar*”), 1961 en Richter, G., *Text*, Berlín: Walther König Verlag, 2008: 13.

Al cruzar la frontera, Richter va adquiriendo contacto con una escena cultural en la que los últimos resquicios de arte moderno se diluyen en el gesto conceptual que irrumpe en los dispositivos físicos y en los lenguajes de representación, cuestionándolos y planteando un nuevo lugar para el sujeto en la esfera pública: la observación pacífica. En una relación de directo contraste con la producción en el taller se encontraba una vertiente del arte en el espacio público en occidente que dependía de forma directa de las políticas públicas, que a su vez aunaban o pretendían aunar a intereses públicos, de artistas y del sector privado en cooperación con el Estado, más al lado de la ley y la conveniencia tributaria que de las políticas sociales y de construcción de comunidad. Curiosamente, ante la presencia de un *otro al otro lado del espejo*, en un territorio oficialmente no reconocido por su autonomía.

El sistema del arte federal, basado en una estructura de apoyo estatal y civil a la producción y exposición, cumplía con la generación de un campo de producción en un espacio público cruzado por tensiones propias de un territorio en reconstrucción con la forma de un Estado Social basado en la economía de libre mercado. Esto implicaba el diseño de una estrategia de financiamiento público y privado para el arte que devino en la década de 1950 en el *Kunst am Bau*: el concepto consiste en el aporte del 1% de la construcción de un edificio público a la producción de una obra relacionada con el edificio:

“Después de 1945, debido a la destrucción ocasionada por la Segunda Guerra Mundial, muchas ciudades alemanas se asemejaban a desiertos de escombros. Su reconstrucción fue uno de los más grandes desafíos de la política alemana para la posguerra. Los edificios de todas las épocas reflejaban en su equipamiento austero, por no decir pobre, la necesidad generalizada y en especial la escasez que primaba en las cajas públicas. Aún más impresionante es la decisión del Parlamento Alemán del 25 de enero de 1950 de dedicar una suma de los edificios públicos al arte para los edificios públicos”, explican fuentes de prensa del Parlamento Alemán. “El parlamento – continúan – es atenta a sus decisiones basándose en la idea de que el arte posee una fuerza particular para toda la

sociedad, en el sentido de que amplía el horizonte de experiencias y sensibiliza a toda la sociedad:

'El arte pertenece al pueblo. El arte debe estar en aquellos lugares donde la gente se reúne. Es extraordinariamente importante que se pongan obras de arte de alto rango en las esquinas y puentes, donde pasan a diario miles de personas, para que sean vistas y así volverse experiencias de las generaciones futuras'¹⁴³.

El efecto de la ley de financiamiento se basaba en el principio de la Libertad del arte, compartido en las constituciones tanto de la República Federal Alemana como de la República Democrática Alemana. De acuerdo con ambas constituciones, el arte es libre por decreto, siempre y cuando no atentara contra otra ley. En el caso específico de la RDA, esto implicaba que el Estado era el principal guardián, protector y garante de esta práctica cultural, de forma de “evitar el abuso de aquello que se oponga a las estipulaciones y el espíritu de la constitución” (Constitución de la República Democrática Alemana, 1949: Art. 34). De modo similar, el artículo 5º, 3er párrafo de la ley fundamental de la República Federal garantiza la libertad del arte y la educación siempre y cuando mediante su ejercicio no se altere el efecto de otra ley.

La existencia de un derecho a la libertad, sin embargo, no la garantiza en ninguno de ambos territorios. O al menos no de forma absoluta. Mientras en oriente esta libertad se ve determinada al campo de injerencia del Estado – y por lo tanto, se vuelve política de Estado – en occidente, el ámbito de la libertad es uno de cruce entre libertad económica, política y social propia de un entorno de consolidación de una nueva burguesía emergente de las ruinas junto con el milagro económico – el arte deviene bien especulativo como de patrimonio social y cultural.

¹⁴³ Kaernbach, A.: „*Kunst am Bau: Geschichte und Zielsetzung*“ en Sitio de prensa del Parlamento Federal Alemán en https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kunst_am_bau-246974 recuperado el 1º de abril de 2016.

Ambas formulaciones constitucionales de libertad tienen el carácter de enunciados performativos: representando una decisión en los estatutos de reconstrucción, incorporan a la relación entre Estado y privados (sujetos particulares, ciudadanos o no) una idea de esfera pública relacionada con la de *Öffentlichkeit* habermasiana, que corresponde con el ideal de emergencia de la burguesía en la modernidad y una idea de igualdad particular: la *Ebenbürtigkeit* (que significa tanto como el hecho de que todos los seres humanos nacen y viven iguales), siendo esta una condición que sólo tiene lugar al margen de las cosas del Estado y que permite la apertura de paso mediante la discusión argumentativa racional.

El arte, en este contexto legal y ético, tiene una función extraordinaria y autónoma, a la vez que sanadora, en el nivel de la restualidad de la experiencia de vida. El salón, en tanto lugar de la burguesía desde la Ilustración, es aquel entorno protegido en el que esta idea de esfera pública comienza a desarrollarse, para llegar con el desarrollo de los medios de comunicación a un entorno en el que la palabra un rol fundamental. Para Habermas, este nivel de comunicación prima ante todos y es el origen de un espacio comunicativo que permite cuestionar al Estado desde el lugar del sujeto como gatillador de una consensualidad que es implícita y en la que se basa nuestro entendimiento de la democracia, en la medida en que para Habermas existe un querer común, una voluntad en común. Las preguntas que cabe hacerse en este sentido es acerca de quiénes son los actores de dicho contexto ideal y si ellos pueden incidir en este entorno de consensos más que relacionándose a través del lenguaje y representando el mundo en el que viven, haciendo consenso a partir de proposiciones y sus contra-argumentaciones. El arte como espacio de práctica no es una discusión o un debate que se pueda formular en términos de lenguaje, sino codificación que supera la linealidad de la comunicación telegráfica del modelo emisor-receptor-feedback; se incorpora afectiva y perceptualmente y en todo sentido a las dinámicas de presencia del sujeto en el espacio y tiempo en el que ocurre. La *lectura* en tanto proceso de recodificación a partir de la visualidad es en este caso insuficiente. Imaginar el espacio de ese momento también. La fotografía es entonces el

momento del presente, en el que ni melancolía ni remordimiento tienen lugar, sólo el atestiguamiento y la cristalización de un *ahora* en el que la tensión superó la normalidad y se volvió asimetría y explosión. Entonces la iconografía, en tanto discursividad patente en la imagen de la ciudad, se vuelve superficie donde, a la manera de un palimpsesto, se cubren y recubren diferentes etapas iconográficas. En el caso de la Berlín socialista: murales, nombres de calles, monumentos son elementos en continuo movimiento, exclusión, desplazamiento y superposición.

La metáfora en torno a una superficie del territorio, a saber un manto que cubre la ciudad con impulsos, imágenes y señales que atentan contra la ilusión de permanencia, simetría y regularidad que nos permiten verla, es la que oponemos a este . La historia de los espacios en los que un tiempo se desenvuelve es tan múltiple como las formas de leerla, verla. A esta multidimensionalidad la ha abordado Ranciere en su idea de un regimen de lo estético¹⁴⁴: de acuerdo con él, las prácticas artísticas son maneras de hacer y por ende de hacer y trazar una política del arte que rompe los consensos en torno a construir el paisaje sensible y a la vez las maneras de percibirlo. La instauración de un programa estético tenía entonces lugar a partir de una dimensión económica particular, no sólo en términos de la circularidad económica convencional en oriente, sino de la incorporación de la experiencia de ciudad, circular por naturaleza. Un programa estético a saber, “una colección de principios de acción y prácticas-u-operaciones que involucran cuestiones a ser realizadas, esto es: lo que puede ser provocado por una categoría específica de propiedades o formas”¹⁴⁵era el que se instauraba a partir del programa económico socialista mencionado más arriba. Y esto porque el principio de acción inicial es el del alcanzar una utopía de futuro por medio de mecanismos de anticipación precodificados, con pocas posibilidades de incidencia desde lo comunitario o desde la cultura de lo cotidiano, aunque sí perpetrables a partir de la conformación de un Estado unipartidario

¹⁴⁴ Cf. Rancière, L., “*La división de lo sensible: Estética y Política*” en <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>, consultado el 2 de mayo de 2019.

¹⁴⁵ Negarestani, R., “*What is Philosophy? Part One: Axioms and Programs*” en e-flux Journal #67, Noviembre 2015: 1 en <https://www.e-flux.com/journal/67/60702/what-is-philosophy-part-one-axioms-and-programs/> recuperado el 1° de abril de 2019.

de control semi-total. En la medida en que este Estado unipartidario controla aspectos de la vida privada con una intensidad cuyos principios se basan en axiomas de relación aparentemente directa con la materialidad y el devenir histórico. Esto, basado en una lógica del lenguaje más que del discurso, en el sentido de su transversalidad. Las propiedades y las formas de este lenguaje son articuladas después en formas esperadas y otras inesperadas. En el caso de las inesperadas, estas existen en un ámbito comunicativo cuyo filtro es el control de la vida.

Para la formación de una escena alternativa de arte era necesario que primero fuera construido el muro de Berlín en 1961 y que se formara un nuevo pensamiento antiautoritario como consecuencia del movimiento estudiantil de 1968 en todo Europa, sobre todo en Praga, que ocasiona que se produzca una diferenciación interna, ya que no se dejaba transformar en acción política y social. La legitimidad y la capacidad de reforma de la RDA y de sus instituciones para el arte y la cultura se mantenía por parte de artistas emergentes en la esfera pública de la RDA hasta mediados de la década de 1960.¹⁴⁶

Pero en el caso de Berlín se formaron espacios que de una uotra manera sostuvieron a una escena alternativa que apelaba a una contemporaneidad al margen de la institucionalidad, aunque no libre de infiltraciones. Por medio del espionaje sistemático de oficinas de la RDA como la StaSi (*Ministerio de Seguridad del Estado*, el servicio secreto alemán oriental), que funcionaba en parte con la incorporación de *IM* (*Inofizielle Mitarbeiter*, colaboradores no oficiales) que muchas veces eran imágenes públicas de los espacios o

¹⁴⁶ Los ejemplos mencionados por Grundmann son la así llamada “*Leipziger Schule*”, conformada por Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer y Werner Tübke, mas también jóvenes como Sighard Gille, Volker Stelzmann y Arno Rink, quienes habían sido víctimas de represión. De acuerdo con la monografía de Grundmann, estos se integran rápidamente a puestos en medidas de coopción por parte de la burocracia estatal de la cultura: “Confundían su propia libertad con la del arte. Con su institucionalización – casi todos los representantes de renombre obtuvieron cátedras y y se recluyeron en sus propias mentes” (Grundmann, U., “*Die Herausbildung der alternativen Kunstszenen in der DDR*” (“*La formación de la escena alternativa del arte en la RDA*”), 2002 en <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55785/die-herausbildung-einer-alternativen-kunstszenen> recuperado el 1° de mayo de 2019.

bien apreciadas por sus compañeros. O el caso de espacios independientes que se consolidan como galerías incluso después de la reunificación, como es el caso de Eigen+Art, de Gerd Harry Liebke, principal promotor en la actualidad de Neo Rauch, un trabajador calificado disidente de la RDA que se inserta en la escena del arte de la RDA y la proyecta internacionalmente, comenzando a hacer exposiciones en su casa o espacios no convencionales¹⁴⁷.

Pese a la incidencia de estos actores, que realizaban reportes de las asambleas, exposiciones y sus respectivas inauguraciones, etc., los espacios lograron una autonomía relativa que pudo pervivir, mas al interior de una dinámica endogámica y en respuesta permanentes a las políticas de restricción expresiva. Un papel fundamental en este sentido es jugado por las galerías privadas, tales como la mencionada Eigen+Art, la Galerie Jürgen Schweinebraden, formada por un antiguo director de una oficina de salud y sexualidad en la RDA, que a mediados de la década de 1980 emigraría a occidente, renunciando a su ciudadanía alemana democrática y siendo entre 1989 y 1992 director de la Asociación del Arte de Hamburgo (*Kunstverein Hamburg*); Hans y Ursula Scheid y su galería – taller en la Raumerstrasse 23 en Berlín-Prenzlauer Berg y más tarde el ex-taller del pintor emigrado al occidente Reinhard Stangl en la Szredskistrasse 67, en el mismo barrio, en donde desde 1980 se realizaron lecturas, conversatorios y exposiciones de gestión independiente y entre amigos. Después de que Ursula y Hans Scheib se exiliaran en Berlín Occidental en 1985, Volker Henze continuaría con las exposiciones, y en un lugar vecino a la galería de productores y de autoasistencia “rg” que formarían los artistas Horst Bartnig, Erhard y Marion Monden, Robert Rehfeldt, Wolfram A. Scheffler y los teóricos del arte Eugen Blume y Klaus Werner. Es muy seguro que los nombres aquí mencionados sean para el lector tan desconocidos como familiares eran estos para los miembros móviles y difusos de la escena cultural de Berlín Oriental¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cf. Grundmann, U., “*Autonome Kunst in der DDR*” (“*Arte autónomo en la RDA*”) en <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55832/eigen-art>, consultado el 1° de mayo de 2019.

¹⁴⁸ Ibid.

Las prácticas que se instauran durante este momento histórico son características de un contexto de represión, similar a los experimentados en las dictaduras chilena o argentina: el aparato de vigilancia se inmiscuye en dimensiones corpóreas de la vida pública y privada; de manera similar a como el arte de avanzada en Chile buscaba silenciar sus propios códigos de enunciación, de manera de desplazar a las voces narrativas imperantes del régimen y su impulso opresor a través de la transferencia de la denuncia y la enunciación del trauma:

“extremando su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva (...) (habiéndose) propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico; pero de una manera que a la vez insiste en anular el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social (y de su trama de opresiones) o exenta de una responsabilidad de una crítica a sus efectos de dominancia”¹⁴⁹ Si hay una práctica en común entre ambos territorios contemporáneos de acción, esta debería pasar por la corporalidad como eje.

Las prácticas artísticas son maneras de hacer. La política del arte consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir. Se trata de construir cosas nuevas, de romper el consenso y abrir nuevas posibilidades y capacidades desde la igualdad. Rancière analiza el cine, la fotografía, el teatro y el video a través de ejemplos concretos que nos permiten visualizar su discurso, muy denso conceptualmente y con una retórica a veces difícil. Reivindica una vez más el desacuerdo, ya que el consenso introduce una manera falsa de solucionar antagonismos irresolubles a partir de la negociación y el arbitraje. Al mismo tiempo homogeneiza discursos que son radicalmente heterogéneos. Ahora bien, plantea Rancière, no podemos intentar llevar al arte al mundo real, porque este sencillamente no existe. Nos movemos, en el arte y fuera

¹⁴⁹ Richard, N., Op. Cit.: 1

de él, en construcciones en el espacio, con unos cuerpos que ven, sienten y actúan de una determinada manera.

El campo de sentido al que deberíamos apelar entonces es aquel del reconocimiento de las diferencias en tanto variaciones de un orden de sentido que se constituye en un entorno pluridimensional y cambiante, que funciona de forma paralela a la vida, con y en ella. Así como Richter se desvinculaba de un momento territorial determinado para emprender una fuga a otro, como si se tratara de cruzar un espejo o una barrera a través de la cual la traducción de toda experiencia inminente en el tiempo y espacio que sea necesario, los artistas contemporáneos ejercen también operaciones de reasignación o reatribución de sentido que no son simétricas por naturaleza: nómades y sujetas a una deriva, dependen de decisiones no sólo de enunciación, sino de posicionamiento en el del mapa global – irregular, lleno de pronunciaciones, pronunciamientos y zonas de silencio. Tal es el desarrollo que obliga en este momento a que la presencia en diferentes puntos del globo involucre un acto de realización: como marcando y produciendo un territorio a través de la presencia del sujeto y su instancia material (el cuerpo) en el espacio, como si la mirada y el sentir el espacio a través del cuerpo fuera la producción de un *país* (un terruño delimitado, una o muchas jurisdicciones de presencia temporal asociadas con diferentes narrativas de identidad): cruzar las fronteras regionales y nacionales implica diferentes gestos de autorreconocimiento y de incorporación.

Este no funciona en un ámbito comunicativo lineal, ni menos en un multiculturalismo global libre de fricciones, sino que se produce mediante una codificación particular que involucra al productor cultural en tanto actor y sujeto que propone una mirada al espacio en cuestión, a la vez que formas de representarlo o entenderlo para así mostrar lo que hay ahí. Este entorno de dificultades y obstáculos, como señala Mosquera en *Some Problems in Transcultural Curating*, es un campo de contradicciones y tensiones que, en el espíritu de una “buena voluntad” multiculturalista, las propuestas visuales en el contexto global

migran de forma de que se vuelven bienes de lujo y prestigio, poniendo en peligro el potencial crítico de las obras y las propuestas y planteando propuestas homogéneas sobre las realidades periféricas, que intentan más que hablar a los públicos de origen, creando así imágenes del mundo para los ojos y cuerpos de aquellos en los centros. Esto impide a su vez el diálogo transversal y horizontal de las periferias entre sí: “Parafraseando a James Clifford, podemos decir que el deseo y poder imparables del occidente moderno de curar el mundo ahora ha comenzado”¹⁵⁰.

Mosquera entiende al multiculturalismo como una ilusión que esconde a su vez a una suerte de “imperialismo multicultural”: “El nuevo interés de los centros en el arte contemporáneo de las periferias no ha ayudado mucho a modificar esto. Es cierto que hay una consciencia más abierta, un relativismo multicultural y una atracción por el otro. Pero el peso específico en los circuitos internacionales de aquellas exposiciones y publicaciones relacionadas con las artes visuales de las periferias aún es desproporcionadamente bajo, aunque ha aumentado. El esquema centro-periferia se ha vuelto más flexible pero se mantiene intacto. Estamos aún lejos de una escena del arte globalizada”¹⁵¹.

Mosquera reconoce en su apreciación de los desarrollos del arte global una desterritorialización jerarquizada, por medio de la cual las migraciones de sujetos, bienes e imágenes trazan una imagen del globo que dista de ser uniforme. La desterritorialización o la *fuga* deleuziana en términos globales y de las migraciones de ideas, imágenes y cuerpos es un tejido de una complejidad que no es sólo conceptual, sino también de efectos concretos. Gerardo Mosquera ha pensado en la labilidad de la agencia en términos del trabajo transcultural del curador, proponiendo un modelo de atención a la realidad local y sus actores envueltos. En este sentido, el carácter institucional de los sujetos es el que se activa de forma relativa, en la medida en que se ve

¹⁵⁰ Mosquera, G., “Some Problems in Transcultural Curating” en Fisher, J.: *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres: Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994: 133.

¹⁵¹ Mosquera, G., Op. Cit., 139.

sujeto a permanentes procesos de traducción y transferencia:, como formulándose las preguntas: ¿cómo interactuar con el entorno a un nivel que trascienda a la ciudadanía, en la medida en que esta es otorgada en la relación entre Estado y territorio, así como condición determinante de las posibilidades de participación? ¿Cómo producir espacios de enunciación para aquello no mencionado? Más allá: ¿qué posibilidades de agencia existen fuera de las convenciones del lenguaje propias del canon? En este sentido, los aportes respectivos del arte conceptual y del Land Art en las décadas de 1960 y 1970 a una discusión en torno a los dispositivos de representación y presentación de y en el espacio es fundamental. Así mismo, los desarrollos del conceptualismo latinoamericano y su continuo esfuerzo por re-localizar demandas que estaban fuera del régimen visual imperante en las dictaduras, con obras como las del poeta y artista conceptual Guillermo Deisler, quien desarrolla proyectos de arte-correo en Bulgaria y Alemania Oriental y Occidental durante su exilio del Chile de Pinochet, Lotty Rosenfeld del mismo país y las proyecciones en el extranjero de obras en forma de redes, como la acción del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) de Chile “Para no morir de hambre en el arte” en la que se distribuye leche en una población marginal en Santiago de Chile y que desencadena una serie de acciones relacionadas con el alimento en Colombia y Estados Unidos en el contexto de crisis económica y política regional. La función de estos procesos de especulación teórica en torno a la función del arte en relación con la esfera pública, como ha señalado Camnitzer, fue la de, de forma sólo relativamente intencionada, de hacer que la reflexión teórica política desembocara en el campo del arte en forma de un trasvasije, dado que la creciente especulación teórica que primaba en el arte en todo el mundo permitía esta vinculación entre la práctica conceptual y la reflexión en torno a las relaciones de poder ¹⁵².

Así, las relaciones entre vida, arte y territorio se concretan a partir de prácticas que incorporaban una noción propia e implícita de proceso, de devenir encauzado en el hacer en el espacio de forma tal que la calle se vuelva estudio abierto, un espacio intermedio

¹⁵² Cf. Camnitzer, L., Op. Cit.: 207.

entre la relocalización de la obra en el museo como institución de “sacralidad profana”, como ha destacado Ardenne. Esto implica una mirada al territorio y su superficie de forma no inocente, sino en reconocimiento a las tensiones implícitas en las dinámicas que hacen la ciudad de forma de que su hacer interventor, paradójicamente, no sólo es crítico, sino también legitimación del espacio como tal e incluso instrumento para el aumento del valor de este. Al respecto, Paul Ardenne señala que el artista y el “orden político” pueden “al son de las circunstancias, revelarse como auténticos amigos, como falsos amigos o como auténticos enemigos”¹⁵³.

Esta relación tensional y doble entre esfera pública, estado y creador cultural es un valor inmaterial por medio del cual el artista encuentra una plataforma de encuentro con el otro. Desde ahí que la *gentrificación* de las ciudades permita pensar en una cosmopolitización de los centros que debería permitir la interacción más armónica posible en la medida en que el hacer desprovisto de función productiva *embellece* el transitar y los sitios del ágora. El mapa general que resultaría de dicha imagen corresponde con la utopía totalizante de la globalización y sus hitos mínimos de asimetría, relacionados por la convención con los localismos, nacionalismos y recuperaciones aceleradas y superficiales de la tradición, de forma de hacer de la ciudad un espectáculo de instancias puntuales e inconexas entre sí. La gramática fundamental para dicha imagen tendría entonces un acontecer melódico y lleno de tensiones, contenidas en el amparo protector del Estado para con la actividad performativa y de presentación en el espacio de lo público. Dada la naturaleza inmaterial de estas acciones, el artista se enfrenta a la constante recurrencia al fondo público como forma de sustento financiero y a la vez válida de forma coherente el recorrido, sea placentero como el del *flâneur* que descubre la ciudad acorde con una gramática de los pasos, sea como aquel que irrumpe en el tejido urbano como forma de transformar radicalmente la experiencia de ciudad por medio de su propia contemplación activa, el andar.

¹⁵³ Ardenne, P., *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*, Valencia: CENDEAC, 2006: 33.

Si bien el mapa de esta ciudad benigna en transformación en el contexto de globalización coincide imaginariamente con una utopía de localidad en diálogo con lo global, es evidente que esto no es de carácter llano y carente de conflictos, no supera más que a los relatos posibles del presente como son la crisis de refugiados, el calentamiento global o la aceleración del capitalismo tardío, por nombrar algunos. Para Ardenne, la ciudad contemporánea y sus intervenciones tienen que ver con un aparato de nostalgia y afectos con orígenes en una clase política que pasa su juventud en los movimientos estudiantiles del 68. El contexto de enunciación mismo de la obra de Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit*¹⁵⁴ es el de prestar un marco político y práctico a las transformaciones requeridas para tomar distancia con la Era Adenauer de despolitización del sujeto – léase movimiento estudiantil de 1968. En oposición a una vinculación directa con la agencia del lenguaje verbal y simbólico como eje para la agencia política, el sujeto se ve entonces compelido a formular las prácticas instituyentes no sólo de su lugar en el contexto de transformación temporal y espacial, mas también en función de afectividades emergentes y de reivindicación: en suma, de generar cadenas de significantes para el devenir. El correlato son los diferentes procesos de transformación de la infraestructura física, donde una utopía de proyección en el tiempo e internacionalización se programa por medio de una arquitectura funcional y del orden del modernismo socialista en oriente y en occidente se instaure como paisaje en un estado de transición, en el que la frontera erigida por el hermano oriental delimita de forma evidente el territorio y hace patente por medio de la materialización de la frontera que hay una diferencia entre espacios y territorios y que esta diferencia es infranqueable como el mismo material que reifica la frontera.

Esto lleva a pensar en cuál es el papel del sujeto en tanto cuerpo y materialidad en relación con la frontera interna previa al período de estudio. El gesto de materialización del límite en tiempos de mundialización y la supuesta disolución es no sólo uno de efectos en términos de violencia visual, sino también física. El primer intento de cruce - a

¹⁵⁴ Habermas, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1990 (1962).

unos metros de la actual galería pública *Hamburger Bahnhof* - de Günter Litfin es el primer acto extra-artístico que evidencia la fatalidad inmanente a la línea divisoria.. Sumergiéndose en un canal acuoso y de sentido, un trabajador residente en Berlín Oriental y empleado en Berlín Occidental trata de cruzar el canal a nado al mismo tiempo que el muro está siendo construido. Alcanzado por las balas de los guardias fronterizos, al día de hoy es posible ver una recuperación de ese presente en forma de ícono fotográfico y de la prensa: el cuerpo sin vida de Litfin siendo extraído de las aguas simbolizaba la emergencia de un nuevo sujeto narrativo que era palpable por medio de la imagen. Este era aquel que estaba al margen de la ciudadanía, una suerte de agente que transitaba entre ambos mundos sin tener que pedir permiso ni ser objeto de atención. El sujeto, una figura narrativa, una construcción más allá de la presencia del yo, es entonces desvinculado del espacio al que otrora pertenecía a partir de su exposición a dicho entorno espacial. El sujeto, aquella figura que es expuesta al entorno y la realidad, al margen de sus posibilidades reales y concretas de transformación y representación, deviene cuerpo y en ello presencia de diferencia. El horizonte de agencia, restringido por la máquina de muerte y la esfera de vida pública *protegida* y a la vez asediada por el Muro de Berlín y la cortina de hierro, deviene utopía de de cuerpo, espacio intermedio de reformulación de las identidades a un nivel de lo imaginario, del futuro aún no presenciado - sustento de un entorno socialista durante la Guerra Fría.



Cuerpo sin vida de Jürgen Litfin siendo extraído del río Spree en Berlín en 1961 a pocos días de construido el muro.

Fuente: Bundesarchiv (Archivo Federal Alemán).

Los cuerpos, de acuerdo con Lefebvre, son el punto de cristalización que permite que hablemos de memoria cultural más allá de la colectiva. A diferencia de una víctima en el silencio público de un contexto represivo, la imagen muestra una acción en la que una acción similar a un rescate y a la vez a una expulsión del territorio otrora neutral (el límite acuoso, en permanente movimiento). Esta fotografía es parte de un monumento a la división. De registro puntual para la prensa, instrumento de denuncia en occidente y cuyo potencial de denuncia era ignorado en oriente, la imagen del retiro del cuerpo el 24 de agosto de 1961 de la primera víctima oficial de estado en tiempos de paz permanece en el imaginario colectivo como una figura que resume cuál es el rol del cuerpo y el sujeto en el espacio asediado por la multiplicidad autoritaria. Este testimonio del evento único parece decir por medio de su encuadre y el zoom, mostrando al ahora objeto de

captura como si se tratara de un rescate de aquél a quien hemos perdido inevitablemente en un contexto territorial que ha comenzado una nueva etapa, lo cual es reafirmado por las prensas y declaraciones públicas de ambos territorios. Si la prensa oriental se aproxima a la escena fotográfica refiriéndose a un éxito en la captura de un fugitivo de la república y el hecho ignorado políticamente, la fotografía perdura en el memorial colectivo occidental como una forma de hacer patente la criminalidad de la dictadura de Estado¹⁵⁵. La cobertura de prensa es la que permite en este sentido ver la cristalización del discurso como práctica legítima en el corpus de cada uno de los modelos de democracia, guardando proporciones en relación con la verticalidad del en cada caso correspondiente mandato estatal sobre ellas.

Acciones de intervención directa con el cuerpo sobre el paisaje de la República Democrática Alemana tienen lugar sólo a partir de ejercicios acoplados a la imaginería de Estado, salvo muy pocas excepciones; y que se manifestaban en la medida en que representaran al sujeto individual como parte de un movimiento colectivo encarnado en el proyecto y programa de espacio de la República Democrática Alemana. Ejemplos de esto se encuentran en las obras de los *Autoperforationsartisten* (“*Artistas de Varieté de la Autoperforación*”), grupo conformado por Micha Brendel, Else Gabriel y Via Lewandowsky, quienes generaban un movimiento de contraversión en un contexto académico represivo, de recursos y acceso limitados para un pequeño grupo de personas. El grupo de autoperforación, que funcionaba en una parte dedicada al diseño escenográfico de la Academia Superior de Artes de Dresde, era, de acuerdo con Else Gabriel una consecuencia directa de la restricción de la que se veían objeto: “Nos llamamos artistas de la autoperforación y no del performance dado que no queríamos aferrarnos de un concepto que venía de una disciplina que, por cuestiones ajenas a nuestra voluntad, desconocíamos”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Cf. NEUES DEUTSCHLAND, “*Ein Denkmal für “Puppe”?*” (“¿Un monumento a “Muñeca”?”), 01 de septiembre de 1960, en <https://www.nd-archiv.de/artikel/639999.ein-denkmal-fuer-bpuppe.html> consultado el 1° de mayo de 2019.

¹⁵⁶ Gabriel, E., „*Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen*” (“*El intento de crear los mayores espacios de libertad posibles*”) en <http://www.bpb.de/mediathek/154810/der-versuch-sich-die->

Capítulo II: Espacios liminales en el Arte y esfera pública en la Alemania dividida

2.1 El arte como necesidad: apuntes para relación entre arte y esfera pública en la Alemania dividida.

El contexto de crisis de identidad y sentido de la presencia en el contexto de una ciudad dividida es una problemática que obliga a reformular los procesos de constitución de instituciones. El discurso imperante del “Arte como necesidad” y la articulación de la producción de arte a partir de una asociación entre el Estado, el gremio de artistas, de asociaciones a nivel estatal o distrital o de toda la república. Este modelo, con un equivalente en occidente al día de hoy (las *Kunstvereine*) permiten la ejecución apogramática de prácticas de arte que no incluían a la colectividad en su forma de pensar y actuar, mas configuraban constelaciones de resistencia a nivel underground y relativamente horizontal: Ejemplos de estos procesos de individuación a partir de , gatillados durante la década de 1970 por el contexto de censura y represión de Estado se encuentran en una exposición realizándose en el Martin-Gropius-Bau en Berlín encargándose de las voces disidentes de la época: *Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989*¹⁵⁷ (*Contravoces – Arte en la RDA 1976-1989*). La exposición muestra obras de artistas orientales formados y activos en ambas décadas, tomando distancia de la producción de arte oficial – representada por Walter Komacka o Ludwig Engelhardt – tomando en cuenta a artistas como Sybille Bergemann, Joachim Böttcher, Bernd Hahn o Via Lewandowsky. Eje de la exposición es la relación entre “espíritu” (*Geist*) relacionado con la libertad de creación artística y “poder” (*Macht*) – encarnado en el aparato de represión de Estado. Esta relación doble implica en la producción señalada una interacción mayor con la materialidad y el cuerpo individual más allá de la representación

[groesstmoeglichen-freiraeume-zu-schaffen](#) recuperado el 1° de abril de 2019.

¹⁵⁷ Cf. Bock, S., „*Gegenstimmen: Kunst in der DDR 1976-1989*“ (“*Contravoces: Arte en la RDA, 1976-1989*”) en *Der Freitag: Das Meinungsmedium*, 28 de julio de 2016 en <https://www.freitag.de/autoren/stefan-bock/gegenstimmen-kunst-in-der-ddr-1976-1989> consultado el 1° de mayo de 2019.

utópica y más cercana al rol del cuerpo como vehículo de significado para lo político. La exposición retoma “la distancia, la privatización, la retirada a lo privado como parte del código genético y también de la contra-esfera pública estética en la RDA”¹⁵⁸

La exposición curada por Christopher Tannert y Eugen Blume se dedica en diferentes formas a la disidencia teniendo como punto de partida la expulsión del poeta y cantautor político Wolf Biermann. El episodio es retomado en la exposición por la naturaleza doble de la figura de Biermann: por una parte, cantautor con una relación de amistad con personeros de Estado, por otra, una voz reprimida. Esta duplicidad del régimen no era exclusiva a este caso, ni ajeno era el aparato de vigilancia instituido en la Stasi. Si el arte de occidente miraba de reojo a la aparente institucionalidad y aislamiento de los artistas de la RDA, la misma desconfianza se encontraba al interior del Estado desde todo punto de mira. Esto implicaba una relación con la acción en tanto gesto inmaterial no para la colectivización inmediata, sino a través de un dispositivo de enunciación silencioso que dependía de la cercanía entre sus miembros para la proyección de mensajes codificados en el presente.

Similarmente a como sucedía con el arte que Groys ha llamado “romanticismo conceptual”¹⁵⁹ que en la Unión Soviética y otros países del bloque oriental se alimentaba de la codificación en términos de la interacción entre realidad y lenguaje, del nivel autorreflexivo de la obra para con respecto a su forma, lenguaje, medio y soporte así como a estrategias de interacción de(l) cuerpo(s) en el espacio. Es el caso del Gruppe 37,2 formado por Hans-Joachim Schulze, Gunda Schulze, Hartwig Eberswach, Peter Ohelmann, la psicóloga Annelie Harnisch y Brunhild Matthias, proveniente de la cibernética. El grupo era llamado así por un término proveniente de la teoría de la información que se refiera a “momentos críticos” u “óptimos”. De acuerdo con

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Groys, B., „Moscow Romantic Conceptualism“ en https://monoskop.org/images/f/f3/Groys_Boris_1979_Moscow_Romantic_Conceptualism_EN_RU.pdf, 1979, consultado el 1º de mayo de 2019.

Grundmann, “el primer resultado del trabajo del grupo fue un concepto para 'el trabajo artístico – científico en la producción socialista' y el 'proyecto piloto de club juvenil’” (...) La producción artística era entendida como una improvisación en el reaccionar comunicativo o como protocolo de un proceso de entrenamiento que buscaba mostrar de manera precisa las diferentes formas de interacción por medio de un código sígnico visual desarrollado en comunidad por sus miembros”¹⁶⁰.

En el entorno de vigilancia, y en búsqueda de nuevos parámetros para la práctica que involucraran una inversión y una reflexión en torno a formas de creatividad y participación en la interacción de sujetos; compartiendo esta búsqueda de lo endógeno y la excursión desde el espacio urbano hacia el rural y el enfoque en el lenguaje como dispositivo de representación tal como se hacía en occidente, el Gruppe 37,2 como también *Acciones colectivas* de Rusia (*Коллективные действия / Kollektivnye Deystviya*) fundado por Andrei Monastirsky, ejercía un proyecto de inversión de las dimensiones de lo público similar a la que tenía lugar en la región latinoamericana: trazado de redes de comunicación por medio dinámicas de juego y arte-correo, tenían lugar en el contexto rural como nuevo contexto de enunciación, de la misma forma como las ciudades latinoamericanas eran invadidas creativamente por un espíritu de recuperación de los espacios de la élite y aquellos espacios no reconocidos de la experiencia del ciudadano en la vida cotidiana: galerías de arte y museos así como barrios marginales, la calle y los espacios emergentes del consumo y la medialidad.

Este *détournement* o *desviación* de los patrones de comunicación, producido en parte gracias a la regulación programática de la vida en la sociedad y la carencia de lenguajes válidos para formar un corte que permita al arte funcionar más allá de la cultura es una característica que, pese a sus similitudes con las contrapartes delante de la cortina de hierro y en Norteamérica. El paso natural entre representación e indexicalización por medio de la práctica, elemento común a lo conceptual y a la vez instancia comunicativa

¹⁶⁰ Grundmann, U., Op. Cit.

resistente que recuerda a las producidas por grupos latinoamericanos como el proyecto Tucumán Arde de Argentina, Proceso Pentágono de México, conformado por Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, el mismo C.A.D.A. de Chile, entre otros. Estos grupos se distinguían de los europeos nombrados en el sentido de que manifestaban una intención de denuncia por medio del mismo dispositivo de lenguaje que se liberaba en la emergencia de lo conceptual, a saber iluminar, liberar pensamiento y eventualmente informar ¹⁶¹, generando nuevos lugares a partir de la interacción y la explicitación de los procesos de pensamiento y producción por medio del lenguaje y su escenificación en forma material como inmaterial. Los *datos*, en tanto partes orgánicas de flujos de información esperados, convencionales, consensuales o no, son entonces unidades semánticas libres que configuran a su vez espacios.

Desde ahí que el reconocimiento de la superficie y de los espacios de representación se vea necesariamente entremezclado con esta dimensión discursiva y relacional a partir de la cual se generan nuevos lugares en el ámbito de la disidencia, de la no-participación basada en estrategias de colaboración similares a la de la actividad política en colectivos de base con la misión de incidir sobre el ámbito de la percepción. Es necesario recalcar que en el contexto de excepción de la ciudad de Berlín hay una relación diferida en el espacio y el tiempo entre la producción artística y la subjetividad colectivista que impera a partir de una política de Estado y que entonces el rol del autor de la obra de arte se debate necesariamente en una polaridad: o se encarna al mito del genio dentro de un proceso revolucionario, participando de la colectividad del espectáculo de Estado (llevando a cabo la adquisición de una organicidad en él y manteniendo a la vez una libertad y distancia relativas) o se opta por una categoría similar a la de la disidencia y los riesgos implícitos, mas con una libertad otorgada por las condiciones de aislamiento y amparo reguladores del aparato de Estado y su relación para con la cultura como ámbito de producción. El arte de la RDA, como reza la convención, se habría ocupado entonces

¹⁶¹ Heiser, J., “*Moscow, Romantic, Conceptualism, and After*” en e-flux Journal N° 29 – Noviembre, 2011 <http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-conceptualism-and-after/> el 23 de agosto de 2016.

de funcionar dentro de una liminalidad que era construida en términos performativos, plásticos, visuales, hápticos, etc. que daban cuenta no sólo de procesos de transformación de la esfera pública bajo condiciones de un aislamiento (otorgado por el aparato de “libertad” de las escuelas de arte en el contexto represivo y de vigilancia).

Esta particular condición del aislamiento como protección (también existente en el Berlín Occidental antes de la caída del muro, una ciudad rodeada por la “pared de protección antifascista”) permite la generación de nuevas micro-comunidades que por medio de impulsos singulares alteren los nexos del sujeto con la realidad que lo circunda y permitan trazar las gramáticas y semánticas móviles de nuevos lenguajes en función de una nueva forma de percibir y entender. La forma de poder leer y escribir acerca de tales procesos, por lo tanto, emerge desde aquellos responsables de producir cualquier cambio en estos niveles, a saber nuevos sujetos y agentes que con su hacer van generando comportamientos diferenciales y que con ello transforman no sólo a la noción de autor sino las formas de colaboración al interior de la sociedad y a la vez casi al margen de ella: la tensión implícita a cada democracia, que es la convivencia de opuestos irreconciliables.

2.2 Después del muro: lo impredecible como norma

A juicio de Sheikh, lo impredecible es conativo a la noción habermasiana de esfera pública, subestimada por posiciones “idealistas y normativas”¹⁶². Como dice Sheikh, el espacio público debe ser entendido en toda su complejidad y esto es logrado en cierta forma por el aparato del teórico alemán. Esto involucra generar categorías que emerjan a partir de las presencias que hay: grupos, corrientes, dinámicas de trabajo, ámbitos, vínculos con espacio concreto, origen/hibridaciones, etc.. En “In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments” el investigador danés plantea que dichas críticas a la obra de Habermas aún no han advertido la naturaleza fragmentaria de la esfera pública:

¹⁶² Sheikh, S., “*In the Place of the Public Sphere*” en http://republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm consultado el 1° de abril de 2019.

“Debemos (...) pensar a la esfera pública como fragmentada, como algo que está compuesto de una multiplicidad de espacios y/o formaciones que se conectan las unas con las otras, prontamente se separan y que están en relaciones mutuas conflictivas y contradictorias. A este respecto, los trabajos de Oskar Negt y Alexander Kluge nos han hecho conscientes de que las interacciones que como sujetos generamos en diálogo con nuestras esferas públicas dependen de nuestras experiencias. No hay sólo esferas públicas e ideales de estas, sino también *contraesferas públicas*. Poniendo acento en el concepto de la experiencia, Negt y Kluge no sólo apuntan, hablando en términos habermasianos, a la desigualdad con respecto al acceso a la esfera pública; esto les permite también analizar comportamientos, así como también las posibilidades de hablar y actuar en diferentes espacios. En su análisis, el puesto de trabajo y la propia casa son 'públicos', esto es: son lugares en los que la experiencia colectiva se organiza. Y tratan de aplicar una esfera pública específica pero plural, que en oposición a una de carácter normativo y “burguesa” pueden ser llamadas a su vez “proletarias”¹⁶³.

Situándose en el medio de las respectivas autonomías de cultura y política, Sheikh asume el rol del arte como mediador, en la medida en que sus espacios constituyen instituciones para aquello no logrado en el ámbito de las decisiones de representación. El nexo para esta mediación estaría, a juicio de Sheikh, en la relación posible entre *representar algo* – función convencionalmente atribuida al hecho artístico – y *representar a alguien*. La sutileza de la diferencia entre ambos niveles de representación, veinte años antes fueron anunciados por Gayatri Chakravorty Spivak en *Can the Subaltern Speak?*¹⁶⁴ y diferenciados como dos vehículos verbales diferentes para abordar diferentes dimensiones de la representación: *Darstellen* y *Vertreten*.¹⁶⁵

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Spivak, G.C.: “*Can the Subaltern Speak?*” en Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Eds.) : *Marxism and the Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 1988.

¹⁶⁵ Traducidas del alemán al inglés y recuperadas desde una lectura semiótica y filosófica deconstructiva por Spivak a partir de 18º Brumario de Louis Bonaparte de Marx, estas se refieren respectivamente al acto representativo que se hace en el teatro, la pintura abstracta o realista o cualquier intento figurativista de aproximación a la realidad y al acto político de representar, por otra parte – como el ejercido a nivel de la política parlamentaria o, valga decirlo, la democracia representativa. En los términos planteados por Marx, la cuestión de la representación depende de una autoridad tácita y

Ambas categorías, bien afirmadas – sea por “esencialismo estratégico”¹⁶⁶ como por convicción en el presente – en el corpus de pensamiento postestructuralista y postmoderno de acuerdo con el cual todo evento puede ser asumido como una ficción y un simulacro. Esta capa del trasfondo teórico del texto de Sheikh permite pensar, en consecuencia, cómo se constituye e instituye la representación de *algo* en el campo de agencia y mediación del arte. El punto común a los casos analizados en esta tensión las dinámicas de colaboración, tengas estas lugar en lo concreto como en lo documental o virtual. Por otra parte, como bien afirma, el hablar de la esfera pública en el arte no es un terreno llano y homogéneo, sino uno de oposiciones e intereses: “una esfera que primero que nada, no es unitaria, sino más bien conflictiva a la vez que plataforma para subjetividades, políticas y economías diferentes entre sí y en oposición: un 'campo de batalla' como ha sido entendido por Pierre Bourdieu y Hans Haacke, en el que posiciones

diferentes formas de subordinación: “La parcela, los campesinos y la familia, junto a ella otra parcela, otro campesino y otra familia. Un grupo de ellos hace un pueblo, un grupo de pueblos hace un departamento. De esa forma, la gran masa de la nación francesa se forma, a través de la simple adición de cantidades similares, de manera parecida a como un saco con papas forma un saco de papas. Millones de familias forman una clase en la medida en que comparten condiciones económicas de existencia, separando a una clase de la otra y enemistándolas entre sí. Forman una clase en la medida en que sólo existe una relación local entre los campesinos, semejanza que no genera comunidad, ni unión nacional ni organización política entre ellos. De esa manera, son incapaces de hacer valer su interés de clase en su propio nombre, sea por medio de un parlamento u otra convención. No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados. Su representante debe ser su Señor, una autoridad por sobre ellos, una suerte de poder gobernante sin restricciones que los protege de otras clases y que los protege de la lluvia y el sol. La influencia política de los parceleros encuentra, así, en ello su máxima expresión, que es que el poder ejecutivo prima por sobre la sociedad” Del original en alemán: *„Die Parzelle, der Bauer und die Familie; daneben eine andre Parzelle, ein anderer Bauer und eine andre Familie. Ein Schock davon macht ein Dorf, und ein Schock Dörfer macht ein Departement. So wird die große Masse der französischen Nation gebildet durch einfache Addition gleichnamiger Größen, wie etwa ein Sack von Kartoffeln einen Kartoffelsack bildet. Insofern Millionen von Familien unter ökonomischen Existenzbedingungen leben, die ihre Lebensweise, ihre Interessen und ihre Bildung, von denen der andern Klassen trennen und ihnen feindlich gegenüberstellen, bilden sie eine Klasse. Insofern ein nur lokaler Zusammenhang unter den Parzellenbauern besteht, die Dieselbigkeit ihrer Interessen keine Gemeinsamkeit, keine nationale Verbindung und keine politische Organisation unter ihnen erzeugt, bilden sie keine Klasse. Sie sind daher unfähig, ihr Klasseninteresse im eigenen Namen, sei es durch ein Parlament, sei es durch einen Konvent geltend zu machen. Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden. Ihr Vertreter muß zugleich als ihr Herr, als eine Autorität über ihnen erscheinen, als eine unumschränkte Regierungsgewalt, die sie vor den andern Klassen beschützt und ihnen von oben Regen und Sonnenschein schickt. Der politische Einfluß der Parzellenbauern findet also darin seinen letzten Ausdruck, daß die Exekutivgewalt sich die Gesellschaft unterordnet.“* (Marx, K., *Der achtzehnte Brumaire von Louis Bonaparte*, Capítulo VI en <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1852/brumaire/kapitel7.htm> consultado el 3 de julio de 2019).

¹⁶⁶ Ibid.

ideológicas diferentes luchan por poder y soberanía. Y, en segundo lugar, el mundo del arte no es un sistema autónomo, aún cuando a veces se esfuerce por y/o pretenda serlo, sino regulado por economías y políticas y en constante conexión con otros campos o esferas, lo cual a fin de cuentas no se ha hecho evidente en la teoría crítica ni en prácticas críticas, contextuales. En las prácticas de arte contemporáneo podemos ver una cierta 'permisividad', una aproximación interdisciplinaria en la que casi nada puede ser considerada un objeto de arte en el contexto apropiado y donde más que nunca, antes de trabajar con una práctica expandida, interviniendo en múltiples campos diferentes a los de la esfera tradicional del arte, y como tales tocando por sobre áreas como la arquitectura y el diseño, mas también filosofía, sociología, políticas, biología, ciencia y demás. El campo del arte se ha vuelto un campo de posibilidades (...)»¹⁶⁷. La discusión en el tiempo del paper de Sheikh apuntaba a abordar a una tendencia creciente a la exploración de los *no lugares* y *terrain vagues* de las nuevas ciudades cosmopolitas europeas y la atención a los procesos de transformación de las ciudades para la emergencia de nuevos espacios de enunciación. Pensando en el tiempo de la ciudad que nos ocupa, la emergencia de prácticas de arte urbano obligaba a repensar la función de las instituciones cuya función en el Berlín Oriental desaparecía. Si en el pasado estas habían sido fábricas de propiedad pública (*Volkseigene Betriebe*), oficinas de gobierno, monumentos en desaparición, hoy estas tomaban la forma de un laboratorio de exploración¹⁶⁸.

El sujeto-espectador se volvía simultáneamente entonces un testigo y actor de los procesos de transformación de la ciudad, en la que instituciones y agentes públicos transformaban sus funciones y roles de acuerdo con la experiencia de cambio – al margen o no de su posibilidad de agencia. Esto innegablemente venía de la mano de un contexto de desconfianza con respecto al espacio y sus significados convencionales, mas también en sus funciones como tales, lo que era similar al contexto europeo post-2a Guerra

¹⁶⁷ Sheikh, S., Op. Cit.

¹⁶⁸ Uno de los más claros ejemplos de esto está en el KW Institute for Contemporary Art, fundado por Klaus Biesenbach en la década de 1990 con un apoyo de privados a partir de una fábrica de margarina en abandono en Berlín Oriental.

Mundial, como ha advertido Rogoff¹⁶⁹. El giro de los roles al interior del sujeto dependía en cierta medida del apabullamiento de la ciudad única en el contexto represivo oriental y de la reformulación de una villa protegida al interior de la muralla. Los procesos tensionales de constitución de la nueva ciudad reunificada desencadenarían más tarde por una parte la apertura de una esfera privada y pública al interior de talleres, hogares y espacios disidentes y por otra una progresiva alteración de la condición excepcional de Berlín Occidental. Sin embargo, no está sujeta a la discursividad latente que vincula a la espacialidad con la generación de espacios de discusión relacionados con lo público.

De acuerdo con estos modelos epistemológicos y de práctica, la colaboración es el eje de todo proceso de vinculación y desencadenamiento ulterior de cadenas de significantes posibles, anhelados e inesperados. La inversión del sujeto en el contexto en crisis, entonces, permitiría una dinámica de especulación con respecto a sí mismo y la realidad que le rodea. Abrir la casa¹⁷⁰ es entonces una metáfora que permitiría entender esta inversión y el giro hacia lo público más allá del espacio común y más allá de la norma asumida por los diferentes regímenes de relación entre personas y las democracias en las que viven.

Diferentes dinámicas y posibilidades se desprenden de esta apertura y expansión. Apertura, primero, porque el espacio de lo íntimo y en ello la interacción de los cuerpos y sus afectos se desencadenan relaciones prácticas, visuales, táctiles, hápticas que transforman la percepción y la memoria con respecto al espacio en el que vivimos e interactuamos de forma tal que este se vuelve un espacio-tiempo en cada momento de

¹⁶⁹ Rogoff, I., “*Keynote Conference on Infrastructure*” (“Conferencia Keynote en torno a Infraestructura”), dictada en el marco de FORMER WEST: DOCUMENTS, CONSTELLATIONS, PROSPECTS, realizada entre el 18 y el 24 de marzo de 2013 en Haus der Kulturen der Welt, Berlín, en <http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/Infrastructure> (2013) consultado el 19 de mayo de 2019.

¹⁷⁰ Aludo por medio de esta forma infinitiva al clásico ejemplo de acto performativo dictado por Jean-Francois Lyotard en *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* refiriéndose al enunciado “La universidad está abierta”. (Lyotard, J.F.: *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 1987: 11)

este vivir e interactuar. Expansión, porque al hacer convivir a la privacidad (aquello no público) con lo público (aquello no privado) generamos una dialéctica cuya proyección en el tiempo es posibilitada por cada hecho o evento de apertura. Estos hechos o eventos de apertura (el hecho de arte) son significativos en términos de que liberan una agonística del espacio en el que las oposiciones pueden dialogar asumiendo la forma de figuras, relatos, infraestructuras temporales de atención y diálogo, modelos anticipados de interacción que son gatillados por la injerencia del artista y su capacidad de generar lugares y organizar nuevos actantes para la enunciación de estos. Antecedentes de tal giro pueden encontrarse en la obra de dadaístas a principios del siglo XX como en el situacionismo, durante principios de la segunda mitad del mismo siglo.

Las motivaciones, de acuerdo con Claire Bishop, son empero diferentes a las de las vanguardias, los movimientos de posguerra y su idealismo existencialista. Si el enfrentamiento con el material y el lenguaje como determinantes del comportamiento de los movimientos de las vanguardias (y que impregnara al arte moderno), en la medida del cuestionamiento crítico y operativo de los medios de producción de la experiencia de arte; el elemento decisivo en términos históricos del situacionismo es en este sentido para Bishop la idea de deriva (*dérive*), que interconecta situaciones que parten desde el sujeto y los afectos del espacio más que del nivel de agencia inmediata en y desde su materialidad. La deriva, de acuerdo con Bishop, es “Un modo de comportamiento experimental relacionado con las condiciones de la sociedad urbana: una técnica de paso rápido a través de entornos diferentes. Esto designa también a un período de derivar ininterrumpido”¹⁷¹.

La deriva situacionista traza el lazo entre diferentes hitos en la experiencia urbana, tejiendo una red de relaciones rizomáticas entre las posibilidades de esta. La situación construida, elemento principal de la práctica situacionista, “un momento de la vida,

¹⁷¹ Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, Londres & Nueva York: Verso, 2012: 77

concreta y deliberadamente construida por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de eventos”¹⁷². La deriva es la ruta azarosa de relación entre el sujeto y el entorno geográfico en el que se desplaza y aloja temporalmente. A la manera de una raíz que busca y encuentra de forma simultánea adónde orientar sus cofias que se adentran en el entorno material y que le da sustento – la tierra – la deriva permite el reconocimiento del entorno geográfico y de las decisiones puntuales y momentáneas que derivan de este contacto. A diferencia de las vanguardias, la psicogeografía tomaba distancia del automatismo psíquico y la consciencia individual, según la teórica¹⁷³ y planteaba una nueva forma de relacionar a sujeto y entorno a través de una experiencia que saltaba las fronteras de la infraestructura institucional como corpus del hecho cultural. La psicogeografía como modo de operación, que se ocupa de cómo el entorno afecta al sujeto es el primer paso en una ética entonces de la generación de espacios a partir de la experiencia animal y de contacto entre cuerpo y el espacio.

En relación – no directa – con el flâneur del siglo XIX y su experiencia de reconocimiento del espacio tanto a través de la autorrepresentación como figura típica de su tiempo – la emergencia de una nueva burguesía en la era industrial – como de la representación de su propia forma de percibir – el ímpetu y la aceleración del nuevo tiempo post-revolucionario – la psicogeografía situacionista implica de una u otra manera un asalto a las diversas instituciones de relación con el espacio: cual etnógrafo, que en su deambular atenta contra el propio proceso de reconocer a los sujetos y su entorno y en un diálogo, el derivante pone en tela de juicio a la bidimensionalidad del mapa y la linealidad de la historia con un proyecto intempestuoso e improvisado, sujeto a las tensiones propias de cada momento. La recuperación del azar como rector de un comportamiento investigativo de semi-planificación e intención utópica, sin embargo, este es problematizado por el mismo Debord en su “Teoría de la deriva”, citando a Marx: “Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

mismos. Hasta su paisaje está animado”¹⁷⁴: 2 El énfasis de la cita en un individuo reconociéndose en la ciudad de forma constante, viviendo un espectáculo constituido por ella y su ímpetu de progreso y acumulación, mas aislado de la experiencia de contacto y por ende de lo público como sistema amplio de comunicación de los cuerpos, tiene por intención el traslado de un corpus técnico revolucionario (una práctica) al ámbito de la experiencia de ciudad, como si se tratara de atender a una urgencia por medio de una programática que oscila entre ciencia y hacer:

“Se puede derivar en solitario, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que compartan un mismo estado de conciencia. El análisis conjunto de las impresiones de los distintos grupos permitirá llegar a conclusiones objetivas. Es preferible que la composición de estos grupos cambie de una deriva a otra. Con más de cuatro o cinco participantes, el carácter propio de la deriva decae rápidamente, y en todo caso es imposible superar la decena sin que la deriva se fragmente en varias derivas simultáneas. Digamos de paso que la práctica de esta última modalidad es muy interesante, pero las dificultades que entraña no han permitido organizarla con la amplitud deseable hasta el momento”¹⁷⁵.

El carácter similar al de las instrucciones dictadas por un perito, a la vez que memoraciones de ejercicios de la vanguardia, apela a la colectividad como un todo organizado en un trabajo y una práctica que son trasladadas a un plano para-espectacular, producto del *détournement* como táctica: “Una serie de postales eróticas, por ejemplo, fueron tergiversadas, agregándoles cápsulas con texto manuscrito, de manera que modelos *pin-up* apelaban al espectador en viñetas: “la emancipación de los trabajadores será su propio trabajo!” o “No hay nada mejor que dormir con un minero asturiano. ¡Ahí sí que encontrará hombres de verdad!”. Para la IS (*Internacional Situacionista*), una buena *tergiversación/détournement* revertía la función ideológica de los efluvios del

¹⁷⁴ Marx, K. en Debord, G., “*Teoría de la deriva*”, Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999 en <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>.; 51, recuperado el 1º de abril de 2018.

¹⁷⁵ Ibid.

espectáculo, mas sin adoptar la forma de una mera inversión del original, en la medida en que esta mantendría a este seguro en su lugar original. (...) Un buen *détournement* parece poner los arcos a ambos tipos de estrategia, combinando la irracionalidad subversiva y topicalidad política cáustica”¹⁷⁶ El ejercicio de *apropiación*, como propio de las vanguardias y cualquier otro arte que se ocupara de poner en duda los lenguajes y dispositivos de enunciación dentro y fuera del campo del arte, es entonces un eje de una *técnica*¹⁷⁷ situacionista, ejemplificado acá en lo textual/visual, por medio de la que Debord defiende no la generación de nuevas formas sino el uso de “los medios existentes de expresión cultural”¹⁷⁸. Desde ahí que el situacionismo usara la cartografía no como representación cenital del espacio terrestre y los territorios, sino como un juego que intenta alterar nuestras sensibilidades para con el espacio público y evocar nuevos significados y sentidos.

La psicogeografía como dispositivo de reconocimiento de la realidad inmediata, sin embargo, no alcanza para entender todos los fenómenos a partir de los cuales un espacio social es generado, en la medida en que no es sólo lo lúdico aquello que las provoca como espacios de vida. La mirada horizontal, cautiva en la propia percepción del navegante urbano, incauta y voraz a la vez, es determinada por su cualidad de *ser arrojado* en el mundo, condición equivalente a la del *Dasein* (ser en el mundo) heideggeriana, es la que descubre e inventa a la vez situaciones que de una u otra manera no dependen de él mismo, sino del complejo entramado del sitio, el tiempo y espacio específicos de la acción. La decisión del sujeto-artista y la figura que se despliega al nivel de la enunciación dependen en toda medida, en tanto, de las condiciones que le afectan - y que por medio de dicha *afectividad* lo hacen sujeto, viceversa. Las ciudades imaginarias

¹⁷⁶ Bishop, C., Op. Cit.: 84

¹⁷⁷ He enfatizado en esta idea de una técnica en dos ocasiones. Bishop apunta a que el situacionismo y sus tácticas llevan a pensar en el mapa o sus textos teóricos como una herramienta, como un método o una técnica. El sentido de esta última categoría es tomado desde la perspectiva del artista Ivan Chtcheglov, quien conceptualiza a la psicogeografía y “describe la *dérive* como similar al psicoanálisis: “Sólo abandónese al flujo de las palabras, dice el (psico)analista... La *dérive* es realmente una técnica, en verdad casi una terapia. De cualquier modo, puede tener un efecto terapéutico”. (Chtcheglov, “*Écrits Retrouvés*”, reimpreso en *Imus Nocte et consumimur Igni* en Bishop, C., Op. Cit., 306.)

¹⁷⁸ Ibid.

de los situacionistas, que pueden cruzarse de forma libre y con instancias precisas para la producción de toda situación puntual imaginable emergen como utopías precisamente desde el desencanto y atendiendo por ello a nuevos mundos posibles:

“Estamos aburridos en la ciudad, ya no existe ningún Templo del Sol. Entre las piernas de las mujeres que pasan, los dadaístas imaginaron al jalón de un mono y los surrealistas una copa de cristal. Eso ya está perdido. Sabemos cómo leer cada promesa en los rostros – la última etapa de la morfología. La poesía de las vallas publicitarias duró veinte años. Estamos aburridos en la ciudad, de verdad tenemos que esforzarnos para aún descubrir los misterios de las vallas publicitarias sobre las aceras, el último estado de humor y poesía: Gabinete de Ducha de los Patriarcas, Máquinas de cortar carne, Zoológico de Notre Dame, Farmacia de Deportes (...)”¹⁷⁹

¿Qué lugares se pueden entonces generar en un espacio de tensiones que regula de diferentes formas las prácticas de nuevos sentidos? ¿Cómo imaginar una nueva ciudad a la manera de las vanguardias o de la New Babylon de Constant Nieuwenhuys en un contexto represivo y de dictadura de Estado o una situación de división territorial infranqueable, como el Berlín amurallado, el actual muro entre Israel y los territorios palestinos o la (aún) imaginaria muralla de Trump entre Estados Unidos de América y México? Ciertamente, los hitos temporales y espaciales en tanto puntos de contacto en un tejido topográfico que dé cuenta de las transformaciones del suelo, territorio, espacio y paisaje de la ciudad es uno que tiene en cuenta el carácter fugitivo de las categorías sociales, epistemológicas y de legitimación del hecho artístico. Esto pasaría no necesariamente por tomar en cuenta una genealogía de las exposiciones, dado que estas dan cuenta de puntos de cristalización con una diferencia fundamental de tiempos con respecto al hecho como tal.

¹⁷⁹ Chtcheglov, I., “*Formulary for a New Urbanism*” en <http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm> consultado el 20 de mayo de 2017.

2.3 Otros espacios: América Latina en exposiciones en Berlín dividido.

La infraestructura, en tanto lugar de la institución, como advierte Irit Rogoff, se ve alterada en la actualidad por desplazamientos y aceleraciones de la especulación financiera global como son las instituciones “libres de ideología”: las organizaciones globales como el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional o los grandes corporativos transnacionales implican un movimiento de las “categorías (institucionales de prestación de servicios) a los procesos que no pueden ser nombrados ni divididos como tales. Para mí la cuestión de la infraestructura consiste en gran medida en las luchas por averiguar y sacar a la luz la respuesta en torno a ¿cómo trabajar? ¿Cómo alejarse de las ramas, de los temas o de los materiales que han sido legitimados como tales por medio de los discursos disciplinarios, alejándonos de categorías acerca de qué y cómo lo conocemos, así como también de la pericia como tal? (...) La infraestructura parece estar relacionada con una promesa, que es conceptualizada a partir de la idea de pensamiento libre (...) Nuestro mundo parece estar marcado por una brecha creciente entre las instituciones de gobierno basadas en la implementación de políticas, visiones de reformación, nociones de justicia social, o de forma inversa, basadas en las promesas de sonrisas, carismas y culpas y (esta es la brecha de la que hablo) la infraestructura económica y política: el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, las agencias de evaluación de bonidad para créditos, el Banco Central Europeo, etc. que son percibidas como ideológicamente neutras, que posibilitan la administración financiera en el amplio alcance de las economías globalizadas.”¹⁸⁰

La relación a la que apunta Rogoff en términos de la *brecha* es la de gobernanza global y contabilidad que “es un set de coartadas que no es poco similar al gobierno de las Naciones Unidas durante los primeros años de la Guerra Fría”¹⁸¹ que tienen, de acuerdo con la académica, un efecto directo en el cuestionamiento de marcos normativos que incluyen la regulación como también la asignación de financiamientos para instituciones,

¹⁸⁰ Rogoff, I., Op. Cit.

¹⁸¹ Ibid.

así como también los cánones de determinadas prácticas de arte, entre otros.”¹⁸²La dimensión de lo corporal, base en el pensamiento de Rogoff, intenta articular un nuevo espacio de enunciación a partir del uso y generación/regeneración de espacios:

“Mucho del trabajo de orientación más cercana al activismo dentro del campo del arte ha tomado la forma de re-ocupar infraestructura: usando los espacios y las tecnologías pre-existentes, los presupuestos y los equipos de apoyo y reconocido a las audiencias de forma de hacer algo bastante diferente. Pensamos en la infraestructura como en algo que nos capacita. Pensamos que es una estructura ventajosa de circunstancias por medio de las cuales podemos recibir ” (...) Pensamos la infraestructura como algo que nos hace más capaces, pensamos que es un set ventajoso de circunstancias a través de las cuales podríamos revestir los errores del mundo, revestir el equilibrio de poderes al interior de un mundo en infinita guerra, post-esclavitud, post-colonial, post-comunista. Este revestirse es siempre una forma de conectar la representación replegada al interior de las estructuras de una infraestructura aparentemente dignificante.”¹⁸³

Pero cualquiera sea la posición, hay un sentir en torno a que la incorporación de esta obra en la máxima infraestructura – política, cultural o tecnocrática – que ignoró su propia existencia por tanto tiempo es un punto de referencia, una no poco disputada, mas definitivamente una marca de un cambio aparente en las actitudes y posiciones. En este sentido, el pensamiento que deviene de la reflexión de de Rogoff es el de la correlación entre sistemas de institución y cuerpos en el espacio, además de su fundamentación práctica en el presente continuo: la ejecución de proyectos, iniciativas individuales y de temporalidad. La noción de contrabando, en tanto experiencia semántica y corpórea de transferencia y re-transferencia de conocimientos es una acción de carácter transversal e interdisciplinario que subyace a esta meditación en torno a nuestro papel en las estructuras concretas en el mundo: el contenido y el mensaje entonces se vuelven imagen,

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

impulso infinito en el cuerpo y que se proyecta en el espacio consciente e inconsciente de la ciudad.

La vocación de empoderamiento femenino que subyace a la idea del *contrabando* – portar cosas escondidas en el cuerpo, hacer de este vehículo de nuevos significados y conocimientos que impregnarán parcial y viralmente el entorno al que nos enfrentamos. La actitud en ese sentido no es la del combate, sino de la infiltración: subversiva por naturaleza. La infiltración devela los significados ocultos o nunca antes cifrados, subyacentes a la naturaleza misma de la relación de los elementos visibles del espacio. La superficie de la ciudad, el manto que la cubre son manifestaciones de las estructuras que le dan pie, podría afirmarse tentativamente. Mas a esta asunción general de carácter normativo y esencial se contraponen a la idea de una deconstrucción autónoma al interior del espacio, que articula tensiones y dialécticas que permiten la expansión de sus posibilidades de uso, inscripción y puesta en tensión de problemáticas del exterior. De esa forma, volvemos al principio: la práctica como una forma de generar espacio.

¿Cómo enfrenta un artista al entorno de posguerra? El encuentro de Richter con el nuevo escenario en la *otra* Alemania, tras su fuga es la presencia de galerías, coleccionistas, ferias y exposiciones internacionales en función de la promoción de una cultura libre, apoyada de soslayo por intereses de los países aliados vencedores: el arte libre de occidente era parte de una campaña política que intentaba confrontar al *otro* de oriente por medio de las garantías que daba un sistema de bienestar social de éxito basado en la economía del crecimiento y en su marco político: la reconciliación nacional por medio de los gobiernos de la democracia cristiana y el partido socialdemócrata durante todo el período de posguerra y la consolidación de un estado burgués basado en el sistema de bienestar social que se instauraba en occidente tras la reestructuración del mapa geopolítico.

Esto implica las preguntas: ¿Cuáles son los territorios y espacios intermedios, en los que estereotipo e identidad fija no se correlacionan de forma directa? La pregunta está condicionada por la atención a las condiciones de producción del hecho artístico en dos zonas económicas, culturales y políticas diferentes y para ello la idea de *fuga* es fundamental. Como un ejercicio de transferencia a partir de la ruptura de la norma, la fuga, como decíamos antes, es para Deleuze y Guattari una forma de romper la segmentarización y normatividad de las estructuras arbóreas de producción y organización del conocimiento, experiencia y vida. Esta ruptura, fundamental para un movimiento transversal entre la estructura y el flujo es una forma de nomadismo que nos permite cruzar dos realidades en proceso, a saber Alemania Oriental y Occidental. Y al mismo tiempo, nos permite identificar tránsitos entre un momento y otro en el tiempo, **zonas de contacto**. La fuga entre ambos territorios, entornos gramaticales y de *lenguas* diferentes implica diferentes decisiones de ruptura que dan cuenta de desarrollos paralelos y en diálogo a través de dichas fugas (a nivel de desplazamiento) y rupturas (para con aparatos normativos y territoriales diferentes). Entender estas fugas es entenderlas por medio de una escisión del sujeto para con la realidad cognoscible, facilitada por medio del acto creativo como decisión y a la vez como desencadenador de un proceso de experiencia. El acto es el que genera un espacio – volviendo a la premisa inaugural planteada por Lefebvre – y este es en dicha medida de relación. Pero, ¿de qué? ¿Y en términos de qué? ¿Qué es lo que se negocia en el territorio?

Una hipótesis viable es: el arte alemán de posguerra es uno marcado por modos enunciativos relacionados con la melancolía, en el que la enunciación (sea este por medio de un modo o medio específicos, sea a través de un dispositivo como la exposición en tanto instancia de cristalización del hecho artístico). Esta simplificación permite trazar un mapa para un territorio común: pensando en las décadas de 1960 y 1970, estas pueden ser pensadas con la etiqueta de un “neoexpresionismo”. Si eso fuera cierto, este consistiría en la intención de recuperar el pasado a través de la rememoración a través de simplificar el modo de representación hasta alcanzar un diálogo entre afectos, espacio y

territorio, de forma de evidenciar la inevitabilidad de . La exposición “*Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-89*”¹⁸⁴ (“Arte y Guerra Fría: Posiciones alemanas 1945-89”)¹⁸⁵, curada por Stephanie Barron y Eckhart Gillen, realizada primeramente en el Los Angeles County Museum of Art en el 2009 y después el mismo año en el Germanisches Nationalmuseum Nürnberg y hasta el 2010 en el Deutsches Historisches Museum en Berlín. Las obras de Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz son representativas de este momento y parte de la exposición.

2.3.1 Horizonte 82 e IBA 84: Visiones duales y arquitectura, visitas desde América Latina (1982-1984)

La exposición de arte es sin duda el espacio en el que el hecho artístico tiene lugar: esto implica a una compleja cadena de producción, percepción y recepción que es traducida o concatenada en el espacio expositivo: los elementos orgánicos de una instalación o de una video-instalación (a saber la operación de extracción y síntesis de elementos de la vida cotidiana, el memorial y el imaginario colectivos o el archivo) son a su vez testimonio material y perceptual de los procesos que les dan origen. El modo de percepción al que apela la obra lleva a atender a aquellas dimensiones de la vida cotidiana no advertidas mas de una u otra manera perceptibles. Tanto lo que gatilla a este hecho – el objeto, la obra, La cualidad de disrupción de lo cotidiano, intrínsecamente ligada a este hecho es, como hemos anunciado durante toda la tesis, la instancia para la generación de un presente continuo: en él, no sólo el específico estado del arte es lo que se identifica, sino también aquello que acontece fuera de la sala.

Así como es posible decidirse por una mirada que se enfoca en la obra como punto de partida del *discurso* y otra que toma el camino com, a saber un tejido de voces alrededor

¹⁸⁴ El título en inglés para la misma exposición en el *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA) fue “Art of Two Germanys/Cold War Cultures” (25 de enero – 19 de abril de 2009).

¹⁸⁵ Barron, Stephanie & Eckmann, S. (Ed.), *Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-89*, Berlín: Dumont Verlag, 2009.

del hecho, es posible identificar en la instancia puntual a diferentes corrientes que hablan de sus respectivos presentes. Si fuera necesario mencionar a un complejo de exposiciones que se ocupan en el transcurso del tiempo, una primera estación sería el Festival *Horizonte '82 de las Culturas del Mundo*, realizado en Berlín Occidental por Berliner Festspiele, misma organización vinculada hasta el día de hoy con la Haus der Kulturen der Welt. En su segunda versión después de una el año 1979 abocada a África, *Horizonte* se enfocó en América Latina con un generoso presupuesto de la Federación Alemana que permitía, de acuerdo con el escritor mexicano Juan Rulfo¹⁸⁶, quien exponía fotografías de su autoría, el hacer un lapsus en el territorio germano de las divisiones y tensiones de la Guerra Fría en la región: las dictaduras militares en Sudamérica y sus políticas nacionalistas y conservadoras, el aparato cultural mexicano del priismo, la Cuba de Castro eran sistemas de poder y gobierno que afectaban a diferentes aspectos de la vida y que en la ciudad amurallada de Occidente encontraban un respiro y una nueva oportunidad de integración. El escritor mexicano Juan Rulfo, Premio Príncipe de Asturias y autor de “El llano en llamas” y “Pedro Páramo” hace un relato acerca del festival “grandioso en verdad, y patrocinado por las autoridades de Berlín”. Horizonte '82, realizado del 5 de mayo al 20 de junio de 1982, consistió en un encuentro interdisciplinario: cine, literatura, música, arte además de 25 coloquios con escritores y académicos hispanistas tanto de América Latina como de Alemania Occidental y la Oriental. El héroe del relato de entonces una Alemania abierta al mundo pese al sangriento pasado y con un papel autoimpuesto de mediador principal en el centro de Europa:

“Latinoamérica como único tema de Horizonte / 82-II, Festival de las Culturas. Berlín, la tribuna para una ampliación del Diálogo Norte-Sur; pero con predominio de la cultura, aunque sin descuidar los problemas económicos y políticos. Esa fue la razón para que participaran sólo los artistas, escritores y músicos latinoamericanos. Un foro donde

¹⁸⁶ Comas, J. (Enviado especial de “El País” en Berlín – Oeste), “*El Festival Horizonte '82, de Berlín, rescata la historia de la fotografía latinoamericana*”, El País, 7 de junio de 1982 en http://elpais.com/diario/1982/06/07/cultura/392248804_850215.html recuperado el 1 de marzo de 2019.

estuvo ausente el concepto de Tercer Mundo, ya que las culturas, de cualquier procedencia tienen la misma legitimidad (...) La atención fue, pues, el primer síntoma que los invitados, por grande o pequeño que fuera el país de donde procedían, contaban con los mismos privilegios, lo cual dio motivo a una armonía y cordialidad pocas veces obtenidas en congresos de esta índole”¹⁸⁷. El énfasis de Rulfo en la cantidad de dinero empleada es algo que sorprende: un presupuesto de 4 millones de Euros, vuelos en Lufthansa para los participantes, hoteles, etc. Rulfo cita a la escritora mexicana Elena Poniatowska: “Este encuentro de latinoamericanos no hubiera sido posible llevarlo a cabo en ningún país de América Latina, debido al aislamiento en el que vivimos por las múltiples y diversas situaciones políticas. Hay que reconocerle a Alemania la suficiente generosidad para organizar un festival así, y dar a conocer a sus lectores (sic) un mayor acercamiento a nuestras culturas”¹⁸⁸

Las citas relativas al informe de Rulfo nos permiten ver al día de hoy una forma de relacionarse con las visitas extranjeras en el área cultural que pretenden dejar una impronta en el aparato cultural a la vez que en la memoria de los visitantes de la ciudad de posguerra. Esto, gracias a una discursividad implícita a la congregación a la vez que en una política de Estado para la promoción de una imagen de ciudad abocada a la multiculturalidad más allá de las fronteras europeas. Si el diálogo transatlántico con Norteamérica es uno de los mástiles de la política exterior alemana, así lo es también una relación de buena vecindad a distancia con la región periférica: De México al sur se extienden una región y un habla que pueden agruparse en una identidad asignada desde la mirada ajena y con ello cerrar un triángulo geográfico y afectivo: América Latina es entonces un espacio otro en el que las identidades se negocian, un espacio o región imaginaria en el que situar una discusión.

¹⁸⁷ Rulfo, J., BERLÍN/HORIZONTE '82 - “Testimonio hablado de Juan Rulfo, Berlín/Horizonte '82 en el *Semanario Cultural de Novedades*”, Año 1, Vol. 1, nº 22, 19 de noviembre de 1982, México D.F., 1982: 4-5. y citado aquí de Rulfo, J. (Fell, C.: Edición crítica); *Toda la obra*, ALLCA / Universidad de Costa Rica, México D.F., 2006 (1982): 417-418.

¹⁸⁸ Poniatowska, E. en Rulfo, J., Op. Cit.: 418.

En el relato de Rulfo no se habla solamente de literatura, sino de las exposiciones de arte que tenían lugar en centros de la ciudad aislados del epicentro de Horizonte: la Haus am Waldsee, en el sudoeste de Berlín, casi a orillas del lago Krumme Lanke, donde podía visitarse una exposición de las obras de Frida Kahlo y Tina Modotti; la Galería Nacional alojando la exposición de Pintura Mural Mexicana, incluyendo obras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, entre otros. El Centro de Investigación Iberoamericana de Leipzig, en la RDA, a su vez, había organizado hacía un mes una “muestra muy importante de la obra de José Clemente Orozco”¹⁸⁹, según el mismo autor.

La Exposición Internacional de Arquitectura IBA '84 sería dos años más tarde y contaría con la participación del argentino miembro fundador del Centro de Arte y Comunicación, Jorge Glusberg, como curador de una muestra titulada “Arquitectura en Latinoamérica”. Desencadenada por la masiva visita latinoamericana a Berlín de Horizonte '82, la exposición tenía lugar en una versión de la IBA como una reflexión en torno a las transformaciones de la imagen, tejido y topografía urbanas de la ciudad amurallada. Enfocándose en proyectos emblemáticos de la ciudad, la IBA contemplaba una muestra del estado del arte de la arquitectura latinoamericana. El punto de partida de la tesis de Glusberg en torno a la inexistencia de un arte latinoamericano más allá de dialécticas compartidas - “No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria”, diría en el documento de la muestra “Hacia un perfil del arte latinoamericano” en el marco del Encuentro Internacional de Arte en Pamplona, España de 1972, se diluiría en el futuro inmediato, en la década de bienestar de Alemania Occidental y de comienzo de la crisis del bloque socialista, más allá de una crisis de la experimentación: un lenguaje internacional, otra vez y más allá del International Style de la posguerra: *Buenos Aires, Lateinamerikanische Erfindung* (“Buenos Aires: invención latinoamericana”) se titularía entonces un seminario, una exposición y un ciclo de cine a cargo de Glusberg y a realizarse en la *Akademie der Künste* y la Cinemateca Alemana en Berlín.

¹⁸⁹ Rulfo, J., Op. Cit.: 419.

La problemática propuesta por Glusberg en esta versión, asesorándose del arquitecto Josef Paul Kleihues - quien tuviera un importante trasfondo en arquitectura comunitaria y para el desarrollo social - intentaba tomar el ejemplo de Buenos Aires para abordar el tema de la IBA: el interior de la ciudad como lugar habitacional: “La ciudad es la que forma a la totalidad del espacio en el que la vida humana se desarrolla en un determinado contexto regional. Reflexionando acerca del significado de una ciudad, del sentido de sus formas, llegamos a la cuestión en torno a la identidad latinoamericana. Este simposio pretende ayudar al diálogo entre arquitectos argentinos y europeos. La exposición adicional permitirá reconocer los problemas de esta metrópolis de doce millones de habitantes, presentando grandes desafíos para los arquitectos del presente”¹⁹⁰. El texto de programa llama la atención por su funcionalidad a un enunciado que se expande en la propuesta curatorial: una colección de proyectos arquitectónicos latinoamericanos que proponen la internacionalización de lenguajes, el recorrido por los hitos en el espacio más allá de la intervención momentánea: cada uno de los edificios da cuenta de una oportunidad de crecimiento económico y monumentalización.

La exposición abordaba una constelación de transformaciones del espacio urbano que ahora, en retrospectiva, es posible comparar con aquellas originadas en la reformulación de las relaciones entre espacio público y privado originadas en el período inmediato a la posguerra. La diferencia es precisamente la falta de monumentos y el nuevo enfoque en las prácticas sociales y constructivas para habitar: sectores entonces marginales al interior del anillo urbano, como Kreuzberg, eran el caldo de cultivo de nuevas construcciones con funciones para el desarrollo social y la vida en comunidad: los habitantes de casas ocupadas desde la década de 1970 eran ahora gestores de proyectos habitacionales colectivos, de jardines de infantes en edificios ecológicos y tejados con huertas y jardines. El ámbito en el que interviene Glusberg no es el de la oposición dialéctica entre poder colonial y región ex-colonial, sino en búsqueda de una conversación fuera de los marcos que relacionan a espacio e identidad. Incluso podría

¹⁹⁰ *IBA '84, Berichtsjahr*, Informe de la Internationale Bauausstellung de Berlín realizada en 1987 – Programa de exposiciones, congresos y simposios, Berlín Occidental, 1986: 22.

pensarse que las cuestiones que abren a la exposición de Glusberg en Berlín, en caso de abordarlas con los anteojos críticos del presente globalizado: ¿cuáles son nuestros problemas a nivel global? ¿Cómo son abordados a nivel local?. Las preguntas que bien podrían ser hoy formuladas en cualquier texto que se enmarque en los estudios y prácticas culturales en el contexto de la globalización subyacen al proyecto expositivo de Glusberg y dan luces a una nueva forma de experimentar y mirar la ciudad.

El catálogo es una presentación de proyectos emblemáticos de los diferentes países latinoamericanos y sus formas particulares de vivir en la modernidad y de abordar su propio carácter híbrido. Cada modelo de ciudad impuesto por el proyecto colonial implicó un gesto de asimilación desde y hacia lo local. De acuerdo con el arquitecto, el barroco fue uno de los momentos de diálogo decisivos para el “arte mestizo” y que llama un proceso de “integración y síntesis de experiencias” en la medida en que América “desde un principio fue un campo de experimentación para teorías europeas” y que la práctica arquitectónica fue desde el siglo XVI un proceso de unificación de diferentes estilos arquitectónicos “que adquirirían una expresión más fluida fuera de su rígido contexto”, tomando como ejemplo al gótico tardío, la arquitectura renacentista o el estilo mudéjar. Tras las guerras de independencia y el desarrollo de un mercado de ultramar con los países europeos, se incrementa la presencia de una arquitectura monumental y al mismo tiempo la emergencia de ciudades con función industrial o política en el marco de la economía mundial: “Particularmente el cono sur, Brasil y México recibieron grandes sumas de inversiones o créditos europeos al tiempo que se daba una inmigración masiva de personas buscando el progreso individual. Este segundo proceso de colonización reasumió la política tradicional de extracción de recursos y la transferencia y de servicios y equipamiento. Los países fueron organizados de acuerdo con el modelo de exportación agrícola, favoreciendo la fundación de puertos y la extensión de líneas de ferrocarril que conectaban a los centros de producción con los mercados extranjeros. Colonias agrícolas, ciudades industriales, ciudades administrativas eran fundadas en tierras deshabitadas”¹⁹¹

¹⁹¹ Gutiérrez, J. en Glusberg, J., Op. Cit.: 31-32.

Un eclecticismo particular es el que se desencadena a partir de este momento: “América se volvió el depósito de cualquier arquitectura nacional o regional que hubiera existido en Europa. Al mismo tiempo, la expansión de las áreas de interés de la arquitectura durante el siglo XIX permitió la introducción de teorías y propuestas de diseño basadas en conceptos higienistas y funcionales”¹⁹². Esta crisis de identidad permanente en la ciudad latinoamericana descrita por el arquitecto argentino produzca la sensación de contener múltiples hogares posibles para el (visitante) europeo. Una *nave espacial* que aloja a un sector de la población habitante, mientras que otro de generación y reproducción espontánea, el tejido real de la ciudad o lo que se ha mantenido como “marginal hasta la segunda ola de inmigración europea, la de fines del siglo XIX y principios del XX”¹⁹³.

A estos “distritos centrales” Gutiérrez atribuye una cualidad mesiánica: el “ser futuros referentes de su propia evolución”. La cualidad sígnica del espacio, abordada por Glusberg desde el discurso curatorial y defendida por el miembro del CAYC en “Hacia una crítica de la arquitectura” y en el prólogo a “Deconstruction: A Student Guide”¹⁹⁴ de Geoffrey Broadbent es la base en la que se apoya Glusberg para un proyecto de deconstrucción de las cualidades de cada complejo sígnico y, en consecuencia, de los niveles de contexto en los que el ser humano interactúa comunicativamente con ellos. Haciendo énfasis en una relación con la naturaleza marcada por los desarrollos de las villas feudales en Europa, las ciudades para Glusberg están determinadas por la creciente inmigración campo-ciudad y las consecuentes concentración y expansión de la mancha urbana. En la introducción del catálogo, más que *dar a conocer la arquitectura de América Latina*, el curador argentino con trasfondos en una escuela inspirada por el postestructuralismo y la deconstrucción, plantea entender a un “espectro” de posibilidades que está condicionado por una continuidad del feudalismo “con variaciones obvias”: “Este modelo fue subsecuentemente engrandecido por el gigantismo que marcó el establecimiento de la capital como símbolo y centro de poder del estado nación. Se

¹⁹² Gutiérrez, J. en Glusberg, J., Op. Cit.: 33.

¹⁹³ Gutiérrez, J. en Glusberg, J., Op. Cit.: 34.

¹⁹⁴ Broadbent, G. & Glusberg, J. & Papadakis, A., *Deconstruction: a Student Guide*, Londres: UIA Journals, 1991: 1.

convirtió en lo que Mumford llamó la “ciudad barroca” y se caracterizó por un crecimiento continuo de la población y del consumo a escala que no coincide con los desarrollos de los servicios de salud, suministro y transportes”¹⁹⁵. La extrapolación de una morfología urbana hispánica al nuevo continente sería otro de los condicionantes, de acuerdo con Glusberg, para el desarrollo y expansión de las capitales latinoamericanas. Los complejos urbanos postcoloniales latinoamericanos son palimpsestos, capas de historia sobrepuestas en las que las condiciones culturales y sociales de su construcción se ven cristalizadas, biseladas entre cada capa construida y de historia. Es en este nivel de transformación del manto urbano sobre el que, según Glusberg postula, se encuentra patente “el proceso de urbanización experimentado por los países en vías de desarrollo y no se encuentra suficientemente examinado en términos de su influencia en la sociedad y en las formas urbanas del futuro”¹⁹⁶. La riqueza y amplitud del nuevo contexto regional, la América toda, tuvo un influjo directo en la relación del ser humano con el medio ambiente, afirma Glusberg, en la medida en que el mismo proyecto de homogeneización de las ciudades y asentamientos se basara en las redes de capitales, producción y bienes propias de los imperios y de las demás organizaciones geopolíticas preexistentes, sin atender a un eventual escenario futuro de escasez de recursos naturales. La utopía de una tierra prometida, fuera esta El Dorado o la Trapananda, ciudad patagónica de los Césares.

El enfoque sistémico de Glusberg traza una nueva ruta en la apreciación del arte y culturas constructivas y urbanísticas de la fracturada región: En oposición a una identidad uniforme, Glusberg defiende la inexistencia de una “arquitectura latinoamericana”, debido a que en realidad se trata de “temas comunes expresados en creaciones con un alto valor arquitectónico”. Ejemplos de esto son obras monumentales en Ciudad de México, como el Espacio Escultórico en la Ciudad Universitaria de la UNAM del Laboratorio de Arte Urbano, el Museo Rufino Tamayo de Abraham Zabludovsky, el sector residencial de Los Clubes de Luis Barragán en México, D.F. la Biblioteca Nacional en Buenos Aires de Clorindo Testa, etc. Los edificios presentados en el pequeño recorrido planteado por

¹⁹⁵ Glusberg, J., Op. Cit.: 6.

¹⁹⁶ Ibid.

Glusberg son en sí un mensaje de doble raigambre: por una parte, encarnan un mito de modernización sustentado en el desmontaje y reensamble de las estructuras profundas y su armonización con el entorno natural. Claros ejemplos de esto son el Complejo Habitacional de Río Turbio, en la provincia de Santa Cruz, Argentina, el Complejo Habitacional Villa Soldati en Buenos Aires (de Jorge Goldemberg, María T. Bielus y Olga Wainstein-Kasuk, Estudio “Staff”) o el mismo edificio de la CEPAL en Chile, obra del arquitecto chileno Emilio Duhart (1977). Por otro lado: Los elementos comunes de las obras expuestas por Glusberg permiten identificar un programa estético y funcional de renegociación del sistema sógnico existente entre el ser humano y el entorno en el que se sitúa.: el complejo habitacional entonces es la realización de un hábitat monumental para las actividades de una vida moderna ansiada.

El *u-topos* de la modernidad era entonces adelantado a un tiempo futuro de bienestar imaginado – y por lo tanto, era en los empalmes y quiebres de la superposición de diferentes momentos históricos (el precolombino, el colonial, el comercial trasatlántico, la industrialización y una suerte de época imaginaria, proyecto de estado de bienestar más allá de la Guerra Fría), sistemas sógnicos (discursos, narrativas, iconografías, traducciones) y retóricas y estilos formales. Los espacios intersticiales en este sentido eran decisivos: cualquiera que presente la posibilidad de diálogo entre espacio privado y el espacio público: Los descansos en una escalera labrados con , los pasillos coloniales del edificio de la CEPAL, sus patios imitando a un paisaje instituido en la narrativa pictórica de Chile, el paisaje chileno, y la reproducción en un jardín de la flora y topografía de la zona en la que se ubica. Los espacios mencionados aquí comparten como características el estar pensados en un programa de futuro y crecimiento aún no experimentado de forma directa al momento de su construcción, al tiempo que buscan una relación más íntima con la narrativa encarnada en lo material: estos espacios requieren para existir de los sistemas sógnicos en los que emergen, son consecuencia y origen del aparato estético y funcional que presentan y representan.

La Carta de Machu Picchu¹⁹⁷, un documento firmado en 1977 por arquitectos y urbanistas en oposición a la Carta de Atenas (redactada por Le Corbusier en 1933) es el documento que Glusberg cita como ilustrativo de la mirada latinoamericana al futuro arquitectónico de su propia región. La carta serviría de base para la Declaración de Varsovia del último Congreso Mundial de Arquitectos que tuvo lugar en 1981. El documento se opone, entre otras cosas, a la idea de la *Ville Radieuse* y su prioridad a la vertical así como también a la del transporte individual como solución, planteando al transporte colectivo y la cobertura de necesidades producto de las crisis energética, ecológica . Sin oponerse explícitamente, sino haciendo una propuesta complementaria, la Carta de Machu Picchu traza un mapa de la urbe latinoamericana al cual Glusberg se adscribe una vez más, habiendo sido uno de los miembros firmantes.

El motivo de referirnos a la Carta de Machu Picchu es con ocasión de ahondar un poco más estas dos sencillas premisas, que relacionan más al cuerpo humano con su entorno social, natural y cultural y buscan de esa manera posicionar a un sujeto discursivo en el espacio: la posición de los firmantes contiene, así, el espíritu de articulación social en relación estrecha con la topografía y con la colectividad como motor para el desarrollo adecuado en tal topografía o entorno. La oposición a la vertical tiene en común con posiciones como la de Michel De Certeau en *Walking in the City*: la ciudad experimentada por el transeúnte y en relación directa con el territorio que él construye con sus pasos.

Como es de entenderse, desde el título hasta su ejecución como exposición y ciclo de eventos, la exposición de Glusberg en Berlín se ocupa de presentar un retrato por invitación de la complejidad de un concepto como el de arquitectura de América Latina. Esto implica una serie de decisiones: el escoger tanto los complejos habitacionales

¹⁹⁷ De la Hoz, R., “La Carta de Machu Picchu” en https://www.researchgate.net/publication/31837590_La_Carta_de_Machu_Pichu (2019) consultado el 2 de mayo de 2019.

modelo como también las casas unifamiliares de una clase privilegiada, los edificios públicos y un nuevo carácter monumental y monolítico. Ejemplos de esto último son la Biblioteca Nacional en Buenos Aires, Argentina, de Clorindo Testa y su impronta brutalista, la sede de la CEPAL/ECLAC en Santiago de Chile, de Emilio Duhart y sus líneas buscando la relación armónica con el valle precordillerano, el Taller de arquitectura de Agustín Hernández en Ciudad de México, inspirado en las *palapas*¹⁹⁸ de la costa del pacífico y sus principios de compresión y tensión. Los edificios mostrados por Glusberg dan cuenta de un sistema de signos que articula la apreciación de la tradición y su recuperación desde un espíritu tan moderno como los relatos de consolidación de los países de la región: por medio de su dialogicidad, son funcionales y monumentos a sí mismos y sus genealogías.

La cuestión que cabe en este sentido es en el lugar – narrativo, metafórico o epistemológico – en el que esta genealogía pretende alojarse. Mucho más que proyectar una imagen y una presencia espacial desde la cultura y desde la vida en ella, la arquitectura rescatada por Glusberg da una imagen de modernidad que se aloja más en el monumentalismo que en el día a día. Los modelos revolucionarios de auto-construcción – promovidos estatalmente, como en México, o producidos desde las bases sociales, para el derecho a la vivienda y como forma de resistencia, como en Chile o Argentina – no figuran en el catálogo. Hay una necesidad de nivelación con el interlocutor europeo y su afán de innovación en el contexto de bienestar que paradójicamente genera una brecha: la exposición es en ese sentido una operación pedagógica de difusión – necesaria, por cierto – en el contexto alemán. En el contexto de una exposición que es efecto diferido del magno evento Horizonte '82, *Architecture in Latin America* da cuenta de una práctica arquitectónica impregnada por la hibridación colonial y traducida a los intersticios de una planificación entonces contemporánea. El tema eje de la exposición, “El interior de la

¹⁹⁸ Construcciones sencillas usadas en la costa mexicana al Océano Pacífico Sur para proveer de un hábitat temporal con sombra y protegido del viento para toda actividad cotidiana al aire libre en el clima tropical. Las construcciones se caracterizan por su resistencia y estabilidad otorgada por la estructura de mástiles y un techo de hojas de palma.

ciudad como sitio habitacional”¹⁹⁹ se ve entonces abordado desde la ciudad con centro marcado, una capital latinoamericana que se expande a velocidad acelerada al tiempo que debe generar nuevas monumentalidades para el presente.

El propósito de detenernos en la exposición de Glusberg no radica en la mera descripción al detalle de la exposición realizada en Berlín, sino que apunta a la relación entre la práctica expositiva en torno a ciudad y sus efectos en la producción de programas de futuro con respecto a ellas. La relación más directa del sujeto con la esfera pública es aquella relacionada con la experiencia de ciudad. Como sistema de signos, la arquitectura latinoamericana propuesta por Glusberg plantea un paisaje opuesto al de las abultadas ciudades post-industriales como Berlín, cuya trama urbana es determinada por la necesidad imperiosa y estrepitosa de obtener espacio habitable para el máximo de personas posible. La casa como figura de identidad en el contexto colonial y postcolonial, albergue de las prácticas de perpetuación de la cultura al interior de la vida cotidiana mestiza, criolla, posmoderna andina o tropical, etc.

2.3.2 “Cirugía plástica”: Una exposición chilena por envío en NGBK (1988)

Otra exposición que dejaría un precedente acerca de la situación latinoamericana en el contexto (aún) de Guerra Fría es “Cirugía Plástica”, que puede ser definida a priori como una exposición de chilenos en Berlín y por envío. Realizada en la Staatliche Kunsthalle de Berlín. La exposición fue realizada con la colaboración de Francisco Brugnoli, Gloria Camiruaga, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Virginia Errázuriz, Pablo Lavín, Carlos Leppe, Lüger de Luxe, Álvaro Oyarzún, Manuel Torres, Francisco Vargas, Rodrigo Vega. Así mismo, con la colaboración de un grupo de trabajo “Arbeitsgruppe *Chile*” formado por Thomas Bierbaum, Gunter Blank, Darío Quiñones, Matthias Reichelt, Chris Dertinger-Contreras Vásquez, Ricardo Zamora. La exposición se ocupaba de dar una

¹⁹⁹ Glusberg, J., Op. Cit.: 1

visión actual de la situación del arte en Chile durante la dictadura chilena por medio de un proceso de traducción y búsqueda de contacto con el campo alemán del arte. El catálogo traducido al alemán y sin ningún fragmento en español ejerce una labor de autocrítica (necesaria en términos de reformulación de una plástica, visualidad y trabajo espacial y performativo en el contexto de crisis):

“Esta exposición es una representante de sí misma y de un estadio muy independiente de el estado del arte y sus mediadores, con sus problemas en términos de formas de representación del arte contemporáneo. Por eso es que en esta exposición no debe tratarse de politizar al arte o de otorgar un brillo ornamental a las tendencias políticas a través de él. Quien no crea que el arte es un vehículo autosuficiente, de partida no está creyendo en el sentido del arte. Es una cuestión de la autonomía del arte como una fuerza formadora de la sociedad, que representa a más no poder con sus propios medios al arte de la comunicación y que no funciona, como comúnmente, como un mero utensilio de la banalidad política”²⁰⁰.

El referirse a la posibilidad del medio de autorreferencia es también trasladar una discusión propia del arte contemporáneo de Chile al espacio berlinés a meses del término de la dictadura de Augusto Pinochet y el mismo año de la caída del muro. El distanciamiento del eje representativo se refleja en el uso tanto de estrategias de representación como de presentación de nuevos espacios, como en los siguientes ejemplos:

Sebastián Leyton participa en la exposición „Cirugía plástica“ con „*Manifestantes con bombas Molotov y Escorpiones*“ en el espacio colectivo de exposiciones de arte de Berlín Occidental NGBK en 1989 haciendo una alusión a la Av. Alameda de Santiago de Chile

²⁰⁰ Bierbaum, T., Blank, T., Quinones, D., Reichelt, T., Dertinger-Contreras Vasquez, C., Zamora, R., *Cirugía Plástica: Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, Berlín: NGBK, 1989.

en relación con la Av. José Stalin en Berlín Oriental²⁰¹ y en la que es posible reconocer una gran similitud con la avenida-monumento de la capital alemana socialista.

De destacar también es la participación de Carlos Leppe por medio de la instalación *Cirugía Plástica*, consistente en un espacio central y uno periférico. En el central Leppe dispone un conjunto de periódicos organizados en seis montones de entre ochenta y treinta centímetros. Sobre el piso, se encuentra una esvástica pintada con trozos de cartón quemado. A unos metros de la disposición de objetos se encuentra una escalera con ruedas y una plataforma en altura de patas delgadas, sobre la que coloca una silla a la que se le han aserruchado las cuatro patas hasta dejarlas de dos tercios de su tamaño original. La pieza contempla además muros en los que se encuentran mantas militares pintadas y sujetas a la pared con la ayuda de escobillones presuntamente usados para la factura de las telas embadurnadas.

Con un enfoque en la pintura, la instalación y el video-arte, el catálogo editado por la *Neue Gesellschaft für Bildende Künste*, una organización de curaduría y administración que hasta el día de hoy funciona de manera horizontal con los artistas y sus miembros. Participan además de la exposición con textos en el catálogo Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Francisco Brugnoli, los curadores Ricardo Zamora y Darío Quiñones, así como el intelectual y ex-miembro de gobierno de la Unidad Popular Isidoro Bustos Valderrama.

²⁰¹ Cf. Bierbaum et al, Op. Cit.

PARTE TERCERA: LA CIUDAD DESDE ARRIBA: ELEMENTOS DE LA MIRADA CENITAL Y LA COMPOSICIÓN NÓMADE EN LA OBRA DE DAVID LAMELAS

Capítulo I: Apropiaciones y lecturas, la mirada cenital

1.1 David Lamelas: Berlin: “Time as Activity” – vaciar la escultura y representar la realidad

En el presente sub-capítulo me concentraré en analizar diferentes aspectos periféricos y nucleares de la obra “*Berlin: Time as Activity*” de David Lamelas (Buenos Aires, 1946) realizado el año 1998 con el apoyo financiero del coleccionista y galerista Jochen Kienzle²⁰² y que documenta en perspectiva cenital cruces de calles, sitios en construcción y elementos de la imagen de ciudad²⁰³ en transformación. Este trabajo, presentado en la Este análisis se basa en la constelación de lenguajes que tiene lugar en “Berlin: Time as Activity” de David Lamelas, trabajo que resulta de un proceso de trabajo que se basa en la documentación audiovisual del entorno en construcción del Berlín post-Caída del Muro. Al mismo tiempo, documenta narrativamente los elementos de trabajos anteriores y aquellos en relación a los medios, modos y lenguajes por medio de los cuales una biografía nómada se hace palpable y las formas en cómo esta subjetividad genera un espacio de enunciación basado en la representación y la contemplación como modo de percepción y afectivo.

²⁰² En diálogos por separado con Jochen Kienzle, Presidente de la Berliner Kienzle Art Foundation e hijo del propietario del consorcio relojero Kienzle, y David Lamelas con respecto a la posibilidad de obtener una copia de la obra “Berlin: Time as Activity”, salió a la luz que Lamelas habría perdido los derechos de conservación, reproducción y exhibición de esta en un litigio encabezado por el coleccionista. Ante mi petición, Kienzle accedió a prestarme una copia so pago de 120 Euros, bajo condición de devolverle la copia de la pieza en disco Blu-Ray después de vista.

²⁰³ Al hablar de “imagen de ciudad” nos referimos al concepto usado por Kevin Lynch La imagen de ciudad se compone, de acuerdo con Lynch, de huellas, límites, distritos, nodos, sectores, que se interrelacionan para generar una imagen en movimiento que puede ser alterada y transformada en el transcurso del tiempo y por medio de la agencia humana (Cf. Lynch, K., *The Image of the City*, Cambridge, MA y Londres: MIT Press, 1990 (1960): 1-13.)

La mirada cenital sobre el territorio, una mirada de dominio por sobre la superficie visible y en movimiento de la ciudad - posición habitual hoy gracias al uso de drones – es el elemento que caracteriza al montaje del filme “*Berlin: Time as Activity*” (1998). La obra toma en diferentes ciudades del mundo desde Düsseldorf en 1969 (con el objeto de dar libre interpretación al espectador con respecto a espacios de la ciudad. Como veremos a lo largo de este fragmento, elementos de la propia biografía de Lamelas así como su interés en problemáticas relacionadas con la comprensión del tiempo y el espacio y la escultura, se relacionan entre sí para estructurar un meta-mensaje que busca el diálogo con una forma de pensar y contemplar el entorno y el paisaje.

Estructurar niveles de análisis entre sí reviste complejidades, dada la densidad de composición del objeto. Lamelas, en su calidad de artista conceptual, estructura una forma de pensar y actuar que busca en los niveles performativos y audiovisuales perpetuarse de forma autónoma y más allá de la figura del artista como productor. Esta aproximación a la función del artista como guardián de un mito de forma simultánea a la de productor cultural es la que llama la atención en la obra del argentino y que nos plantea interrogantes relacionadas con la plataforma enunciativa del arte conceptual para garantizar una múltiple legibilidad en el contexto global, a la vez que – sin abandonar la “limpieza” o neutralidad de esta plataforma de lenguaje – se aboca a cuestionar la comunicación entre idea y hacer que implica la constitución de una figura autoral (el artista), que no depende del todo de su única vida como sujeto para existir, sino de seguir con una dinámica que emerja de la misma obra y que perpetúe su continuidad a través de las posibilidades de multiplicación de significantes a partir de coordenadas básicas: lengua, números, cortes y montaje.

Lamelas es hijo de inmigrantes gallegos que escapan del estado de vigilancia y persecución de Francisco Franco y se radican al otro lado del Atlántico en una Argentina convulsionada por las consecuencias de la gran crisis económica de 1929: “el tema del

fascismo marca a la historia de la familia, en un tiempo en el que diferentes dictaduras militares oscilaban en asumir el poder a lo largo del régimen peronista y breves periodos democráticos. Uno siente que a temprana edad, Lamelas podría haber advertido la importancia de la asimilación y los amplios horizontes que el viaje podía ofrecer”²⁰⁴

El año 1968 es decisivo en su carrera, cuando tras estudiar en el Instituto Torcuato di Tella y en la Escuela (Nacional) de Bellas Artes Manuel Belgrano, parte a Londres con una beca del British Council para estudiar en Saint Martin’s School of Arts y participa en la Bienal de Venecia el año 1968 dentro del pabellón finlandés. En Buenos Aires Lamelas ya había tomado contacto con Lucio Fontana, George Vantongerloo y el Grupo Madí. Estos artistas manifiestan preocupaciones por el lenguaje, la relación entre obra y sistemas de comunicación y un extrañamiento de la mirada y la cercanía con el objeto que obliga a pensar en relaciones lógicas, sintácticas en un *más allá* en el uso de medios, su cuestionamiento y puesta en escena. Podría hablarse de una búsqueda de Lamelas que se traduce en un itinerario azaroso de residencias en ciudades disímiles entre sí: este viaje se extiende por diferentes puntos de una cartografía en una deriva en la que el artista defiende continuamente el diálogo intercultural; a través de una aparente neutralidad del lenguaje conceptual, procesos de traducción y de llevar experiencias visuales al plano de lo pre-simbólico.

El mismo Lamelas argumenta en ese sentido: una concepción moderna del nomadismo como posibilidad de construcción de conocimiento en la sociedad global es la que está implícita en su idea de fuertes convicciones, modos y principios a cambio de una residencia fija:

“Imelda Barnard: Usted ha vivido entre diferentes ciudades por muchos años. ¿Cómo es que este estilo de vida nómada ha influido en su trabajo?

²⁰⁴ Holt, J., “David Lamelas – Comissioned Essay” en [http://www.luxonlie.org.uk/artists/david_lamelas/essay\(2\).html](http://www.luxonlie.org.uk/artists/david_lamelas/essay(2).html) consultado el 3 de enero de 2018.

David Lamelas: Primero que todo, no me siento desarraigado. Me siento muy arraigado en mí mismo. Cuando estás arraigado en ti mismo, tú haces que la ciudad y los países alrededor tuyo se vuelvan tu hogar. Creo en las culturas transfronterizas – desafortunadamente, Gran Bretaña está pasando ahora por el *Brexit*, lo cual es terriblemente doloroso para mí. Cuando me mudé de Argentina a Londres, mi vida se abrió. Creo firmemente que es bueno mantener tu propia cultura, mas también es importante integrarse a otras culturas – una obra como “*Desert People*” (1974)²⁰⁵ adquiere nueva importancia hoy en día por esta razón. Me adapto muy bien. Cuando me mudé de Buenos Aires a Londres, en seis meses me volví un londinense y me quedé por nueve años. ¿Era yo británico o argentino? Soy tan británico como argentino, y ahora soy tan angelino como británico-angelino (L.A.)”²⁰⁶

A menudo haciendo un uso irónico y lúdico del lenguaje, las declaraciones de Lamelas llaman la atención por su concisión. Esta va de la mano de la imagen, que reduce tiempo y espacio a la vez que invita a la contemplación por medio de la edición que reproduce un tiempo similar al real. La disección de la experiencia visual en la vida cotidiana, como vemos, coincide con la construcción de sus acciones, cuyo fin es la perpetuación en el tiempo a través de la repetición. El interés en la realidad fáctica, de los hitos de realidad en oposición al género de la ficción, contrastan con un nivel estructural de la forma con una intención comunicativa determinada:

²⁰⁵ “*The Desert People*” (1974) consiste en un filme experimental de 50 minutos que cuenta la historia de ficción de un grupo de gente que cuenta sus experiencias al visitar una reserva indígena en los Estados Unidos. El documental es la primera obra que Lamelas produjo en Los Angeles antes de mudarse a la ciudad en 1976. Descrita por el artista como un “estudio de la producción americana de cine”, que oscila entre géneros para poner énfasis en las deficiencias de lo narrativo en la cinematografía de estilo documental. En parte real, en parte ficción, el cine se desarrolla como una típica road movie en la que se muestran entrevistas que dan cuenta cierta o no de las condiciones de Papago (Tohono O’odham) en Arizona del sudeste, cuya pérdida cultural indígena es la base de la investigación de Lamelas.

²⁰⁶ Barnard, I., “*Interview with David Lamelas - 'I think of myself as a producer of ideas'*” - 28 de agosto de 2017 en <https://www.apollo-magazine.com/producer-of-ideas-david-lamelas/>, consultada el 3 de enero de 2018.

“¿Jugó algún papel la ficción en tu práctica más temprana?”, pregunté. 'No, en realidad no', fue la respuesta. 'En sus orígenes, mi obra no tuvo nada que ver con la ficción. Desde cierto punto de vista era exactamente lo contrario'. '¿Lo contrario de la ficción?' insistí. '¿Qué ha de ser eso?' 'Realidad', respondió David con una convicción que me dejó perplejo. 'La vida real'²⁰⁷.

Y este territorio afectivo, temporal, espacial constituido a partir de la contemplación de la vida como una gramática de hitos temporales más allá de su contenido, se encuentra relacionada precisamente a la identidad transnacional y nómada como modo de vida: “pese a la supuesta 'objetividad conceptual', su obra ha sido un medio para documentar sus estadias (sus sucesivas 'vidas' como extranjero): calles y sus atmósferas, galerías, amigos, moda y sus mismas transformaciones. En este sentido, más allá de cualquier 'tópico' o 'lenguaje': la obra siempre aspira a ser el documento de un periodo y registrar este experimento de vida - al cual el artista aspiraba. Este consistió en *transformarse en artista*. (...) Esto es muy obvio en las piezas de *Time as Activity*, que documentan diferentes contextos urbanos, así como en las piezas que integran a los amigos de Lamelas, incluyendo sus series acerca de la experiencia del tiempo – *Film 18 Paris IV. 70* (1970) con Daniel Buren y Raúl Escari; *Antwerp-Brussels (People+Time)* (...). Todos abordan la documentación de los espacios, atmósferas y la gente con la cual el artista se relacionaba en todo lugar, permitiéndonos trazar una ruta a través de la obra de su vida”²⁰⁸

²⁰⁷ Del original en alemán: „Hat Fiktion in deiner frühen künstlerischen Praxis eine Rolle gespielt?“, fragte ich. „Nein, nicht wirklich“, lautete die Antwort. „Meine Kunst hatte ursprünglich nichts mit Fiktion am Hut. In mancherlei Hinsicht war sie sogar das genaue Gegenteil.“ „Das Gegenteil von Fiktion?“, bohrte ich nach. „Was soll das sein?“ „Realität“, antwortete David mit einer Überzeugung, die mich verblüffte. „Das reale Leben.“. (Alberro, A., “David Lamelas” en sitio documenta 14 en <http://www.documenta14.de/de/artists/13492/david-lamelas> recuperado el 8 de febrero de 2018).

²⁰⁸ Katzenstein, I., *David Lamelas: A Situational Aesthetic* en Herrera, M.J. & Newhouse, C., *David Lamelas: A Life of Their Own*, Long Beach, California, EEUU: University Art Museum, California State Museum, MALBA-Fundación Constantini – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, publicado con el apoyo de la Getty Foundation, 2017: 49.

Una bitácora del artista, que utiliza diferentes medios y lenguajes para aproximarse a problemáticas del proceso creativo, la relación con los medios y lenguajes mismos así como una des-esencialización de los aspectos físicos de una realidad local determinada, recodificada entonces en la contemplación y el hastío simultáneos del registro documental cinematográfico/la reflexión en torno al espacio y el tiempo como niveles de experiencia. El abandono del volumen físico para la escultura es un gesto que intenta instalar una nueva relación entre tiempo, espacio y lenguaje – por una parte, gesto interdisciplinario y por otra, constelación propia de una disociación entre imagen y referente, intencionado. Es difícil negar el origen en una escuela de arte como el Instituto Torcuato di Tella y el origen de una carrera en Buenos Aires. Concentrándose en el medio de enunciación, Lamelas articula diferentes dispositivos de mirada que dependen de una objetualización y reducción de la presencia a figuras nítidas y que son expuestas en la amplitud de sus personalidades, roles, funciones para con el espacio físico (imaginado e imaginario) así como el tiempo en el que viven (en pantalla y posiblemente fuera de ella). Estos, respondiendo a la idea proveniente del pensamiento de Massotta con respecto a la desmaterialización desvinculan al cuerpo de cualidades que vayan más allá del trazo de la figura y lo separan así de toda pretensión de asignar a estas una afectividad, personalidad o esencia.²⁰⁹

La inclinación hacia la desmaterialización no es en Lamelas una simple desvinculación de la materia como nivel, sino que estaría basada en la idea de El Lissitzky de que cualquier evolución en el arte y la técnica implica necesariamente una progresiva desmaterialización, en la medida de la liberación de energía para su producción²¹⁰. De

²⁰⁹ Cf. Masotta, Oscar: *Después del Pop, nosotros materializamos* en <http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/01/Masotta-O.-Despu%C3%A9s-del-pop-nosotros-desmaterializamos.pdf> (2019) consultado el 1º de mayo de 2019.

²¹⁰ “Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada.” (El Lissitzky, “El futuro del libro”, citado en Masotta, O.: *Después del Pop nosotros*

acuerdo con Longoni y Mestman, en tanto, el origen de esta idea de desmaterialización es doble. El otro autor implicado sería Lucy Lippard con “Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972”²¹¹. Lippard asume como propio el término y enunciado por primera vez en 1967. Mientras Longoni y Mestman están de acuerdo en que la repetición puede ser casual debido a desarrollos históricos similares en ambos contextos, Jacoby habla de una usurpación o de una “falta a la ética”:

"Nosotros no leíamos a los críticos de arte, sino a filósofos y antropólogos. Acá había grandes cabezas teóricas, como Oscar Masotta, que habló de la desmaterialización del arte bastante antes que Lucy Lippard, la crítica norteamericana que pasó después a ser la gran descubridora del tema, y que no tuvo ética para reconocer su verdadera fuente."²¹² La declaración de Jacoby obvia, de acuerdo con Mestman y Longoni, a los contactos entre ambos que de hecho sí hubo en repetidos viajes a Estados Unidos por parte del crítico y teórico:

“No es descabellado pensar que Lippard y Masotta entraron en contacto, si no personalmente, a través de sus textos o sus ideas, tanto en alguno de los viajes de éste (sic) a Estados Unidos (1966, 1967) como en el que en septiembre de 1968 realiza ella a Argentina, para participar como jurado junto al francés Jean Clay en el premio “Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión”. De este viaje, la norteamericana recuerda que fue “su segunda vía de acceso a lo que se convirtió en el arte conceptual (...). Retorné tardíamente radicalizada por contacto con artistas de allí, especialmente el Grupo de Rosario, cuya mezcla de arte conceptual e ideas políticas fue una revelación”²¹³.

desmaterializamos – Extractos de la conferencia donde Oscar Masotta teoriza sobre la desmaterialización del arte, el 21 de julio de 1967): 36 en ramona – revista de artes visuales en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0151/2678704a.dir/r9y10_24nota.pdf consultado el 16 de noviembre de 2018.

²¹¹ Lippard, L., *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1997 (1973).

²¹² Jacoby, R., “Jacoby y el arte de los medios” en periódico “La Nación”, 21 de mayo de 1998 en <http://www.lanacion.com.ar/97381-jacoby-y-el-arte-de-los-medios> (1998) consultado el 2 de julio de 2019.

²¹³ Longoni, A. y Mestman, M., “After Pop, We Dematerialize -Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the Beginnings of Conceptualism” en The Museum of Modern Art (ed.): *Listen, Here, Now*.

Longoni y Mestman afirman en su texto que esto permite pensar en una “consciencia (colectiva) mediática”, citando a Jacoby mismo.

La idea de desmantelar la dimensión material de la escultura para ponerla en relación no solo con el espacio sino con las condiciones sociales, económicas y políticas en las que dicha relación tiene lugar y que determinan tanto a espacio, tiempo como objeto de esta, podría ser resumida en que la forma no debe ser solamente un vehículo para el pensamiento, sino que debe ser un modo de pensamiento. Este giro hacia el modo y con un enfoque en lo espacial partiendo desde una obra como un todo incompleto, defragmentado – hoy se diría “deconstruido” - obliga a la mirada y al cuerpo del espectador a completar un relato en el espacio expositivo. Si es posible en este sentido trazar un nodo genealógico con alguna manifestación contemporánea al trabajo de Lamelas, este se vería relacionado entonces con propuestas como “*When Attitudes Become Form*” de Harald Szeemann²¹⁴. Otra de las obras que manifiesta los intereses de Lamelas por el tiempo como todo cuestionable es “*Situación de tiempo*”, “una instalación de diecisiete televisores último modelo dispuestos en una sala, los cuales ajustados a un canal existente, emiten una luz blanca expansiva que se apodera del espacio. Esta luz se relaciona como fenómeno con la creciente desmaterialización del objeto artístico, propia de la década de los sesenta, pero es también el grado cero de uno de los sistemas de información que comienza en aquellos años a dar forma”.²¹⁵

Argentina art in the Sixties, Writings of the Avant-Garde, Nueva York: Museum of Modern Art (MoMA), 2004: 156-172.

²¹⁴ La exposición es considerada como el primer antecedente de un rol preponderante del curador y la consolidación de la idea de una exposición como “obra de arte”, en la que, de manera autorreferencial y por medio de la consolidación de grupos nucleares de trabajo y colaboración con artistas, supera a la configuración de exposiciones basadas en obras individuales para constituir exposiciones como todas y de autoría del comisario. (Cf. von Bismarck, B., “*Harald Szeemann et l’art de l’exposition*” en *Perspective*, 1 - 2013, en <http://perspective.revues.org/1992> consultado el 1º de mayo de 2019).

²¹⁵ González, C., “*David Lamelas: Time as Activity*”, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/davidlamelas_hojadesala.pdf consultado el 02 de enero de 2018.

El trabajo de Lamelas "Time as Activity" ha sido con frecuencia leído en dos niveles: en primer lugar, desde la dimensión transfronteriza y de desplazamientos – una "bitácora" permanente de los viajes y la experiencia translocal del artista nacido en Buenos Aires en 1946, hijo de padres españoles fugitivos de la Guerra Civil y de biografía nómada: En 1968, tras haber sido uno de los líderes de la vanguardia generada al interior del Instituto Torcuato di Tella, viaja a Londres y estudia en el Saint Martin's School of Arts con una beca del British Council. En 1978 se muda a Los Angeles y en 1988 a Nueva York. A partir de 1991 divide su vida entre esta ciudad estadounidense y Bruselas. Durante 1998 y 1999 vive en Berlín. Desde 1999 ha venido viviendo entre Los Angeles, París y Nueva York. El motivo de esta mención está en la naturaleza transfronteriza tanto de los aspectos propios de enunciación de nuevos fundamentos teóricos en la práctica artística que veían un sentido en la apropiación de conceptos de la teoría de sistemas y estructuralistas; como también de los aspectos propios de enunciación de los artistas en tanto voces productoras de sentido a una práctica de ruptura con el espacio convencional y cerrado.

Así mismo, la práctica de Lamelas toma en ese sentido una trayectoria múltiple basada en sus tránsitos por California, Londres y su Argentina de origen que son acompañados por un trabajo en el que cada obra es vehículo y evidencia de su propia disolución, como si de generar lugares únicos de enunciación y marcar hitos de comunicación de estos se tratara. En lo siguiente, intentaré dar cuenta de estos elementos.

Habiéndose formado como Bachiller en Bellas Artes, Lamelas participa el mismo año de su emigración a Londres en el pabellón finlandés en la Bienal de Venecia con la obra "*Office of Information about the Vietnam War on Three Levels: The Visual Image, Text and Audio*" (1968), que "intenta atrapar la atención del espectador a la producción multimedial de la oficina de prensa con ayuda de los aparatos de comunicación que

hicieron posible la impresión y el sonido en la década de 1960”, de acuerdo con Masiello²¹⁶. Una mampara con un plexiglás protege a un espacio de paredes blancas que a su vez aloja a una suerte de oficina: A un costado, un texto a la altura de quien mira de pie reza en diferentes idiomas: *Ascutare qui / Escuchar / Ecoutez / Listen*. La pieza contempla documentos sonoros de transmisiones de radio de la agencia italiana de prensa ANSA, reportes leídos en italiano, francés y español. A un costado, un banquillo con un micrófono de pedestal. Un aparador con dos auriculares telefónicos comunican a este interior aséptico -y funcional a la propia existencia - de la obra con los espectadores. Un escritorio sostiene a un archivo de imágenes y documentos relacionados con la guerra de Vietnam, una grabadora y una máquina de teléx de la marca Olivetti y mobiliario de oficina de la misma marca.



Vista de la performance e instalación “Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Virtual Image, Text and Audio” en el marco de la exposición “Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980” (September 5, 2015–January 3, 2016. IN2335.26. Foto: Thomas Griesel).

La preocupación fundamental de esta situación cruzaría la trayectoria de vida de Lamelas: la escultura sin objeto. La instalación marca su partida desde Argentina y el

²¹⁶ Masiello, F. R., *The Senses of Democracy: Perception, Politics and Culture in Latin America*, Austin, TX: University of Texas Press, 2018: 193.

comienzo de su carrera en Europa: “Es una obra de época que sugiere la naturaleza cambiante del tiempo y la comunicación en una sociedad de la información en auge. (...) Cuando las noticias no eran leídas en vivo, las grabaciones podían ser escuchadas por medio de los auriculares. *La oficina* no presentaba registros de eventos del pasado, sino también de noticias a medida que se iban produciendo. Al contrario del efecto sensorial de inmediatez, la distribución administrativa reflejaba la ironía de un mundo cada vez más conectado y experimentado a distancia”.²¹⁷

Lamelas explora aquí dimensiones de desvinculación con los parámetros físicos de representación de la realidad, reproduciendo los tres niveles mediales propios de la saturación de información relacionada con el conflicto: “La “oficina” recibía a través de las agencias de noticias la última información textual de Vietnam, que era leída en directo en seis lenguajes internacionales, grabada y puesta a la escucha”²¹⁸.

Por otro lado, la obra de Lamelas es interpretada aparte de la dimensión “viajera” a partir de evidenciar las relaciones mediales y de lenguaje que dan origen a lo representado, además de plantear interrogantes relacionadas con el espacio y el tiempo de la exposición, teniendo lugar en los espacios protegidos de galerías y museos; en la medida en que cuestiona los límites de la temporalidad del arte y sus posibilidades como generadora de procesos alternativos de comunicación, reconocimiento y adquisición de conocimiento a partir de la realidad. Esto puede ejemplificarse en obras con un alto nivel de compromiso entre actores y los espacios en los que circulan, habitan o trabajan, como en *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space* (1969)²¹⁹.

La obra consiste en un video que prescinde de lo narrativo para dar paso a lo esquemático: en un primer bloque, (“A”), el espacio del Camden Arts Centre es descrito

²¹⁷ Ficha de obra para *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, 5 de septiembre, 2015 – 3 de enero de 2016

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ El video del filme original de *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space* (1969) puede verse en <https://vimeo.com/128692728>.

en términos planimétricos y esquemáticos, incluido el funcionamiento de luces, ventilación, calefacción. Luego, pasa al bloque “B”, en el que diferentes actores del día a día del centro de artes explican sus funciones y rutinas. Por medio de un ejercicio que combina la performatividad propia de la voz con tomas cerradas de rostros en testimonios acerca de la vida de los actores, sus manos, pies y desplazamientos, un nuevo mapa de interacciones parece sobreponerse sobre el esquema bidimensional.

En un ítem B1, el centro de artes es situado en el contexto del mapa de la ciudad. Imágenes de aviones aterrizando, distancias entre centro de artes y centro de la ciudad son descritas y formuladas como si de un manual de instrucciones se tratara. Más tarde, un entrevistador sale a la calle a hacer preguntas de coyuntura mas aventuradas en cuanto a su espectro: “¿Cree que el hombre llegará a la luna? ¿Cree que viviremos ahí algún día? ¿Cree que haya gente ahí? ¿Cree que un hombre de color podría llegar ahí?”. La naturaleza esquemática y regeneradora de las dimensiones espaciales de las acciones, objetos y ambientes registrados por la cámara cinematográfica y el sonido permiten pensar en que Lamelas estructura un acercamiento al espacio de trabajo (la ciudad, el día a día) similar al que hace la cámara cenital de *Berlin-Time as Activity*, que explora la superficie de la ciudad, desprovista de volumen y peso para volverla esquema y mapa de sí misma en movimiento.

Los ejercicios de Lamelas en diferentes espacios toman como punto de partida una distancia para con respecto a la ciudad, en tanto esta se vuelve impresión directa de su materialidad sin volumen en la ilusión cinemato- y videográfica: los parámetros de constitución del espacio a partir de perspectivas, de espacio-temporalidades a partir de trayectorias horizontales y de la totalidad a través de tomas cenitales con un movimiento propio, autónomo y aún así en relación con el movimiento del paisaje; todas decisiones a nivel de lenguaje que implican la proyección en el tiempo de una praxis que delata la

característica de *Lamelas*: un programa político, científico y artístico a la vez que se gobierna de manera autónoma.

Desde 1968 hasta nuestros días, *Lamelas* se ha concentrado en desarrollar una serie de filmes basados en un programa de trabajo conceptual: filmar la ciudad en tomas estacionarias en tres locaciones y en tres momentos determinados del día. Cada uno de ellos comienza indicando la duración del anterior en minutos. El tiempo de toma con la cámara coincide cronológicamente con el tiempo en pantalla. Las filmaciones de *Lamelas* para esta serie tienen lugar en Düsseldorf, Berlín, Londres, Los Angeles, Nueva York, Sankt Gallen, Buenos Aires, Varsovia, Nápoles, Madrid y Milán²²⁰. Un gesto en términos macrotemporales es el de la recreación de una acción en diferentes puntos del globo para metaforizar la travesía a la que se enfrenta toda actividad creativa en el contexto de la globalización: por medio de la distancia con respecto a la realidad percibida por la cámara de cine y la planificación de lugares neutros de enunciación. Por medio de la reducción y la enunciación de coordenadas puntuales, se produce una esquematización de base para pensar la ciudad en los múltiples niveles de experiencia. Así como el desglose de códigos sociales, culturales y estéticos a partir de una particular forma de pensar y

²²⁰ Una lista detallada de los trabajos conformando la serie es la siguiente:

Time as Activity-Düsseldorf, 1969. 16 mm, b&n, 13'

Time as Activity-Berlin, 1998. 16 mm, color, 29'.

Time as Activity-Warsaw, 2006. 16 mm, colour, 22' 15''

Time as Activity-Los Angeles, 2006. 16 mm, color, 10'

Time as Activity-Sankt Gallen, 2007. 16 mm, color, 12' 44''

Time as Activity-New York, 2007. 16 mm, color, 9' 40''

Time as Activity-Buenos Aires, 2010. 16 mm, color, 15''

Time as Activity-London, 2011. Archivo digital, color, 16' 46''

Time as Activity-Milan, 2013-2014. Archivo digital, 24' 20''

Time as Activity-Naples, 2013-2014. Archivo digital, 17' 24''

Time as Activity-Madrid, 2017. Archivo digital, color, 15'

Time as Activity-Madrid, 2017. Archivo digital, color, 15'

Time as Activity-Naples, 2013-2014. Archivo digital, 17' 24''

Time as Activity-Milan, 2013-2014. Archivo digital, 24' 20''

Time as Activity-London, 2011. Archivo digital, color, 16' 46''

Time as Activity-Buenos Aires, 2010. 16 mm, color, 15'

Time as Activity-New York, 2007. 16 mm, color, 9' 40''

Time as Activity-Sankt Gallen, 2007. 16 mm, color, 12' 44''

Time as Activity-Los Angeles, 2006. 16 mm, color, 10'

Time as Activity-Warsaw, 2006. 16 mm, color, 22' 15''

Tomada de <http://www.museoreinasofia.es/en/activities/david-lamelas>, consultada el 2 de enero de 2018.

hacer lenguaje era algo propio del trabajo total de Lamelas, este proyecto inicia en Düsseldorf por medio de la codificación de su propia gramática puntual: una cámara fija en tres puntos diferentes de la ciudad renana hacen del paisaje un juego de contemplación que simula al tiempo real de manera similar a cómo hoy en día lo hacen las cámaras de vigilancia. El registro de este tiempo real simulado es, sin embargo, permanente en el celuloide, huella material de su propio suceder y no efímero. Por medio del registro sempiterno y *quemado* en el material no sonoro, la imagen de la ciudad adquiere entonces un *peso* diferente: el tiempo inscrito entonces se vuelve materia de un discurso que depende de la tensión con el espectador; este está enfrentado a una materialidad visual, en la que la luz es procesada para generar audio e imagen a la vez, así como volúmenes y perspectivas que evidencian la vida cotidiana y su perpetuación en el experimento que aparenta carecer de intención, acaso designar cuáles son los parámetros de relación para con, por una parte, el tiempo y espacio de la ciudad en el contexto de lo cotidiano.

Lamelas coincidió en este sentido con otras prácticas contemporáneas de la época (como las de los colectivos artísticos rusos o de otras agrupaciones que involucraban a cuerpos en el espacio no sólo para la escenificación y la representación, sino para la generación de experiencias exponiendo los lenguajes de constitución de estas. Este es el caso de “*Time Line on the High Line*” (1970), una fotografía en blanco y negro que, si cuya descripción escuchamos, podría a primera vista parecer que “congela” el tiempo: Lamelas dice la hora al oído de uno de los miembros de una fila. Esta primera persona espera un minuto antes de pasarlo a otra persona. Hasta que, paso a paso, la hora llega (metafóricamente y en concreto) al último de la línea, quien puede a su vez darle forma por medio del lenguaje. Los que participan de la línea son tanto participantes activos del acto performativo como observadores del proceso. Raúl Escari escribe acerca de la obra de Lamelas en “David Lamelas: Art as Activity” que una “ilusión de trascendencia (la así llamada expresión artística) emerge a través de un material pero bajo la condición de que la ilusión sobrepase a este material, velándolo. La obra aparece, finalmente, como 'un resultado, un producto que olvida al artífice de su producción.' Lo contrario ocurre en el

caso de David Lamelas: la obra – un efecto, producto – desaparece y lo que de pronto aparece en su lugar es la actividad (el artificio) de su producción. Por lo tanto, este trabajo se vuelve inconcebible en el marco del 'campo estético'. Como la idea de la obra de arte desaparece, la del autor y la del espectador desaparece también – ambos están definidos por su relación con el producto: el primero como “creador” (productor), el segundo como “contemplador” (consumidor). El uno y el otro consentirán a la producción de la obra de arte en el vacío determinado por su ausencia, volviéndose productores y producto simultáneamente”.²²¹

La serie fue mostrada la última vez antes de la redacción de este texto en la Galería Sprüth Magers en Los Angeles, California y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.²²² Lamelas da un paso de esta serie en Berlín el año 1998 con la ayuda de una cámara aérea que capta diferentes áreas en transformación de la ciudad: el carácter de una ciudad como sitio de obras de construcción parece coincidir en su calidad de cliché con la imagen propuesta por la cámara distante, de punto de vista vertical y objetivante: la mirada cenital permite enfrentar al espectador con un mapa en movimiento y evidenciando la presencia de un sujeto que registra (acaso cine-ojo²²³) la forma del exterior sin atender sobremanera a la actuación ni la presencia de sujetos humanos. De importancia es en la obra de Lamelas la relación de las formas y el espacio que les circundan, las formas y su rol en la construcción de dichos espacios; así como el modelo estético de Dziga Vertov, el cine-ojo, una imagen latente que se ocupa de las relaciones formales como constitutivas del mundo de las ideas y la abstracción, al punto de que estas se neutralizan en el todo de la vida real. Esta correlación *total* entre la imagen en movimiento de la ciudad tiene como eje a la relación entre la temporalidad cronológica y la constitución de la experiencia de vida en la ciudad, poniendo a ciudad y tiempo en una

²²¹ Escari, R., “David Lamelas: Art as Activity” en Katzenstein, I.: *Listen Here Now!: Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant Garde*, Nueva York: The Museum of Modern Art, New York: 2004: 249. (Originalmente publicado en inglés en *Art and Artists* (Londres) 4, no. 20 (julio, 1969): 18-21.

²²² Ibid.

²²³ El cine-ojo consistió en un modelo cinematográfico propugnado por Dziga Vertov, basado en una “objetividad total e integral” en la captación de imágenes.

correlación que en términos formales (y de forma del contenido) es autosimilar. “Existen otras lecturas que merecen ser resaltadas (en relación a Lamelas). Entre ellas, aquellas que atienden a la 'fabricación' del tiempo en cada pieza como indisolublemente unida a la ciudad; es decir, entendiendo al tiempo como una invención tan convencional y consuetudinaria como la propia urbe”²²⁴

Las tomas de larga duración no se enfocan en la presencia de actores humanos, sino en la constitución autónoma, equilibrada de sus espacios de convivencia, tránsito, en fin: las formas de una estructura visual y de volumen en la que tiene lugar la vida cotidiana. Lamelas se aproxima a estos espacios formales con una suerte de distancia que otorga el manejo del medio: la cámara, el encuadre, la composición, el montaje develan una forma de acercamiento que se apropia para su propia línea temporal del continuum de lo cotidiano en las formas aprehensibles por la lente y el soporte lumínico, audiovisual, bidimensional. En él, se dan cita diferentes tiempos paralelos y situaciones de la ciudad que aglutinan tanto la rutina como las asimetrías en esta en el momento de captura – base de la singularidad del suceso que origina a la obra. Este suceso, sin embargo, no es un evento en términos de un hito histórico sino un hito en términos de una decisión basada en el lenguaje y trascendiendo a sus posibilidades denotativas y connotativas: la mirada extrañada con respecto a la realidad moderna, de post-guerra y en una suerte de sempiterno simulado por la distancia propia del dispositivo audiovisual, como hemos señalado anteriormente.

Aspirar a la unicidad de este tipo de manifestaciones, para desde recién ahí comenzara generar modelos generales de análisis es una tarea sin sentido. Por medio de la práctica gramatical, conceptual y aparentemente internacionalista y aséptica de David Lamelas, es posible pensar a la producción de lugares como una actividad que no sólo parte de la definición de hitos y sitios en el mapa global, sino también de lugares que dependen de su propio andamiaje conceptual para realizarse y poder reiterarse en el tiempo independientemente de la vida de sus actores. Es decir: cada acto es un hito y a su vez enunciado que implica a una propia idea. Las implicancias de esto para delinear un

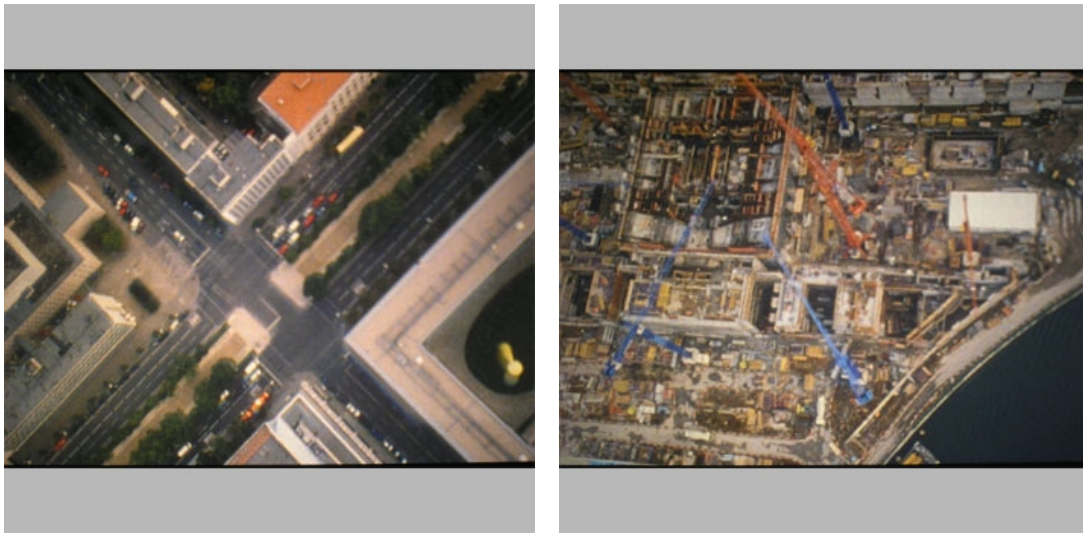
²²⁴ González, C., Op. Cit.: 2.

ensayo en torno a la reproductibilidad del hecho artístico partiría de un deseo de transcendencia similar a aquel que se encuentra como antesala de la producción y reproducción cultural propia de la cinematografía como campo: El paisaje como construcción, en la obra del artista argentino, es una convención n un complejo de formas escultóricas sin substancia física. En términos discursivos, impone una idea compartida por miembros de la escena cultural de Berlín, a saber: entender a Berlín como laboratorio o metrópolis o capital cultural parte de un simulacro con efectos concretos: “La heterogeneidad de Berlín, como resultado del mito del pasado, de la praxis alternativa, subcultural y crítica de la cultura de los ochentas y comienzos de los noventas, así como también de la redefinición y los desplazamientos del rol de la “nueva” capital y metrópolis cultural es el marco de referencia de la 3. berlin biennale (sic). (...) El propósito de la 3. bienal de arte contemporáneo de Berlín es “comprimir las relaciones y condiciones locales, la producción artística que resulta de ellas, así como su relación con estructuras similares de otros lugares en una disposición temporal que se convierte en una estructura de discursos de contención. Utilizar el potencial de la producción de conocimiento cultural, insistir en la relevancia de la expresión artística para nuestra percepción de las relaciones e implicar al público como interlocutor válido para generar una comunidad de intereses comunes son otros propósitos no menos importantes de esta bienal. (...)”²²⁵

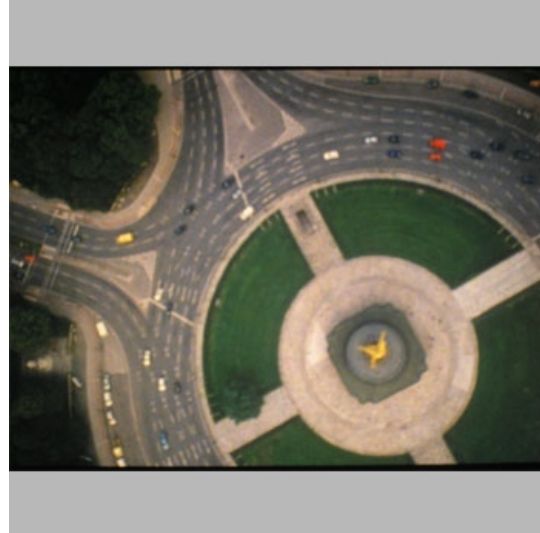
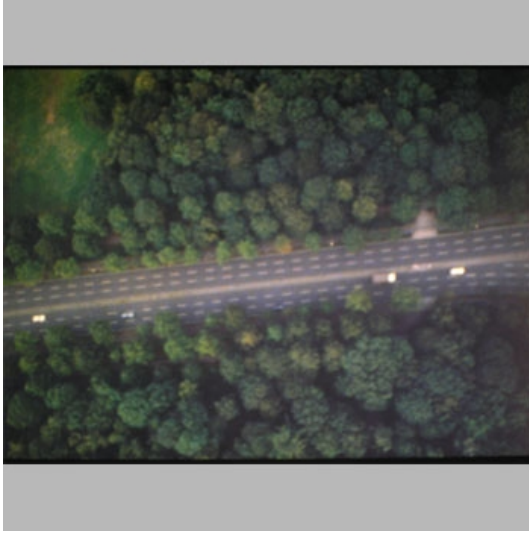
La decisión de incorporar la obra de Lamelas a la exposición tuvo como consecuencia un montaje particular: junto al vídeo de 29 minutos que muestra a la ciudad desde arriba y como mapa vivo y real en movimiento, siete ediciones (2/3) de fotografías enmarcadas y con *passe-par-tout* (90 x 60 cm, 88 x 121.5 cm), y que se dividen en fotos de rodaje y *stills* del video.

²²⁵ Bauer, U. M., “3.Biennale Berlin“e n <https://www.arsenal-berlin.de/arsenalarchiv/text2004/0304biennale.html> (2004), consultado el 2 de mayo de 2019.

Una disociación entre tiempo en pantalla (en línea) y tiempo real es fundamental para la obra muda en video que retrata a Berlín a diez años de la Caída del Muro y que es centro de la participación de Lamelas en la Bienal. La contemplación de aspectos de la ciudad desde el helicóptero, que recorre la ciudad desde occidente a oriente. A medida que la cámara continúa, el espectador ve el tráfico de la ciudad, pasando por la *Siegestsäule* (“Columna de la Victoria”) que rememora en el siglo XIX las victorias prusianas por sobre Austria, Francia y Dinamarca. La cámara continúa pasando por la Puerta de Brandenburgo y la cúpula del arquitecto Norman Foster sobre el Parlamento Federal (*Reichstag/Bundestag*). El espectador ve a lo largo del viaje la construcción y reconstrucción de grandes edificios, que rompen con una aparente armonía en el manto urbano, superficie de armonía aparente y espíritu neoclásico. Es posible ver sitios baldíos, grúas, materiales dispersos a la manera de nuevas ruinas recomponiendo la imagen de la ciudad en proceso y tendiendo más a los colores de tierra que está siendo removida.



Stills de *Berlin: Time as Activity* (1998) de David Lamelas



Stills de Berlin: Time as Activity (1998) de David Lamelas Fotos: LuxOnline

En pantalla, cada sección de la película tiene un prefacio y es dividida del resto de la línea de montaje dando un *time code* de horas, minutos y segundos en sistema de doce horas, de inicio y fin para cada secuencia, llegando a saber la fecha de las tomas recién al final de cada una. La obra de Lamelas, de acuerdo con el archivo de prensa de la 3a Bienal de Berlín, consiste en movimientos de cámara tomados desde múltiples helicópteros por sobre el gran sitio de construcción que es Berlín en el año de 1998. La toma aérea topográfica presenta a la ciudad como una superficie que parece ser gráfica y bidimensional, compuesta de vías de tránsito, urbanizaciones y patrones de áreas verdes. A las secuencias sucesivas se les anteponen códigos de tiempo por medio de los cuales la atención de las y los espectadores es trasladada a un plano diferente. El proyector, la luz y la pantalla se fusionan en una proyección del tiempo que es diferente a la predeterminada por el tiempo real. Su video más reciente, “EDGE OF A NIGHTMARE III (Alemania/Estados Unidos, 2003) es parte de una serie de hasta ahora seis cortos en los que se puede ver la misma acción en diferentes lugares geográficos. La elección de las ciudades, como Buenos Aires, Los Angeles, Berlín, Londres; Bruselas y París corresponden con la biografía de Lamelas, quien vivió en cada una de estas ciudades. El tema de las películas es en una una relación amorosa entre hombre y mujer que finaliza

con una escena de homicidio en la que la víctima es el hombre. En EDGE III, el espacio de la historia es Berlín”.²²⁶

La propuesta de Lamelas es, como sucede en muchos de sus trabajos – tanto los de raigambre y espíritu más conceptual como aquellos que dependen de la medialidad – en una construcción basada en el pensar como ejercicio-eje, mostrando de manera subversiva cómo constituimos nuestra experiencia a partir de lugares, espacios, momentos y tiempos. Esta disociación entre realidad representada por medio de la experiencia audiovisual lleva a pensar en un acertijo dialéctico o una paradoja que recuerda al pensamiento zen o al haikú: por medio de la aparente imposibilidad de cada enunciado (audiovisual aquí), Lamelas abre un nuevo espacio en el que especular con respecto a la fidelidad de nuestros sentidos para con los procesos de transformación del entorno visible y háptico; de esta manera, la realidad propuesta a partir del dispositivo audiovisual se vuelve entonces superficie *no fiel*, distanciada y vertical para con el contexto urbano en transformación. Al igual que en las acciones, los filmes y las instalaciones mencionadas anteriormente, el hecho expositivo es una forma de generar lenguaje: oraciones, frases reflejan entonces un acercamiento intuitivo a la filosofía o a un pensar propio de Lamelas traducido a la práctica visual, espacial y performativa. Patrice Joly devela esto en la siguiente conversación:

²²⁶ En alemán en el original: „(Das Werk Lamelas) besteht aus mehreren vom Hubschrauber aus gefilmten Kamerafahrten über die Großbaustelle Berlin im Jahre 1998. Die topografische Luftaufnahme präsentiert die Stadt als grafische, zweidimensional wirkende Oberfläche aus Verkehrsadern, Bauungsvarianten und Mustern von Grünanlagen. Den aneinander montierten Sequenzen sind jeweils genaue Zeitangaben vorangestellt, wodurch die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf eine weitere Ebene gelenkt wird. Projektor, Licht und Leinwand verschmelzen zu einer Zeitprojektion, die eine andere als die reale Zeit vorgibt. Sein jüngstes Video EDGE OF A NIGHTMARE III (BRD/USA 2003) ist Teil einer Serie von bisher sechs Kurzfilmen, in denen die gleiche Handlung an unterschiedlichen geografischen Orten stattfindet. Die Auswahl der Schauplätze, Buenos Aires, Los Angeles, Berlin, London, Brüssel und Paris, korrespondiert mit der Biografie von Lamelas, der in jeder dieser Städte gelebt hat. Sujet der Filme ist jeweils eine Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, die mit einer Mordszene endet, bei der der Mann umgebracht wird. In EDGE III ist der Schauplatz Berlin“. (Ibid.)

“P.J.: ¿Ha tenido la literatura tanta importancia como aquí en Francia? Como en el caso de Roussel, por ejemplo, quien ejerció una influencia en Duchamp... ¿Fue Borges tan importante? ¿Cómo es que llega al arte conceptual?”

D.L.: Llegué al arte conceptual porque siempre he sido un poco “travieso” con el arte porque nunca estuve satisfecho con el arte contemporáneo. Siempre he estado interesado en el arte abstracto de la década de 1930 pero quería llegar más lejos y ¿cómo puedes llegar más allá del arte abstracto? Hay conceptos... Yo quería alejarme del hecho de que los artistas sólo trabajan con cosas visuales, que trabajan como escritores y directores de cine, con conceptos. Porque soy un artista muy “visual”, mas también un artista que reflexiona”²²⁷.

P.J.: Su práctica implica nociones muy complejas: tiempo, luz, desmaterialización - ¡es metafísica!

D.L.: Para mí fue una cosa muy simple, muy natural. Recuerdo haber estado interesado desde la niñez en la luz y el espacio. Tuve una relación muy intuitiva con la filosofía”²²⁸

1.2 La Berlin Biennale y el enfoque hub en los contextos

La década de 1990 y sus rupturas permitió a Klaus Biesenbach fundar el 26 de marzo de 1996 y como director de Berlin Kunstwerke, una antigua fábrica de margarina la Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín, “junto a coleccionistas, amigas y amigos del arte como el arquitecto Eberhard Maynz”. El ejercicio de formar una institución en el entorno palimpsestico – aquél en el que la materialidad del espacio evidencia las relaciones entre pasado y presente, como distinguiera Andreas Huyssen – permitió, en el contexto general de reconstrucción posterior a la Guerra Fría, el generar espacios de discusión en torno al rol de la (re-) naciente capital alemana en el campo global del arte. Como consecuencia

²²⁷ Joly, P., “*Entretien avec David Lamelas*” en *Revue 02* en <https://www.zerodeux.fr/interviews/entretien-avec-david-lamelas/> consultada el 18 de marzo de 2018.

²²⁸ Ibid.

del encuentro *aperto* y en el marco de la Bienal de Venecia el año 1995, se llegó a la conclusión de que era necesario generar una instancia expositiva en la nueva ciudad global que emergía. Su primera versión, el año 1998, curada por el fundador de KW Klaus Biesenbach, Nancy Spector y Hans Ulrich Obrist, la Bienal se concibió como un evento que se extendería por dos años en lugar de un evento que tomaría lugar cada dos años:

“De esa manera intentábamos darle espacio de expresión al carácter temporal de esta ciudad, que mira al futuro haciendo desaparecer su pasado y que con la mirada al pasado decora su futuro. En la exposición, concebida de forma no estática, se refleja también nuestra resistencia ante las bienales tradicionales – una empresa de esfuerzo (que normalmente tiene lugar durante las temporadas turísticas más altas) y que puede ser vista como un intento de reflejar la naturaleza efímera del arte contemporáneo que predomina. Por este motivo, la berlin biennale ya fue “inaugurada” en la documenta X en Kassel. En la actual exposición “Berlín/Berlín”, hablamos del Berlín de hoy en día. Es anti-futurista y anti-nostálgica: se refiere a diferentes tópicos de una ciudad que se nos presentó en los últimos así. Los demás capítulos de la berlin biennale se realizarán entre los años 1998 y 2000 cuando nuevos curadores se confronten con las características de esta ciudad en permanente cambio y sus representaciones vivientes”.²²⁹

La tercera versión del evento, cuya dirección artística estuvo a cargo de Ute Meta Bauer, consistió en la producción de diferentes lugares o *hubs* por medio de los cuales se hacía un tema a partir de los discursos de heterogeneidad y generación de espacios en el Berlín entonces contemporáneo²³⁰. Una premisa era entender a Berlín como laboratorio o metrópolis o capital cultural parte de un simulacro con efectos concretos: “La heterogeneidad de Berlín, como resultado del mito del pasado, de la praxis alternativa, subcultural y crítica de la cultura de los ochentas y comienzos de los noventas, así como

²²⁹ Bauer, U. M., Biesenbach, K. & Spector, N., Texto de catálogo de la 1. berlin biennale en <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/klaus-biesenbach-hans-ulrich-obrist-und-nancy-spector-im-katalog-der-1-berlin-biennale-5992.html> (1998), consultado el 2 de mayo de 2019.

²³⁰ Notas de conversación del autor con la curadora Ute Meta Bauer durante “Former West: Documents, Constellations, Prospects”, 2013 en Haus der Kulturen der Welt en Berlín.

también de la redefinición y los desplazamientos del rol de la “nueva” capital y metrópolis cultural es el marco de referencia de la 3. berlin biennale (sic). (...) El propósito de la 3. bienal de arte contemporáneo de Berlín es “comprimir las relaciones y condiciones locales, la producción artística que resulta de ellas, así como su relación con estructuras similares de otros lugares en una disposición temporal que se convierte en una estructura de discursos de contención. Utilizar el potencial de la producción de conocimiento cultural, insistir en la relevancia de la expresión artística para nuestra percepción de las relaciones e implicar al público como interlocutor válido para generar una comunidad de intereses comunes son otros propósitos no menos importantes de esta bienal. (...)”.²³¹ Esta decisión curatorial implicó en su momento el integrar diferentes elementos de la vida cultural en la ciudad a un discurso en el que posiciones artísticas eran articuladas en nodos temáticos que abordaban cuestiones de la realidad urbana.

Otras aproximaciones que más cerca del presente establecieron relaciones singulares con el contexto de la ciudad fueron “Forget Fear” curada por Artur Żmijewski y Joanna Warsza, en la que, invitando a artistas como a la mexicana Teresa Margolles, o al político, pensador y artista colombiano Antanas Mockus, o el colectivo de graffiti brasileño *Pixadores*, se dio carta blanca a artistas para explorar espacios de la ciudad y reformular sus significados con algunas consecuencias complicadas. Tal es el caso de la intervención de los *Pixadores* en una capilla evangélica luterana de valor patrimonial que costó la

²³¹ Vale la pena continuar esta cita como sigue: “La bienal de arte contemporáneo de berlin expone a las diferentes posiciones artísticas invitadas (en su mayoría dispuestas como series de trabajos) junto a *hubs* en torno a MIGRACIÓN, CONDICIONES URBANAS, PAISAJES SÓNICOS, MODAS Y ESCENAS y OTRO CINE. El concepto de *Hub* es aplicado metafóricamente y extraído del léxico específico de las tecnologías de la información. En sus orígenes, describe a un distribuidor de datos dentro de una red de computadores, aunque también es usado para referirse a un aeropuerto que es usado como plataforma para el tráfico aéreo nacional e internacional. Los *hubs* desarrollados por diferentes productores culturales marcan espacios específicamente diseñados para la exposición, que funguen como nodos y a su vez distribuidores de temas que en Berlín son virulentos y que aquí se manifiestan de forma más clara; donde, condicionados por la Caída del Muro y la Reunificación Alemana, se concretaron cambios urbanos y sociales de manera más rasante que en otras metrópolis europeas.” (3. biennale berlin en <http://blog.berlinbiennale.de/1-6-biennale/3-biennale> consultado el 1° de junio de 2019).

deportación de estos y la exigencia de un pago de indemnización de la cual el curador jefe, Zmijewski, se distanció²³²²³³.

²³² Cf. Żmijewski, A. & Warsza, J., *FORGET FEAR*, 7th Berlin Biennale, Berlín: Berlin KW, 2012.

²³³ Berlin TAZ/Mathias Becker: „*Soziologe über Graffiti-Kunst: Pixação ist ein ästhetischer Übergriff*“ („Sociólogo habla de arte del Graffiti: la *Pixação* es un asalto estético“) en <http://www.taz.de/!5090398/>, Berlín: Die Tageszeitung Berlin, consultado el 2 de mayo de 2019.

PARTE CUARTA: EJERCICIOS DESCENDIENTES: ZONAS DE CONTACTO EN EL CONTEXTO POST- Y APROPIACIÓN DE SITIOS Y ESPACIOS DE MEMORIA

Capítulo I: Empalmar los tiempos: mirar el pasado, mirar el presente

1.1 Marco preliminar: Subversión y transferencia en dos obras de artistas chilenas de la post-dictadura en el contexto post-muro

Es posible a estas alturas y con miras al abordaje de los casos de estudio el establecer una serie de reconocimientos que marcarán la ruta, basada en múltiples reconocimientos relacionados con el contexto de enunciación de estas obras y cómo estas se relacionan con la ciudad. Un discurso imperante en torno a Berlín como laboratorio de experimentación en cuya existencia la diversidad de autores concuerda. Este discurso tiene una relación de ida y vuelta con el fenómeno de transformación del espacio público y la producción de *espacios libres* en los que el trabajo creativo tiene lugar. Este discurso, sin embargo, impide reconocer un proceso de transformación de la comunidad por medio de procesos de inmigración y de distanciamiento con respecto al pasado reciente y el fin de la Guerra Fría en forma de una creciente individualización, neoliberalización del espacio de vida, así como disrupción de las condiciones para la formación de comunidades.

La neoliberalización del espacio de vida implica la desvinculación con el entorno en términos del marco de derecho vigente. Una industria emergente y natural al quiebre del estatus excepcional de la ciudad a ambos lados del muro. Por una parte, el Berlín amurallado es un occidente protegido por la condición limítrofe. Aislada dentro de una república *otra*, la hoy capital de la Alemania reunificada fue, primero, hito y mapa así como paisaje y proyección de una reunificación en parte garantizada por la debacle

económica y política del bloque oriental y las operaciones de reforma de Gorbachov, que a su vez gatillan la caída por medio de las políticas de *Perestroika* y *Glasnost* y que se encuentran en diálogo con las políticas extraterritoriales de George Bush y el liberal Helmut Kohl, Canciller Federal Alemán, quienes gatillan un interés por la reunificación facilitado por la aprobación del parlamento oriental de la disolución de la RDA y su reunificación con la República Federal.

La relación de esta hasta antes de la caída del muro con su vecino oriental - al otro lado del espejo- es una de continuo balance de fuerzas que devienen en la generación de un estado de bienestar y de condiciones como territorio: bonos para cada residente en Berlín Occidental, desaceleración de la plataforma productiva y la producción de una economía basada en los servicios básicos, los espectáculos y una particular forma de turismo son las condiciones para una escena creativa que encuentra diálogo con precios bajos, tiempo libre mas precariedad e incertidumbre en un contexto que oscila entre utopía y distopía. Por otro lado, la muy segura Berlín Oriental contenía a un aparato cultural basado en la articulación con el relato de Estado o la disidencia a partir de la individualización y la abstracción representativa y representacional.

La identificación de un arte desde América Latina, entonces, depende de estas condiciones duales y de ambivalencia en las que un análisis por categorías esencialistas sobra. En este sentido, un modo de aproximación es el que ofrecen diferentes giros como el interseccional, por medio del cual se relacionan categorías de discriminación como raza, género, origen, clase, etc. como categorías no aisladas entre sí y que han de ser pensadas como dialogantes y condicionadas por relaciones de poder que trascienden a lo explícito y arraigándose como normatividades de las subjetividades imperantes. Sin embargo, el abordaje de los niveles de discriminación trasciende al texto y al corpus de sentido de exposiciones y bienes culturales, aunque estos también puedan incluir formas de cristalización de procesos sociales y culturales determinados. La migración es un

desafío en cierto sentido a la constitución de marcos nacionales y otros esenciales de identidad. Como señala Vilém Flusser en *Von der Freiheit des Migranten* (“Acerca de la libertad del migrante”)²³⁴ metafóricamente: “*A man is not a tree*” refiriéndose a la idea de que “nosotros los migrantes somos las ventanas a través de las cuales los nativos pueden ver el mundo”²³⁵.

La relación de narrativas comunes para la articulación de una comunidad, sin embargo, tiene lugar en una suerte de nomadismo contemporáneo, como práctica de desplazamiento, transitoria y descomprometida con las narraciones del terruño, la nación o la identidad y sus efectos más que en el sentido de una . Por medio de ella se genera una figura del artista – este es un actor que focaliza y construye una mirada con respecto a diferentes territorios de forma simultánea, con familiaridad y extrañeza: del cuerpo y su rol como vehículo de traducción del espacio, de la práctica artística en tanto praxis social formadora de espacios concretos, imaginarios, pensados, anhelados por medio de los cuales la ciudad como tal se constituye.

La cuestión de la identidad de los sujetos actantes en tal compleja construcción es un asunto de relevancia primordial para cuestionar los principios esencialistas de la cultura. ¿Es posible asignar una identidad a un sujeto cuyo comportamiento migratorio y universo de referencias tienden a lo nomádico y por tanto a la construcción de saberes múltiples, experiencias de vida con múltiples referentes y una continua y acelerada multiplicación de sus identidades? ¿Cómo apprehender estas identidades si no es con un aparato epistemológico que se adapte a su movilidad intrínseca, activada por los deseos propios de un mundo en el que el desplazamiento es la norma de cada biografía? ¿Qué pasa cuando se toma la decisión de enunciar desde el nivel del género, del origen mestizo (anti-origen), desde la cada vez más común biografía móvil de los artistas como agentes y

²³⁴ “*Wir Migranten sind die Fenster, durch welche die Einheimischen die Welt sehen können... A man is not a tree*” (en el original en ambos idiomas). (Cf. Flusser, W., *Von der Freiheit des Migranten - Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburgo: CEP Europäische Verlagsanstalt, 2013: 59).

²³⁵ Ibid.

productores culturales? Y, más importante aún: ¿Cómo se usa lo latinoamericano como marcador de identidad en la construcción del mito del artista, su discurso y puesta en escena en términos de su posicionamiento en el relato de la obra como en una escena determinada?

El punto de partida es la constitución discursiva como nivel de análisis. Esta es la primera capa de contacto que permite *dibujar* al verbo como sitio de inscripción de una identidad asumida, creada, imaginada. El sistema de lenguaje latente implícito en la construcción de la figura del artista, que incluye mas trasciende al ámbito de la palabra, como veremos, es parte de una estrategia de definición de identidad que se sirve de presupuestos esencialistas de forma estratégica, como en algún momento fue aquello por lo que abogó Gayatri Chakravorty Spivak en “Can the Subaltern speak?”, texto inaugural de su posición en los estudios poscoloniales²³⁶.

De esta manera, las simples menciones biográficas del orden de “nacido en..., vive y trabaja en...” son marcadores iniciales que permiten al lector/receptor el situar a una narrativa de origen (o no) y sus corolarios (la biografía y la obra) como partes orgánicas del *framing* de lectura que se compromete con la obra en el pacto de producción/percepción/recepción. El mencionar el origen, transcurso, destino de una trayectoria al interior del hoy mapa global implica el asumir una posición política más allá de la justa discusión que cuestione a la validez de estas categorías.

²³⁶ Hacer un salto a la teoría de Spivak es adecuado aquí. De acuerdo con la teórica, el esencialismo estratégico consiste en un modo de alianza más allá de los conflictos internos de cada identidad de una comunidad no representada y que busca representación. De esa manera, grupos específicos nacionales, étnicos, de género se agrupan obviando algunas diferencias y categorías fundamentales de manera de constituir sujetos y subjetividades comunes por medio de un ejercicio que de manera premeditada obvia diferencias y posibilidades de deconstrucción de forma temporal y con fines políticos. (Cf. Spivak, Gayatri Chakravorty: “*Can the Subaltern Speak?*” en Nelson, C. and Grossberg, L. (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres: Macmillan, 1988).

La definición del origen y de la transitoriedad del lugar de trabajo en el contexto de la globalización puede ser tomada como una decisión epistémica y metodológica por parte del artista de forma de poder hablar desde una posición que se sirve de la idea de esencialismo estratégico. Introducido en el campo de los estudios poscoloniales en la década de 1980s por el texto de Spivak, el concepto se sitúa en una dualidad consistente el poder hablar desde una clase o pertenencia étnica autorizada a la subalteridad desde la cual cualquier posibilidad de agencia se ve disminuida o anulada. Spivak identifica dos ejes discursivos a través de los cuales la agencia del otro es representada por parte de enunciantes privilegiados y se sirve de una distinción que existe en el alemán pero no en castellano ni en inglés: *darstellen* y *vertreten*.

Mientras el primer verbo se refiere a representar en términos de representación estética, interpretación o escenificación – como lo hace cualquier medio verbal, visual o corporal para mostrar cómo es algo, *re-presentar* –, el segundo se refiere a la representación ejercida por un agente político en lugar de otro – como en el caso del senador o diputado en una democracia parlamentaria, quien *habla por...* Tomando distancia de la idea de Deleuze y Guattari de toda teoría como una “caja de herramientas” que sirve a la acción y no al significante, Spivak defiende la idea de que, ante la carencia de un lenguaje propio, el subalterno – aquel sin voz, al margen de toda posibilidad de enunciación. El esencialismo es una detención abrupta en la concatenación de significantes relacionadas con el objeto, la asignación de una categoría como identidad, sitio, origen, género, pertenencia, étnica, etc. corresponden con la asunción filosófica de que entidades tienen una serie de características que las definen como tales.

Hablar en el pensamiento de Spivak equivale a la agencia. Un esencialismo estratégico es el usado a la hora de construir una biografía, un nombre o una posición de inscripción de la propia identidad en diferencia. *Artista de Brasil* residiendo en Berlín, artista chilena, artista en lucha contra la dictadura: las etiquetas que mencionamos aquí, habituales en la

comunicación del mito del artista ante la esfera pública encubren a una toma de posición que sirve de base para el enmarcamiento en una lectura precodificada, el contexto o la ilusión de este en términos históricos o geográficos, una imagen de desarraigo que mira con nostalgia a un momento (¿inexistente?) de pertenencia a un lugar determinado. El aceleramiento en los intercambios a nivel global ha llevado a que la condición de *extranjero* se comodifique, esencializando una imagen implícita en el discurso cosmopolita: la del extranjero, aquel que habla otra lengua y cuestiona en su propia o en la aprendida la naturaleza del sitio que lo acoge. Derrida recupera en “Of Hospitality” el relato platónico del Sofista, en el que se intenta definir su papel intermedio entre el filósofo y el hombre de Estado. El ex-maestro de Spivak afirma:

“El *xenos*, aquel que cuestiona. Él porta y pone la pregunta. Pensamos primero en el *sofista*. Es el extranjero el que, planteando la pregunta insoportable, la cuestión del parricidio, se enfrenta a la pregunta de Parménides, cuestiona al *logos* de nuestro padre Parménides, *ton tou patros Parmenidou logon*²³⁷. El extranjero conmueve el dogmatismo amenazante del *logos* paternal: el ser que es y el no-ser que no es. (...) El extranjero de *El Sofista* recuerda aquí al semblante de alguien que básicamente debe dar cuenta de la posibilidad de esgrimir sofismas. Es como si el extranjero apareciera bajo un aspecto que te hace pensar en un sofista, en alguien a quien la ciudad o el Estado tratará como a un sofista: alguien que no habla como el resto, alguien que habla un tipo extraño de lengua. Pero el Xenos pide no ser tomado por parricida. 'Os rogaré una cosa más' dice Xenos al Teeteto, 'que es que no me tomes por parricida'. '¿A qué te refieres?', pregunta entonces Teeteto. El extranjero dice: 'Es que para defendernos a nosotros mismos, deberemos necesariamente poner bajo examen la tesis (*logon*) de nuestro padre Parménides y, forzosamente, estipular que **no-ser** es de una u otra manera **ser**, y que en cambio ser no lo es, en cierto modo'²³⁸.

²³⁷ En griego antiguo: “Las palabras/los argumentos de tu padre Parménides”, Cf. Bal, M. & de Vries, H. (Eds.), *Of Hospitality: Anne Doufourmantelle Invites Jacques Derrida to Responde*, Stanford: Stanford University Press, 2000: 5.

²³⁸ Bal, M. & de Vries, H. (Eds.), Op. Cit.

La dualidad planteada por Derrida hoy cobra de nuevo importancia por la crisis de refugiados que afecta a toda Europa. Y por otra parte, es la dualidad y ambivalencia implícita a cualquier definición de identidad, que es a su vez la base para cuestionar su supuesta naturaleza infranqueable. La definición de una práctica específica, un nombre, un sitio de origen, otro de residencia y trabajo son condiciones utilizadas a nivel discursivo de forma de poder constituir una imagen, un mito que represente la dinámica móvil y libre de sujetos al interior del campo del arte, uno que desconoce fronteras y límites precisos. Esta ambivalencia es el principio del proceso de globalización: por medio de la expansión y quiebre de fronteras, tanto la hibridación de culturas y visiones de mundo se expande de forma progresiva e infinita, a la vez que las identidades nacionales, culturales, se radicalizan de forma metonímica ante la imposibilidad de exponer la propia indefinición.

La constitución discursiva de cada proyecto analizado aquí no termina en la mera definición de la biografía de cada autor y en el establecimiento de puntos de definición o de fuga. Esta es la forma de nombrar la propia identidad y la antesala a un nivel de discurso a partir del cual un espacio dialógico es generado, el espacio de la palabra, en el que la diferencia o la movilidad son retenidas en un instante de enunciación que evidencia, como un espacio intermedio de la palabra, la imagen o el gesto. Homi Bhabha estructura un modelo epistemológico (o, para usar una palabra de Mignolo, una forma de pensamiento fronterizo) alrededor de la idea de entre-espacio o espacio liminal de enunciación de la cultura. Este tiene lugar en las dimensiones glosemáticas (a saber, superficiales y de contenido) que evidencian rupturas, contactos, negociaciones, relaciones intra- y extratextuales que son cristalización de procesos internos y externos de hibridación²³⁹. El modelo de Bhabha permite entonces identificar los lugares de cruce y

²³⁹ Otra posición que complejiza el contexto de análisis es el que ha advertido Mosquera en “*From Latin American Art to Art from Latin America*”. En el artículo para *Art Nexus*, el teórico y curador cubano defiende la idea del abandono del debate en torno a identidad que primó en el contexto académico y cultural: “Nuestros laberintos nos han confundido o intoxicado. Ahora estamos empezando a situarnos más al interior del fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad al mismo

desencuentro que se manifiestan en obras de arte en un contexto macro que propugna la idea de Berlín como capital cosmopolita europea²⁴⁰.

Entender entonces a la ciudad como texto es la primera tentación. Su estructura aparentemente coherente, de relación directa a discursos y relatos de formación se basa, a la vez que circuito planificado por medio del trazado, sin embargo, susceptible de ser entendida como una estructura de deseos y pulsiones de transformación con resultados concretos. La afirmación “Berlín es el mapa crítico de la Guerra Fría” que alguna vez hice presentando mi trabajo a compañeros y estudiantes en Barcelona, adquiere peso si se piensa en la destrucción como punto de partida y en la legibilidad en el mapa, así como la visibilidad en la imagen de la ciudad de las tensiones y conflictos de este período histórico. Viéndolo en retrospectiva, puedo verlo de forma un tanto diferente. La afirmación se basaba en la idea de que los desplazamientos y superposiciones tenían lugar de forma permanente. Y el juego de enunciados y respuesta devenía cíclico: sujeto y ciudad se volvían de nuevo una cadena de feedback. La ciudad se constituye, discursivamente, hasta el día de hoy como una plataforma narrativa y discursiva de construcción de una nueva capital alemana: cosmopolita, multicultural, abierta a la inversión extranjera, el lugar ideal para las nuevas ideas - desde el arte hasta las hoy en día *Startups*, iniciativas en gran parte digitales y basadas en capitales mínimos e interconexión global. El eslogan “Be Berlin” usado en campañas de *Country Branding* como la usada en Berlín desde el último gobierno del socialdemócrata Klaus Wowereit integraba en su superficie diferentes ideas: el bajo coste de los espacios habitacionales como para el trabajo creativo - fuera del ámbito del empleo y más cercano a empresas

tiempo que nuestras contradicciones. El peligro está en acuñar, en oposición a las totalizaciones modernas, un cliché posmoderno de América Latina como un reino de la heterogeneidad” (Mosquera, G., *From Latin American Art to Art from Latin America* en ArtNexus #48 - Arte en Colombia #94, Apr - Jun 2003 en http://artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624 recuperado el 12 de mayo de 2019).

²⁴⁰ Este es a su vez emergente de un discurso esencialista de reconstrucción de la experiencia de ciudad (ahora reunificada) tras la caída del muro: “ahora crecen junto algo cuyas partes siempre han pertenecido la una a la otra” o “*Es wächst zusammen, was zusammen gehört*”, diría el Ex-Canciller socialdemócrata Willy Brandt en el día de la Reunificación Alemana el 3 de octubre de 1990, a casi un año de la Caída del Muro, aludiendo con ello a la experiencia de pérdida y ruptura que marcaría a la segunda mitad del siglo XX. (Cf. Wagener, V., „*Es wächst zusammen, was zusammen gehört*“ en DW-World (3.12.2012) en <https://p.dw.com/p/16wTr>, consultado el 10 de junio de 2019).

creativas de pequeña escala. La coyuntura política y económica daba fundamento a una construcción de ese tipo, de forma tal que el tiempo recorrido tuviera una forma palpable y produjera una sensación de bienestar y proyección en el contexto post.

La globalización es una transformación no solo de la velocidad y un incremento progresivo de las relaciones de desplazamiento e intercambio a lo largo y ancho del planeta, de forma tal que los límites entre categorías fijas de identidad, cultura, idiosincrasia, biografía, etc. se disuelven entre sí tal como lo hacen las fronteras nacionales; también puede ser entendido como un estado tardío de desarrollo del capitalismo en tanto dispositivo rector de las relaciones entre seres humanos, de forma práctica su vida en términos políticos como corporales. Cada sujeto es en sí múltiples identidades conviviendo con múltiples narrativas sujetas a un contexto de desterritorialización, atemporalización y progresiva informatización.

Entendiendo estos procesos es que es posible identificar más tarde cómo se generan espacios de diálogo entre arte y la esfera pública, dimensión de constitución de la experiencia de ciudad a la vez que espacio de construcción de identidades liminales en la ciudad otrora dividida y hoy aferrada al relato de la ciudad cosmopolita europea, centro apagado de la Guerra Fría. Después, nos aproximaremos a las prácticas desde América Latina que tienen lugar tras la caída del muro y que se constituyen como rectoras de la construcción del relato que propongo en esta tesis doctoral.

El mapa, la topografía, el paisaje de la ciudad sufrían una transformación estructural con la apertura de las fronteras: el territorio y paisaje de la ciudad se volvían a principios de la década de 1990, difusos y carentes de una identidad definida. Esto posibilitaba que el arte, en tanto espacio y campo de codificación silenciosa, se volviera la práctica más común en el otrora espacio de gobierno local. Marius Babias, quien trabajara como escritor y curador libre en la década de 1990, advierte que el contexto de quiebre tras la Caída del Muro implicó no solo transformaciones en el sentido político y espacial del

término, mas también de la formación de una escena cultural. Esto no es simplemente inaugurado con el proceso de reunificación, sino que puede ser pensado desde la práctica artística como clímax de un proceso de exploración de límites en un entorno tensional que se prolongaba desde las grandes reformulaciones del rol del sujeto en el espacio público en múltiples ciudades del mundo a fines de la década de 1960 y proyectándose hacia las últimas de la Guerra Fría. Un ejemplo de estas exploraciones es un atentado contra diferentes paradigmas de control y normatividad de la vida pública en la República Federal Alemana: los artistas Marina Abramovic y Ulay en 1976 roban de una exposición en el Martin-Gropius-Bau de forma premeditada la obra “El poeta pobre” de Carl Spitzweg (1839), que muestra a la caricatura de un hombre en pijama recostado en una habitación en una vieja azotea mientras escribe y es protegido dentro de la misma casa con una sombrilla sobre su cabeza. La obra es hallada más tarde en un departamento de una familia de *Gastarbeiter* turcos (trabajadores inmigrantes) en el sector de Berlín – Kreuzberg, donde el símbolo de una institución de la precarización y el silenciamiento económico del artista en la modernidad centroeuropea “pintura favorita de los alemanes”²⁴¹ encuentra una culisa.

De manera similar a como la pintura como género se basa en actos de autorreferencialidad y en específico como “El poeta pobre” tematiza las condiciones de su producción como obra y pieza, el acto de robo es un gesto que apela de manera violenta a cuestionar los mecanismos de constitución del espacio convencional de exposición de arte y al marco de interacción entre el poder político y la esfera de lo social de los Estados de bienestar. Yendo más allá de la dislocación discursiva como táctica estética y se vuelve política: la intromisión en el aparato del museo, la intervención de Abramovic y Ulay en el aparato público para dismantelar al hecho artístico extrayendo a la obra de su espacio de amparo; trasladándola al cuerpo de la vida íntima, el hogar, asediado de forma silenciosa. La resignificación tiene lugar en el acto policiaco de descubrimiento de la

²⁴¹ Koldehoff, S., „Das Lieblingsbild der Deutschen“ en semanario “Die Zeit”, 12.01.2012 en <http://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg> (recuperado el 15 de septiembre de 2017).

estrategia y aprehensión del cuerpo del delito en un nuevo contexto, en un que el acto oscila entre lo delictivo y la subversión estética:

“El cuadro está colgado en la pared. Se encuentra en buena compañía. Ahí, sobre un tapete de flores, se encuentran colgados también cuadros de crepúsculos sobre el Bósforo y otros motivos de devoción: es el lugar ideal para preservar al *Poeta pobre*, dicen los artistas. En la tarde, Dieter Honisch, director de la Nueva Galería Nacional, hace una declaración de reivindicación. Los ladrones quieren devolver el cuadro, para lo cual hacen una cita para el traspaso a la *Künstlerhaus Bethanien*²⁴². El director informa a la policía. Los polizontes bloquean todas las calles a la redonda. La pareja de artistas es arrestada, interrogada y liberada tras dos días. El periódico de boulevard BZ lleva el titular: '¡Eran un par de locos!'”²⁴³.

El episodio narrado por el curador y director de la Neue Berliner Kunstverein, Marius Babias, titulado “Cuando la radicalidad artística se vuelve una economía” y como parte del libro *Berlin: Spur der Revolte: Kunstentwicklung und Geschichtspolitik im neuen Berlin* (“Berlín: huellas de la revuelta: desarrollo del arte y política histórica en el nuevo Berlín”) se basa en la idea de que por medio de la acción se cuestionaba a la naturaleza educativa del espacio convencional de exposición – en el caso específico, un espacio de exhibición de los valores estéticos de la pequeña burguesía ascendente y hoy clase media, localizado en un antiguo museo de técnica y transportes, en territorio fronterizo y ahora abocado al arte moderno.

La acción de Marina y Ulay jugaba con diferentes dimensiones del espacio público de la época sin funcionar dentro de los límites, parámetros y canales existentes, sino transgrediéndolos y expandiéndolos. Si bien existía ya una política de estado relacionada con la función del arte en el espacio de la vida cotidiana y la experiencia públicas, esta no contemplaba a la acción inmaterial y fugaz, la transgresión de los límites físicos y de

²⁴² Espacio de residencias formado el 2010 tras la separación de Kunstraum Kreuzberg-Bethanien, institución colectiva en manos de una asociación civil y con apoyo estatal en la actualidad presidida por Stéphane Bauer.

²⁴³ Babias, M., Op. Cit.: 76.

injerencia política y cultural de estos. El espacio privado de la vivienda de la familia turca es entonces una zona de contacto entre la realidad exterior e interior. Por medio de ejercicio de traslación del ícono de la historia nacional del arte, se ejerce un desplazamiento tanto de las posibilidades permitidas para el arte como hecho social y político, así como también de los valores de una clase determinada. La intromisión en el espacio de vida íntima de sujetos al margen del espectro democrático – a saber, *trabajadores invitados* – es el ejercicio de superposición de imágenes y valores, al tiempo que de la función del artista como transformador de lo público. El lugar es indefinido, tanto como lo es el proceso de la obra, volviéndose así operación que alude a la transformación de las dinámicas por las que se legitima el hecho artístico y así la transgresión y expansión de los límites materiales de este, llevados a la práctica performativa en forma de hitos en un proceso. El robo de la pieza supone también un desafío tanto a la institución cultural nacional del espacio federal como también a los mecanismos de control de la vida pública al interior del territorio federal, así como también la disolución de límites entre la práctica artística y la política al margen de lo político en términos de la democracia parlamentaria o los canales habituales de expresión ciudadana. La figura del artista se apropia de la del sujeto político inexistente como mediador entre ambos ámbitos de la vida pública: el museo, espacio institucional de conservación y exhibición de arte – a la vez que regulador de sus posibilidades de recepción – y el espacio privado y desconocido del inmigrante en la ciudad detenida.

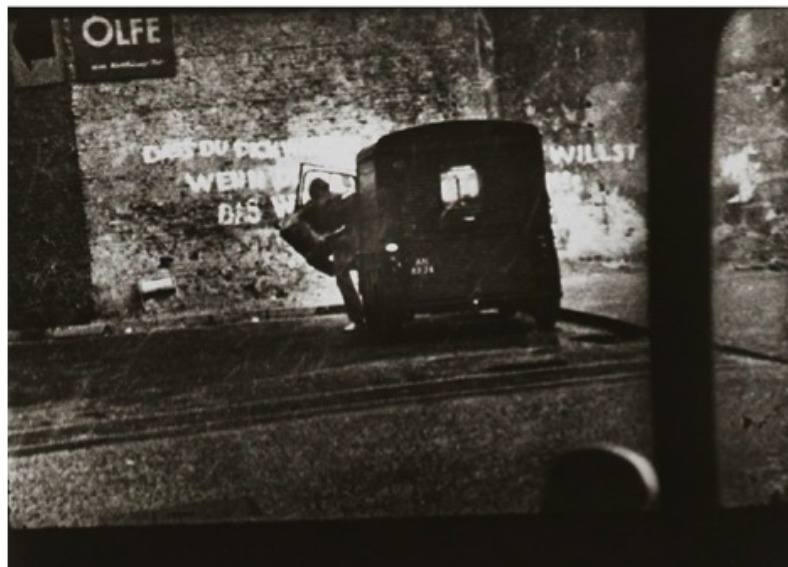
El cruce entre ambos ámbitos es en sí un *space-in-between*: Por medio de la sustracción del objeto de valor desde su cobijo, el recorrido de la pieza por diferentes espacios genera nuevas formas de representación y recepción de las realidades en juego - en la medida de que los pasos del proceso son documentados por la artista Abramovic y el caso después mediado por la prensa. Este ejercicio es ejemplar de lo que planteo como una fuga: ante la inexistencia de los parámetros institucionales y públicos suficientes para las prácticas de carácter autocrítico en el sistema, los artistas develan por medio del acto subversivo dimensiones de la realidad no perceptibles hasta entonces.

Condición primera para una fuga es el vacío de agencia que exista en un sistema comunicativo. Como advirtiera Lefebvre en la obra seminal “La construcción del espacio”, “las categorías semánticas y semiológicas como el mensaje, el código y la lecto/escritura pueden ser aplicadas solamente a espacios ya producidos. Las relaciones básicas para la discusión semántica o semiológica que pudiera referirse a un espacio de una forma u otra incluyen: en lo que respecta a los signos, la relación entre significante y significado y aquella entre el símbolo y el significado; con respecto al valor, aquella entre el elemento que otorga el valor y aquel elemento al que se le asigna un valor, como por ejemplo, la relación que existe entre un factor devaluante y el factor que pierde valor; y, por último, la relación entre aquello que tiene un referente y aquello que no. ¿Es aquello que es significado invariablemente contenido por el significante? Aquí, como en cualquier parte, la relación entre significante y significado es susceptible de ser sujeta a disjunción, distorsión, inestabilidad, disparidad y sustituciones. (...) Es posible, y en realidad normal, descifrar o decodificar espacios. Esto presupone codificar un mensaje, una lectura y lectores”²⁴⁴.

En el fragmento citado de “Espacio social”, el capítulo orientado a la definición de parámetros por medio de los cuales la práctica social genera nuevos espacios de interacción, es seguido por una afirmación: el poder es aquello que no es susceptible de ser codificado, en la medida en que no es ni denotable ni connotable: “al extremo de lo legible/visible, y así mismo ausente de la perspectiva de Barthes, está el poder. Sea este constitucional o no, sea diseminado a partir de instituciones y burocracias o no, el poder no puede ser decodificado de ninguna forma. Ya que el poder no tiene código. El Estado tiene el control de todos los códigos existentes. Podrá inventar en ocasiones nuevos códigos e imponerlos, pero no se encuentra limitado en sí mismo por ellos, y puede variar de uno al otro a voluntad, respondiendo a una lógica única. El poder nunca se permite

²⁴⁴ Lefebvre, H., Op. Cit., 159-161.

confinarse a la lógica única. El poder solo tiene estrategias – y su complejidad responde en proporción a sus recursos de poder”²⁴⁵.



²⁴⁵ Ibid.



Detalles de acción del robo del “Poeta pobre” de Carl Spitzweg por Ulay.

La trayectoria de la pintura “El poeta pobre” de Spitzweg por diferentes puntos de la ciudad de la mano de la obra de Abramovic y Ulay es descrita por Babias como un proceso cuyo registro permite después la recodificación en los espacios de exhibición que antes denunciaran al acto entonces delictivo, hoy parte de la memoria cultural nacional. Es también un ejemplo de una ruptura de lógica que marcaría a una generación post-autonomía e izquierda no parlamentaria - corporizada entre otros movimientos en el de guerrilla urbana de la Rote Armee Fraktion, así como la reflexión de superación violenta

de los resquicios del fascismo en la Alemania Occidental. El relato de Babias continúa 17 años después, con el retorno de Marina Abramovic como artista invitada a exponer en el subterráneo de la máxima institución de arte de la ciudad, la Galería Nacional:

“Abramovic regresa al lugar de los hechos – explica Babias – con una exposición en el subterráneo de la Galería Nacional, en la que instalaría una sala de espera, una estación de tránsito para los agotados visitantes del museo. Siete sillas de altura de madera formaban una fuerte empalizada, ante la cual, en cada pared, se encontraba un espejo, bajo el cual una repisilla, todo cubierto con un gran cristal. (...) Los visitantes podían subirse a las sillas de altura para descansar, retirarse y descansar, verse reflejados en la pared de en frente. El triunfo personal de la artista parecía haber sido logrado a la perfección. Pero el *Poeta pobre*, otrora cuerpo del delito no se encontraba ya en la colección permanente de la Galería Nacional. El cuadro había sido robado en 1989 de la Galería Berlinese de los Románticos, adonde había sido desplazado en 1985, y de donde hubiera sido robado una segunda vez y nunca más habría aparecido. Los ladrones profesionales habían entrado disfrazados de pacientes sentados sobre sillas de ruedas y así habían entrado sin ser descubiertos por los guardias. (...)”²⁴⁶.

El ahondar en el relato acerca de la acción de robo de la obra de Spitzweg es el concentrarse en un momento dentro de la amplia trama de sucesos que anuncia las condiciones de generación de un relato de origen que entiende a la ciudad alemana del período de reunificación. El punto de partida para esto es una conversación con Marius Babias, director de la Neuer Berliner Kunstverein, historiador del arte, en la que Babias apunta de forma crítica en contra de una asunción de Negri y Hardt con miras a recolocar a una figura narrativa y política del pasado en el presente post-narrativas: la idea de comunidad y el rol del cuerpo del sujeto.

²⁴⁶ Babias, M., Op. Cit.: 60.

“TLP: ¿Qué es lo que hace la caída del muro para que la ciudad se vuelva un laboratorio en la década de 1990?

MB: Yo pienso que es un mito, es decir una afirmación optimista cuyo fin es proteger. O sea, los 90s fueron, de acuerdo con mi punto de vista siempre... Siempre tuvieron el estatus de los años de la experimentación, sobre todo en la realidad vivida por los actores. De seguro que no se trata de una visión o de insinuar una forma modelo de la vida en común. No era ese el sentido. Especialmente en los ambientes del *techno*, en los que me moví yo de forma transversal, con muchos clubes que se formaron en ese tiempo, tenía más que ver con la idea de la cohesión social. Esa era una de las palabras clave, una de las keywords. O sea, no la convivencia, como quizás la tuvieran los comuneros de los años sesenta; no esta mentalidad de departamento compartido, comunidad de vida habitable, sino (la cuestión de) cómo podemos mantenernos juntos – también en el sentido de posibilidad de un diseño de acción – porque: no podemos olvidar que la caída del muro era una sorpresa también para la izquierda. El fin de la historia era así consumado. Las proyecciones positivas en las que nos habíamos basado – como el comunismo, el socialismo, como quiera llamársele, degeneró en Europa Oriental al socialismo de estado. Sin embargo, visto desde una perspectiva utópica, había una matriz en el este que inspiraba a las escenas de izquierda. No esta forma, esta forja estalinista. Y tras la caída del muro todo parecía haber cambiado. Se insufló capital en el oriente y este formó a todas las sociedades de acuerdo con el ejemplo occidental capitalista y neoliberal”.²⁴⁷

La asimilación de la parte oriental de la ciudad así como del resto del territorio significa, de acuerdo con Babias, una extinción de una narrativa socialista a la cual también se adscribían escenas de occidente eran las que perdían un horizonte de acción: “en la capa del post-techno, los clubes no tenían solo la función de pasatiempo, posibilidad de movimiento del cuerpo, excesos de todo tipo, sin también eran lugares en los que uno se

²⁴⁷ Cita de entrevista realizada por quien escribe a Marius Babias en la Neuer Berliner Kunstverein (NBK) en 2015.

juntaba para asegurar una cierta forma de solidaridad, ellos cumplían la función de recrear la cohesión social. Se fundaron grandes clubes, se celebró el tecno hasta el exceso para, por decirlo de una manera, no solo hacer esforzarse a través del trabajo, sino también en el tiempo libre. En principio, esto es también una mecánica capitalista, que pasa al tiempo libre. Pero el elemento central de la cohesión, que entonces para nosotros o para ciertas personas era importante, no había sido tomado, ni aún menos siguió transformándose, sino que se entendió sencillamente como algo molesto, frenante, no afín al lucro”²⁴⁸.

El “biotopo Berlín”, como llama Babias a Berlín occidental, la ciudad protegida por el muro, ofrecía condiciones ideales para una forma alternativa de vida por medio de alquileres baratos, colectivos de intereses y metas comunes, etc. “Esto tuvo un efecto, entre otros, demoscópico: En los últimos años – destaca – la población de Berlín se cambió completamente por una población migrante y de gente de occidente que llegaba aquí como una 'generación de herederos' que llegaban con el interés de desarrollar proyectos de todo tipo en un contexto de heterogeneidad antagónica: esto es, que en el mismo barrio, digamos, sobre la misma superficie topográfica eran posibles formas de vida muy diferentes y contradictorias entre sí (...) gente muy diferente, diferentes tipos, actores, de las clases bajas, diríamos hoy, hasta estudiantes, clase media compartían el más mínimo espacio, lo cual se expresaba en el diseño de la ciudad y en los lugares públicos. (...) Una determinada forma de heterogeneidad era el dispositivo rector, que se había desarrollado orgánicamente desde 1945 en la zona aislada de *West-Berlin*”²⁴⁹.

El dispositivo de articulación iba más allá de una comunidad, que Babias encuentra problemático, debido a una connotación mesiánica que correspondía más con un metarrelato que con un dispositivo anti-narrativo que prima en la vida cotidiana: la cohesión más allá de la comunidad. “El choque de cuerpos con cuerpos en un nivel P,

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

como el que llama Henri Lefebvre, que se refiere a la cuestión acerca de cómo se forma una ciudad viva. Una de las voces principales es que la urbanidad equivale a abandonar el hogar o que los deseos abandonan el espacio privado y se transfieren a la calle. No como el retraimiento a lo privado, la casa-apartamento o la *Townhouse*, como se practica hoy en día, sino el salir a la calle. Y ahí colisionan cuerpos con otros. Y en este espacio de colisión, que también puede contener algo agresivo, como puede ser un levantamiento, un alboroto como también puede ser una forma comunitaria de reunión que es significativa, en su misma naturaleza de colisión. En un concierto o en una discusión: ahí es donde se forma urbanidad. Lo que hoy vivimos es una subjetivación y privatización de la urbanidad. O para decirlo de forma polémica: en la década de 1970 teníamos a los *Hausbesetzer* (ocupantes, *squatters*) y en la de 1990 tenemos a los grupos autónomos de construcción, es decir: gente que no necesariamente dispone de un capital para comprar inmediatamente una propiedad pero que se unen a otros para adquirir un pequeño trozo de la tarta, sin ocuparlo pero apropiándose de él. Cinco personas, digamos, que se juntan, encuentran un bien inmueble como un edificio de fábrica. Se dividen las plantas y dicen: 'aquí ponemos nuestro capital, que por sí mismo no alcanzaría y desarrollamos una organización del edificio nosotros mismos. Nos preocupamos de encontrar obreros, créditos, etc. O sea, se juntan como colectivo para lograr aquello que de otra manera se logra de forma individual. Esto significa que, de muchos individualistas, se forma un YO capitalista colectivo que desea una casa, que desea propiedad pero que no lo logra con los recursos propios. Es tanto un retraimiento hacia lo privado como el de aquel que puede darse el lujo, que trae consigo un capital para invertirlo".²⁵⁰

El desarrollo descrito por Babias corresponde con una capa del espacio común de la ciudad relacionada con una generación de "herederos" tanto de los años de bienestar como de las heridas del pasado reciente. Para mediados de la primera década del siglo XXI un estándar de vida cotidiana estaba siendo consolidado en un estilo de vida que oscilaba entre el resguardo en las estructuras de vida ofrecidas por edificios abandonados

²⁵⁰ Ibid.

como el conocido espacio cultural alternativo Tacheles, desalojado en 2013 por el municipio para su posterior venta a un empresario israelita que lo reabrirá como centro cultural contemporáneo y a un par de minutos de la Sinagoga de Berlín. En sus primeros momentos, en la década de 1990 alojó a artistas como Christine Hill, entre otros, más tarde representados por la Galería Eigen+Art de Harry Lybke, y que en estos momentos, por medio de una actitud independiente generan espacios de experiencia en las ruinas de la Guerra Fría y la división. Es también objeto de referencia de algunas escenas de *Berlin: Been There / To Be Here* (2000) de Claudia Aravena Abughosh.



Espacio cultural “Tacheles” en Berlín-Mitte (2011) Foto: DPA.

1.2 Introducción a ejercicios descendientes

La aproximación a artistas de América Latina que abordan los espacios en transformación o abandono como zonas de contacto intercultural es el eje de este capítulo. Este consiste en la revisión de casos relacionados con diferentes ejes de contenido y prácticos que se categorizan a partir de los subcapítulos, cada uno dedicado a los casos de estudio, que tienen como elemento común la realización de ejercicios y prácticas en un contexto urbano en transformación. Todos los trabajos de artistas abordan la espacialidad de la ciudad, esto es: las dimensiones empírica y afectiva, así como las cognitiva y mnemónica

de la relación del sujeto con el espacio en el que vive. Una condición fundamental en ese sentido es la relación del sujeto con el sitio así como existe una de este con los nombres e indicadores específicos del lenguaje (verbal o no) de ese sitio.

Esto implica diferentes reconocimientos:

- Un elemento común a la producción es un acento en una figura de melancolía como modo afectivo y enunciativo. De esa forma son abordados diferentes aspectos como el paso del tiempo, la cita con respecto a diferentes niveles temporales y de vida así como también una distancia con respecto a eventos traumáticos del pasado.
- La aproximación a Berlín como tópico puede ser tomado como parte de un relato transversal a todos los casos, siempre traducido a un devenir enunciativo y estético que evidencia su propia procesualidad, tomando además como diferentes ejes la perspectiva fracturada del yo (self) y el espacio-tiempo, en forma de no-narrativas en las que un nivel performativo del yo narrado - un *yo* que enuncia constatativamente en el relato de su constitución - y del yo ausente - un yo que toma distancia de los eventos, haciendo de la realidad una configuración de íconos visuales más allá de toda simbología e ideología y que así altera el orden visual de lo político y lo público.
- El medio del vídeo permite la cristalización y la reelaboración de la experiencia directa a través de una ilusión de inmediatez.

Estas constataciones se traducen en métodos de análisis particulares al modo enunciativo de cada trabajo. En esta primera parte de los análisis de casos nos concentramos en dos obras que como consecuencia de procesos investigativos o como medio principal se ocupan de abordar aspectos de la vida en la ciudad a partir del vídeo y abordan la vida cotidiana desde una perspectiva a ras de suelo, en contacto afectivo con el espacio y por medio de diferentes dispositivos textuales: uno de orden autobiográfico y el otro de carácter re-enunciativo por medio de la intertextualidad y desplazamiento de la figura del

yo en interacción con cuerpos en el espacio. Un primer caso es la obra *“Berlin: been there/to be here”* de la chilena Claudia Aravena Abughosh (1968). La obra de la artista puede ser considerada dentro del espectro de “arte de postdictadura”, que se enmarca en el contexto histórico de la transición a la democracia, que parte con el fin de la Dictadura de Augusto Pinochet Ugarte en 1990 y que se caracteriza por ser una generación de artistas en la que “temas y recursos usuales son lo cotidiano, la parodia, el fragmento, el *work in progress* y la relación crítica con el poder”²⁵¹. El segundo es “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” de la también chilena Marcela Moraga Millán (1974), que comparte características con el primero en términos de la apropiación de identidades situadas y ambivalencias.

La generación de artistas de la post-dictadura es identificable en patrones de construcción que se repiten en la producción artística chilena y cuyos orígenes pueden definirse en diferentes momentos: en las primeras influencias del postestructuralismo francés y las prácticas que relacionan a arte y vida cotidiana con un enfoque crítico²⁵², algunos de cuyos exponentes son, entre otros, Francisco Brugnoli y Juan Pablo Langlois (“Vicuña”). Estos patrones tienen continuidad tras el Golpe de Estado y durante la dictadura militar (1973-1990), manifestándose en las producciones de lo que Richard llama “Escena de avanzada”²⁵³, en el cual encuentran lugar de enunciación programas y acciones específicas que relacionan a arte y activismo en torno al eje articulador de la oposición al régimen militar. Éstos se constituyen como una forma de arte subversivo que, sin someterse a determinismos históricos ni a la inscripción en un campo político-ideológico restringido, constituyen un lenguaje estético a partir de la transformación de la “topología de lo real” (a partir) de la “inscripción del gesto del artista en la materialidad viva del cuerpo del paisaje” de forma de construir una propuesta de oposición en la “brecha de instatisfacción” dejada entre “dos versiones de la historia” que son producto de la caída

²⁵¹ Lara, C. & Machuca, G. & Rojas, S., *Chile: Arte Extremo*, Santiago de Chile: Fondart, 2010: 11.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Cf. Richard, N., Op. Cit., 1987: 1-4.

de la Unidad Popular y el establecimiento de la dictadura militar por medio de “la fractura” del Golpe de Estado de 1973²⁵⁴²⁵⁵.

Al hablar de un arte de post-dictadura chileno nos enfrentamos a diferentes dimensiones de lo post-, que se manifiestan a nivel estético como semiótico y ético, al mismo tiempo que al nivel afectivo, complejo de experiencias corpóreas que es desencadenado como proceso a la par que aquél de creación y enunciación del hecho artístico. En ese sentido, lo *post-* implica tanto la asimilación y solidificación del pasado inmediato como su cuestionamiento por medio del dispositivo de la subversión. “*Post-*” también en un sentido de la instauración de dinámicas de producción cultural al interior del campo artístico que permiten la trans-nacionalización de este y sus pares a nivel regional y nacional, como es el desarrollo de plataformas de apoyo desde el sector público y desde la cooperación internacional que facilitan el traslado de personas y obras a la vez que tienden a normar retóricas y estilos para abrir posibilidades de transferencia y traducción cultural e internacionalización de prácticas.

Por otra parte, son *post-* en términos de sus lenguajes y alcances afectivos: la escisión en diferentes sujetos enunciativos y las consiguientes pluralidades en términos de

²⁵⁴ Richard, N., Op. Cit.: 4.

²⁵⁵ La clasificación dentro del arte de post-dictadura chileno no excluye que la obra de Aravena Abughosh pueda ser incluida dentro de otro espacio cultural y por medio de otro dispositivo interpretativo, a saber el de aquellos artistas que hacen de su experiencia nómada una estrategia artística. Por eso puede ser pensada en el marco de lo que Robin Curtis entiende como “cine alemán”, en específico con el término de “*newcomers*”, asumiendo su pertenencia al campo del cine y el video-arte del espacio cultural alemán, quienes registran su “experiencia” de migración y que “debido a su alfabetismo cultural como artistas y / o cineastas son capaces de evitar la colectivización descrita por Özdamar en *Die Brücke vom goldenen Horn* (la historia de una adolescente inmigrante turca en Berlín a fines de la década de 1960 en plena época de los programas de inmigración selectiva de mano de obra invitada o *Gastarbeiter*)”. Curtis propone que las tradiciones migratorias de Francia y Alemania son disímiles sobre todo en términos de que la asimilación cultural en el país franco está asumida a partir del Estado y la ciudadanía, mientras que en el caso alemán esta está directamente relacionada con el *jus sanguinis* en lugar del *jus solis* y en la estructura profunda con la vinculación entre *Nation* y *Volk* (pueblo en términos étnicos y genéticos), vinculando la ciudadanía a la estirpe. Aravena Abughosh entre otros pertenecería a un grupo de artistas que por medio de sus biografías y obras estructuras identidades relacionales (Cf. Aekin, *How our Lives become Histories: Making Selves*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999 en Curtis, Robin, *Conscientious Viscerality*, Berlin: Imorde, 2006: 130) con el entorno huésped. El estado de separación asignado al extranjero no es objeto de anhelo: “ese estado es una realidad concebida en los movimientos migratorios a través del mundo llevados a cabo por los mismos protagonistas de los filmes, o sus ancestros” (Curtis, R., Op. Cit.: 131).

significados y afectos – pensando al cuerpo como evidencia y canal de la presencia de un sujeto creador femenino en el paisaje y en el entorno urbanos – permite pensar en multitemporalidad y multipresencia como partes orgánicas para constituir una dimensión de *ahora* o *nowness* en constante referencia a otros tiempos y lugares. Las ruinas del Berlín post-muro, por ejemplo, en la obra de “*Berlin: Been There / To be Here*” (2000) de Claudia Aravena Abughosh, se relacionan con ruinas no presenciadas mas recordadas en el presente filmico que representa constantemente al presente del lugar de inmigración y al mismo tiempo a un presente otro en el lugar de origen, Santiago de Chile. La simultaneidad de tiempos en el sitio y en el lugar de densidad histórica son también recreados desde la perspectiva de contemplación y horizontalidad en el devenir de lo cotidiano de “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” de Marcela Moraga (2009).

1.3 Claudia Aravena Abughosh: “berlin: been there/to be here” (2000)

Aravena Abughosh nace en Santiago en 1968, descendiente de inmigrantes palestinos en Santiago de Chile. Formada en comunicación audiovisual en el Instituto Arcos en Santiago de Chile – una de los programas de estudios que relacionaban práctica cinematográfica con teoría. En el documento “*Notas de Claudia Aravena (o Aravena por Aravena)*” la artista chilena habla de su formación y filiación en términos de campos de producción y cómo estos condicionaban su trabajo a un nivel “intermedio”:

“Esta filiación doble (circuito de festivales de cine o video más el circuito de galerías y/o museos) en lo que se refiere a circulación de obra ha jugado un rol más bien enriquecedor, pero también en cuanto a las influencias provenientes de distintos medios y las implicaciones socioculturales que me parecen relevantes en la vía de la producción de arte contemporáneo. Pero también se ha establecido una posición –no muy cómoda a veces- de la ‘filiación de entre medio’, algo como los ‘hijos huachos’ -en el contexto

chileno- de la cual se sigue una cierta distancia a la hora de definir desde donde hablo y desde donde establezco mi sujeto de la enunciación”²⁵⁶.

Desarrollando un trabajo usando como matriz de montaje el *found footage*, Aravena toma como base a su propia biografía en tanto persona y cuerpo migrante para reescenificarla en términos de la oposición no excluyente de miradas: estas incorporarían, de acuerdo con la artista, la experiencia de la relación entre “miedo” y “represión política/social”.

Con estudios en diseño gráfico y comunicación audiovisual, las obras de Aravena abordan diferentes cuestiones relacionadas con la escisión de la identidad en procesos traumáticos de relocalización, así como de la migración en tanto proceso de transformación y regeneración de identidades en el contexto de la globalización, abordando así aspectos de lo autobiográfico y poniéndolos en relación con la realidad vivida y con el rol de la vida en tanto tiempo y espacio singular, al margen de la obligación de radicarse en un territorio de lo nacional. Un papel importante es jugado por el autoritarismo como constelación global y en la que el cuerpo migrante deviene objeto de extrañamiento. La artista inmigra a Berlín Occidental a mediados de la década de 1990 y desarrolla ahí una práctica que relaciona diferentes eventos traumáticos de la historia de su familia, de la reciente de Chile y de aquel espacio intermedio producido por la caída del muro y la ciudad en ruinas que queda después del suceso de ruptura. Como ha destacado Curtis²⁵⁷ en “*Conscientious Viscerality: The Autobiographical Stance in German Film and Video*”, existe un giro autobiográfico relacionado con el creciente rol de la memoria en el campo cultural y de los estudios culturales en Alemania, con una tendencia a la rememoración como impulso entre corpóreo e intelectual para la constitución y presentación de experiencias de transformación del mundo en el presente, del cual el trabajo de Aravena es ejemplo de dualidad corporalizada:

²⁵⁶ Aravena Abughosh, C., “*Notas de Claudia Aravena (o Aravena por Aravena)*” en <http://www.claudiaaravenaabughosh.cl/VIEWER/pdf/Claudia%20Aravena%20Abughosh,%20Aravena%20por%20Aravena.pdf>, (2007) consultado el 12 de mayo de 2019.

²⁵⁷ Curtis, R., Op. Cit.: 130.

“El video de trece minutos de Claudia Aravena Abughosh *Berlin: Been There / To be Here* (...) insiste en el vínculo entre pasado y presente y de la ineludible continuidad del tiempo, a pesar de los mejores esfuerzos del yo por imponer distancia geográfica entre los eventos del pasado y aquellos del presente. Berlín, en su desolación y en sus malas condiciones, es aquí significativo a nivel visual. La verdad es que Berlín es tan sugerente para el protagonista de la obra que es capaz de ofrecer recuperación psíquica”.²⁵⁸

Al día de hoy radicada en Chile, Aravena Abu Ghosh podría, de acuerdo con la tesis presentada con anterioridad en mi tesis para optar al título de Master of Arts, ser enmarcada como una artista perteneciente a la generación de postdictadura: recuperando la dimensión corpórea como sitio de la experiencia colectiva de trauma y siendo esta puente en la relación entre sujeto y topografía y topología, Aravena genera un lenguaje en su obra videográfica cuya característica es la ruptura de dicotomías a través de su evidenciación. Un testimonio importante del abordaje de la construcción de identidad en este sentido transversal, de lo individual a la experiencia colectiva, en la capital alemana tras la caída del muro de Berlín y el proceso de paso de una migrante por ella puede encontrarse en la obra “Berlin: been there/to be here” (2000) de Claudia Aravena Abu Ghosh, quien residió en Berlín entre principios de la década de 1990 y mediados de la primera de este siglo. Aravena produce una obra de filme y video experimental (8 mm traspasada a PAL) de corte autobiográfico:

“Con este video comenzó, de forma más consciente, quizás, el trabajo de la representación de la memoria, a pesar de que preferiría usar la palabra presentación o incluso exploración. A partir de este video, y quizá y porque la experiencia de la migración hace tender a relativizar las cosas mediante la comparación, esta figura se transforma en una constante. La premisa, fundacional en este video -estar aquí viniendo de otro lado- surge de mi propia experiencia en esa ciudad. De manera diferente se

²⁵⁸ Op. Cit.: 133.

presenta en “11 de septiembre”: no puedo dejar de mirar estos hechos sin pensar en los otros”²⁵⁹.

La pieza muestra diferentes escenas de los recorridos por la urbe, intentando explorar desde espacios íntimos (como un departamento en abandono) hasta públicos: el derruido paisaje de la ciudad, objetos de la vida cotidiana y del paisaje son desglosados del paisaje urbano y montados en forma de íconos en un video. Este es el *reel* que da sentido a una serie de escenas mínimas y oníricas propias de un tarot: una fogata con rostros iluminados y apenas perceptibles, perros enjaulados, un perro de peleas con un bozal sujeto con una cadena por la mano de su amo, un pasante, un árbol, una corniza, un departamento de ventanas rotas y empapelado hecho jirones. Los objetos registrados por un lente que funciona como una *gaze* (el acto de ver y ser visto, la mirada): los diferentes puntos de mira de la cámara operan en espacios casuales y oníricos de una relativa autonomía, articulados por el discurso lineal de dos voces que dialogan en oposición. Un tiempo en el que pasado y presente parecen ser una misma sustancia, magnética y de estado indefinido, difícil de aprehender. Este es articulado y desarticulado por el discurso a dos voces (**una voz que cuenta**/la otra que susurra), en un texto que organiza y perpetúa a la vez que desorienta y personaliza: “**Estos lugares me recuerdan la infancia, la casa materna que perdura** /lo que te recuerda es la pobreza, el abandono. La pobreza y el abandono al cual han sido sometidos. / **La higuera que está en el patio** / la higuera que cortaron”.

En palabras de la autora, el video trata de mostrar el “desplazamiento visto desde los ojos de una mujer inmigrante y su relación con Berlín”²⁶⁰ y retrata “la experiencia personal de una emigrante en su encuentro con la ciudad de Berlín: viene de un país en el que el olvido es una enfermedad social y se encuentra con una ciudad en la que el recuerdo

²⁵⁹ Aravena Abughosh, C., Op. Cit.: 3.

²⁶⁰ Aravena Abughosh, C. en <http://claudiaaravenaabughosh.com/VIEWER/art/berlin%20been%20there/PopUpberlinVideo.htm> recuperado el 12 de mayo de 2019.

atraviesa a la arquitectura, el paisaje urbano y las relaciones entre las personas”²⁶¹. Abu Ghosh muestra en su trabajo una primera etapa de lo que se volvió una *identidad* de la capital alemana: la transformación y la indefinición inconstante, evidenciada en miles de grúas, espacios deshabitados, situaciones espontáneas de encuentro y de nuevas formas de habitar las ruinas del epicentro de la Guerra Fría. A poco más de diez años de caído el Muro, la ciudad y su paisaje en transformación eran tiempo que oscilaba entre la quietud, lo incompleto del abandono y el cambio abrupto; el movimiento infinito de tranvías, bicicletas, automóviles era también movimiento infinito de personas y bienes, de proyectos y de introyecciones en nuevos espacios en los que el espacio privado y el público se reorganizaban en función de una nueva utopía total: la ciudad europea, internacional, multicultural, en la que la historia se volvía presente continuo. Y lo hace por medio del dispositivo propio de una nueva generación de artistas latinoamericanos formados en dictaduras y postdictaduras: en sus obras, la historia personal es la colectiva. El lugar preciso es el indefinido: la utopía es el no-lugar donde ocurren cosas y en el ocurrir se vuelven permanentes.

El lugar onírico producido por este juego de enunciación doble corresponde con aquel lugar más allá de lo traducible definido por Bhabha en “The Location of Culture”²⁶², una articulación en el lenguaje narrativo (a saber: aquél que reproduce tiempos y espacios) que reproduce la ambivalencia en la relación entre los sujetos que participan en la dialógica interna al texto. Estos son implícitos en términos autobiográficos como de una voz paralela, de un acompañante en una deriva por espacios de memoria como concretos. El diálogo a dos voces es, para ponerlo en los términos que usa Bhabha, una *mimicry* o simulación de representación de la ambivalencia que está integrada a una forma de aproximarse al presente interno del hilo de -si no relato, hilo temporal y discurso – del video. Por una parte, existe una voz que susurra (A) y que parece interrogar y cuestionar al espectador al tiempo que a la voz que le sucede, ocupándose de aspectos mnemónicos

²⁶¹ Aravena Abughosh, C. Descripción de obra “berlin: been there / to be here“ en <http://www.kustfaktor.de/videofaktor/artist/aravena/aravenafilm.html#Anchor-11306> (2007) recuperado el 12 de mayo de 2019

²⁶² Cf. Bhabha, H., Op. Cit.

y de referencias a la autobiografía pasada y presente de un sujeto. Por otro lado, existe una dimensión del yo que se ocupa de abordar el pasado, una voz (B) que, prístina, clara y representando a un yo que atestigua, parece ser representación de un yo que coincide con la voz consciente del autor. Esta voz dialoga con A en la medida que un flujo sostenido en la línea temporal del video da cauce al relato de múltiples tiempos y voces. Los paréntesis describen lo que se ve en pantalla:



Silla de ratán ardiendo

A: Resistir/Soportar/Adaptar/Palear/Olvidar

Resistir

Soportar

Adaptar

Alear

Olvidar

B: El fuego purifica el agua y los metales/

A: Pero también elimina los cuerpos. / Resistirse/Soportarse/Adaptarse/Olvidarse

B: ¿Olvidarse de qué?

(Entra título berlin been there / to be here)

A: De que también elimina los cuerpos

B: Como los cuerpos se niegan a desaparecer, mi lengua también se resiste. Se resiste a pronunciar esas palabras. Palabras ajenas, prestadas, palabras innombrables, inasibles e indomables.

A: El impacto inicial fue tan hondo que no me imagino la posibilidad de pertenecer a este lugar. “Yo soy foránea” dice mi lengua

B: Mi lengua se resiste a su desaparición. Su olvido. Su conversión. A su deformación.

A: ¿Deformación de qué? Si ya había sido deformada.

(Pasajes de metro, flora urbana)

(Ruinas interiores)

B: Estos lugares me recuerdan la infancia, la casa materna que perdura.

A: Lo que te recuerda es la pobreza, el abandono, la pobreza y el abandono al que han sido sometidos.



Still de higuera

B: La enorme higuera que está atrás en el patio.

A: La higuera que cortaron el año pasado.

B: La casa de mi abuela estuvo cerrada como seis años después del terremoto.

A: Cerrada y sometida al abandono como el de estas paredes.

B: Estuvieron muchas casas cerradas y mucha gente olvidada. El impacto inicial fue tan hondo...

A: Quizás por eso viniste hasta aquí

B: Para recordar, para imaginarte la posibilidad de recuperación.

(Higuera crossfade pala mecánica demoliendo)



Stills de *Berlin: been there/to be here* (2000), Claudia Aravena Abughosh.



Stills de *Berlin: been there/to be here* (2000) de Claudia Aravena Abughosh

(Perro tras rejas)

A: De domesticar / De temer / De domestica

que producen aterramiento / Y archivan ese aterramiento /

(Cortina de música de carrusel – Transición a silla en llamas)

(Barrido con fade de familia, frontal, segundo plano)

(Tomas de fachadas con nieve cayendo)



Still de *Berlin: been there/to be here* (2000) de Claudia Aravena Abughosh

(Cámara barre multitudes en las calles en manifestaciones, crossfade con tomas de fachadas)

La estrategia de escisión de actantes y de niveles enunciativos en la obra de Aravena Abughosh evidencia un acercamiento al dispositivo filmico que rescata diferentes dimensiones temporales y espaciales de diferentes lugares simultáneamente, haciendo un énfasis en la desterritorialización del sujeto enunciativo como la incorporación de las ambivalencias, fracturas y quiebres propios de dicho proceso – encarnado en la experiencia de vida como desarraigo. Por medio del uso del medio – video, se enfatiza en la transitoriedad de la experiencia y la simultaneidad regional y cronológica trasladando estas dimensiones a la linealidad narrativa y su efecto de presente continuo.

1.4 Marcela Moraga: Cuando las ideas desaparecen en los monumentos: el espacio del futuro que no fue

Marcela Moraga es considerada por Gerardo Mosquera como una de las artistas representativas de una generación de post-dictadura en Chile que emigran del país debido

a las condiciones que limitan sus procesos creativos y que abren el espectro del arte chileno contemporáneo a la globalización:

“Una vez yo dije esto en un periódico, hablando del libro (“Copiar el Edén”), de la idea de que Chile tiene que ir hacia fuera. Luego vino Pablo (Oyarzún) e hizo una reflexión muy sorprendente diciendo que es verdad que hay que abrirse y que estamos en la época global y todo esto y tal, pero dice él: ‘También yo me pregunto si el arte chileno hubiese sido así tan importante si se hubiese abierto hacia el exterior’. A mi me pareció una pregunta de un conservadurismo atroz, la idea del doctor Francia (José Gaspar Rodríguez de Francia, pensador y dictador del Paraguay a principios del s. XIX) de cerrar el país y olvidarte del mundo porque así vamos a estar mejor. Es que esto del Dr. Francia era del siglo XIX, pero ahora estamos en otro momento, fue como la muralla china. Yo me quedé tan sorprendido, porque él es un intelectual súper sofisticado, y si lo dice es porque lo cree. Es un contenido ideológico que ahí está muy instalado, en el medio intelectual de su época. En las instituciones chilenas se ve esa cuestión conservadora, porque el Museo de Arte Contemporáneo puede traer una exposición de arte coreano y llevar una de arte chileno a Corea y tal, pero no dejaban de ser cosas institucionales, no había una conciencia de que eso es una necesidad para el país, una línea necesaria que hay que satisfacer en esta época (...) Si el país ofreciera oportunidades más interesantes para los jóvenes también el país podría disfrutar de esa energía, de esa nueva demografía. Ustedes estarían para allá y para acá generando redes. Olvídate de *Copiar el Edén*²⁶³ y de las instituciones: son estas nuevas generaciones las que van a forzar al país a que se abra más. Es que no les va a quedar otra manera. Hay artistas súper interesantes de la nueva escena chilena que ya están fuera: Marcela Moraga, por ejemplo, y todos los que están en Nueva York²⁶⁴, muchos de ellos presentes en el libro, pero ya son muchos más”²⁶⁵.

²⁶³ Mosquera, G., *Copiar el Edén*, Santiago de Chile: Puro Chile Ediciones, 2006.

²⁶⁴ Dentro de los artistas que menciona Mosquera, de acuerdo con confirmaciones posteriores, se encuentran Felipe Mujica y Johanna Unzueta, quienes participaron de la 10a Bienal de Berlín del 2018, comisariada por Gabi Ngcobo.

²⁶⁵ Castro Jorquera, C., “Gerardo Mosquera: Las nuevas generaciones forzarán a Chile a que se abra más” en Revista Artishock, Entrevistas: 29 de junio de 2011 en <http://artishockrevista.com/2011/06/29/gerardo-mosquera-las-nuevas-generaciones-forzaran-chile-se-abra-mas/> recuperado el 1º de mayo de

Proveniendo de una formación con Eugenio Dittborn en la Universidad de Chile, Moraga emigra a Europa en el año 2003, primero a Rotterdam en los Países Bajos - pasando por Andorra y Barcelona - para luego radicarse en Alemania en el año 2006 hasta el día de hoy. El acercamiento a Berlín, de acuerdo con conversaciones y entrevistas hechas desde 2009 hasta 2013, se da a partir de una curiosidad por la distopía y la utopía, como consecuencia de un viaje emprendido por Europa cuyo principal modo afectivo corolario es la desilusión y la melancolía, imaginando futuros peores en los que el ser humano se disuelva en la contemplación de los cambios y las ruinas. En ese tenor, la obra de Marcela Moraga “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” (2009) consiste en una toma en vídeo frontal del Monumento a Karl Marx y Friedrich Engels, ubicado en el hoy reformado *Marx-Engels-Forum*. La composición del cuadro en pantalla, normalmente montado como una proyección sobre la pared, muestra en un último plano al *Palast der Republik* siendo desmontado por grúas. En un segundo plano, es posible ver al objeto central de la acción, acaso personajes en un escenario teatral: Friedrich Engels de pie, al lado derecho (desde el punto de vista del espectador), Marx sentado a un lado, mirando al (a la) espectador(a) y a todo más allá de la mirada de este(a). Junto a los dos personajes de la historia del pensamiento y la política se encuentra un aparato portátil de sonido, un *Ghettoblaster*.

En el plano siguiente, más cercano a la lente de la cámara, encontramos a una interacción que implica tanto al espectador como a transeúntes. Estos ven al aparato de radio y la cámara con curiosidad, sorpresa o desinterés, acercándose o alejándose del objeto central de atención ante la cámara. El proceso para la obra “*Cuando las ideas desaparecen en los monumentos*” toma la forma de una intervención en el espacio público, de carácter multimedial, híbrido y de reformulación de las narrativas, rituales y lenguajes de la vida cotidiana en el espacio público de Berlín, para cuya ejecución y perpetuación en el tiempo se han disuelto una serie de fronteras mediales (las formas *puras* de enunciación de cada medio, como el video o la radiofonía) y modales (lo que estos medios

predisponen al nivel del sujeto de recepción). El nivel performativo o de acto se ve mermerado en el momento en que vemos que se trata de un montaje audiovisual. Sin embargo, esto tiene como resultado la generación de una experiencia de significados emergentes, es decir, que se mueven en ámbitos liminales solo comprensibles en la totalidad del acto performativo. Como forma de aproximación al objeto de análisis, analizo la obra en sus componentes generadores de significado, que tienen altos niveles de intertextualidad en el sentido restringido (textos escritos del orden de lo literario aludidos, mencionados o referidos) como en el amplio y transdisciplinario, que parte de la noción de que todo acto cultural y por ende, humano, es un texto que pertenece a una red de significaciones cuyas reglas son la intertextualidad en tanto organización y reorganización permanente de referencias y sus respectivas lecturas codificadas en el acto de lectura.

La hipótesis es que a través de esta acción de arte se revive por medio de una escenificación puntual y específica al desaparecido “gran relato”, “metarrelato” o “metanarrativa”²⁶⁶ de la utopía socialista, que tiene fin el 11 de septiembre de 1973 en Chile y que finaliza a su vez en Alemania Oriental con la Reunificación Alemana en octubre de 1990. Ambos hitos históricos son aludidos o referidos en la obra que se sitúa en un lugar de cristalización de esta utopía y son reproducidos así por medio del acto performativo en tanto proceso de escenificación²⁶⁷. Por medio de él, la obra reitera aspectos del mundo real (entendido aquí de forma general como aquel que experimentamos en el espacio público y la vida cotidiana) y los enmarca construyendo un escenario que coincide con el paisaje que se ve en pantalla, de forma de construir un no-relato que produce a través de su estrategia de escenificación diferentes ilusiones propias de una experiencia de umbral. Los elementos que lo conforman son diferentes elementos que se localizan en el presente, fragmentos de un paisaje en desmontaje que marca el inicio de una nueva época de la ciudad: la sede de la *Volkskammer*, el *Palast der Republik*, es desmantelada en una ritualidad propia de la demolición, la estatua de Marx y

²⁶⁶ Cf. Lyotard, J.F., Op. Cit.

²⁶⁷ Bachmann-Medick, D., Op. Cit.: 108-109.

Engels adquiere nueva vida a partir de las grabaciones de las voces de sus representados, un par de años antes de ser erradicados; los paseantes y su distraído caminar observan la escena de la que participan y que se registra en pantalla.

Todos estos elementos - cuya lectura en conjunto se organiza en el acto performativo y que se hará siempre *a posteriori* – conviven en esta construcción liminal por tres minutos en la acción/acto performativo. Ésta/éste será después registrada por la cámara de video, dispositivo que más tarde perpetuará la experiencia en los espacios de exhibición, remitiendo al espectador así a “la vida misma” sin (poder) representarla, (mas) reinsertándola en el “campo de la experiencia”²⁶⁸. El espectador se enfrenta entonces a una escenificación de la realidad que coincide visualmente con ella por medio de las posibilidades de escenificación (y enmarcamiento) que ofrece el medio videográfico. El analizar este complejo proceso comunicativo requiere de elementos de orden interdisciplinario y que se enfoquen a la lectura de la obra de arte en tanto proceso enmarcado en el ciclo producción-recepción (en el que la experiencia estética de apreciar un performance se constituye) y no en tanto texto cerrado cuya estructura ha de ser desmontada, como si se tratara de un constructo de relaciones fijas de significados inamovibles y lecturas pre-codificadas igualmente determinadas. De manera contraria, la estrategia de este particular proceso en “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” es una de subversión en tanto forma de develar a través de la puesta en escena de significados no habituales.

La obra logra un carácter liminal y depositario de desplazamientos de materiales y prácticas de diferentes contextos y de su confabulación en un todo efímero y singular, lo cual tiene implicancias en el orden de lo estético y, consiguientemente, en el epistemológico. Para Erika Fischer-Lichte, “la progresiva ruptura de fronteras entre las artes, como se ha producido a partir de la performativización, la hibridación y la multimedialización, y por otra parte, la estetización del mundo de la vida, es decir, el que

²⁶⁸ Groys, B., *Obra de arte total Stalin*, (Trad. De Navarro, D.), La Habana: Centro teórico y cultural “Criterios”, 2008, 165-183.

las fronteras tiendan a disolverse entre lo que es arte y lo que no es arte: la política, la economía, los nuevos medios, el deporte, la religión y las prácticas cotidianas [son] (...) tendencias [que] transforman la relación que establecen las ciencias de la cultura con sus objetos de estudio y presentan nuevos desafíos a su metodología y sus formas de construcción teórica”²⁶⁹.

De estos desafíos localizados en los niveles fronterizos emergen formas de aproximación para analizar las prácticas contemporáneas de construcción estética que coinciden con el campo que Lauro Zavala ha agrupado en “la tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales”²⁷⁰. De acuerdo con Zavala, “el cambio metodológico más radical durante los últimos 40 años consiste en el descubrimiento del lector como productor de los procesos de significación, es decir, como quien construye un sentido que solo ha sido *propuesto*²⁷¹ por el autor y que se objetiva en el texto”²⁷². En el área de las humanidades, este giro o “paradigma emergente” (Idem) se basa en el enlace de diferentes estructuras conceptuales que proceden de diferentes disciplinas de producción del saber (ciencias de la cultura, humanas, sociales, etc.) para el estudio de obras de arte de composición compleja que se basan en multiplicidades de referencias y modos de lectura que son susceptibles de ser desprendidos del texto y que devienen procesales (como en este caso, la acción de arte o acto performativo). Fischer-Lichte va un paso más allá y plantea que esta es la instancia ideal para los procesos de diálogo intercultural y más aún: que la cultura como texto puede ser entendida como acto performativo²⁷³.

La perspectiva transdisciplinaria articula así elementos de lo que se produce en el texto (el constructo marginado de su recepción) así como de lo que se produce en el nivel de

²⁶⁹ Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 7.

²⁷⁰ Zavala, L., *La tendencia transdisciplinaria en los Estudios Culturales* en FOLIOS: Revista de la Facultad de Humanidades, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, N° 14 (mayo 7, 2017): 23.30. Consultado el 1° de Mayo de 2019. <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/5861>.

²⁷¹ La cursiva es mía.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Cf. Fischer-Lichte, E., *Performativität: Eine Einführung*, Berlín: Transcript Verlag, 2012.

lectura, teniendo en cuenta que todo significado se genera en el nivel retroalimentario de la construcción de una obra de arte. Es por eso que defino los lineamientos del presente análisis a partir tanto de sus componentes intrínsecos (el texto, la forma en que la obra se construye, la forma de la escenificación o *performance*) tanto como de los modos de lectura y recepción a partir del cual sus significados se construyen en la interacción con el espectador (ritual de enunciación, medios en juego, video como perpetuación de la experiencia), dado que el *performance* es una experiencia de umbral (“*Schwellenerfahrung*”) y por ello, liminal, en la que ninguna identidad o significado atribuible a sus elementos funciona de manera fija, sino de forma intersticial, en la indefinición que existe entre un campo fronterizo y el otro – en términos de enunciación performativa y su efecto²⁷⁴, que desencadena en un ciclo de retroalimentación en el que ficción y realidad, así como límites habituales, se disuelven.

De esta forma, para la realización del análisis, recurro a una primera fórmula integradora del todo al que me enfrento: el *acto performativo* en tanto ritual cuyo fin es su propia realización, construido en base a elementos de diferentes contextos enunciativos y que encuentran nuevo significado en la escenificación, a saber: la renegociación en un tiempo presente simulado y frágil, base de la experiencia videográfica entre pasados conflictivos comunes (la disolución de la República Democrática Alemana y su proyecto de *Volksdemokratie*, acordada de forma mayoritaria en su propio parlamento; el cierre de la democracia por medio del Golpe de Estado en Chile) y presentes y futuros inciertos (el desmontaje del proyecto socialista en la imagen de ciudad; el violento encuentro entre traumas de dictadura y *otros lugares* de memoria transnacional en el contexto actual de migraciones que marca a las generaciones de 1990 y 2000s en Chile – post-dictadura).

Este acto de negociación tiene lugar en diferentes niveles si la obra es analizada tanto en sus etapas como acto performativo como en sus niveles de enunciación como obra de video-arte. Lo primero, porque el *setting* dispuesto ante la cámara implica una

²⁷⁴ Cf. Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 240-245.

reapropiación y reconstrucción en términos de lenguaje sonoro: pasajes del Manifiesto Comunista leídos a dos voces y registrados en estudio sonoro; como audiovisual en el uso de la cámara de video como aparato de registro en el espacio público, mas también como agente distractor y que norma/desnorma la interacción con los sujetos pasantes en pantalla. Al mismo tiempo, la cámara encuadra una situación en el espacio público haciendo uso de lo que Butler²⁷⁵ y Fischer-Lichte entienden como una función de la iteración: repetir para lograr la descontextualización, recontextualización y naturalización momentánea de un suceso, para así lograr un entorno de disolución de opuestos como el acto performativo: Fischer-Lichte en función de la cualidad iterativa en el acto performativo y Butler entendiendo a todo acto como un acto performativo y constitutivo en tanto agencia social basada en la repetición²⁷⁶. Al mismo tiempo, ambas tienen origen en la obra inaugural de W.J. Austin, *How to do Things with Words*²⁷⁷.

Teniendo en consideración sus trasfondos en teoría teatral, la teórica Fischer-Lichte toma a la repetición como una condición inseparable de la desviación en términos del espacio performativo generado a través de la palabra, el sonido, la relación de estos entre sujetos

²⁷⁵ Butler, J.: “*Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*” en Wirth, U. (Ed.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2002: 301-302.

²⁷⁶ Al respecto, Butler afirma: “Cuando Simone de Beauvoir afirma que una persona no nace mujer, sino que se convierte en mujer, lo que hace es asumir desde la tradición fenomenológica a la cuestión los actos constitutivos y reinterpretarlos. En este sentido, la pertenencia a un género no es en modo alguno la identidad estable de un lugar de acción en el que se realizan diferentes actos; mucho más que eso: es una identidad que se origina en una *repetición estilizada de actos*” (Butler, J., Op. Cit.: 301-302).

²⁷⁷ La principal contribución del texto de Austin en las conferencias publicadas como “Cómo hacer cosas con palabras” es el establecer cómo se da una dimensión realizativa (performativa, del inglés *perform* que quiere decir tanto “desempeño, “actuación” como realización” o “presentación”. En suma, Austin plantea en el texto que cualquier expresión o enunciado puede ser performativo en la medida en que su relación con la falsedad o la verdad está dada en términos de la agencia de dicho enunciado en un contexto determinado, de manera tal que *produce* en efecto una realidad o una dimensión de verdad posible. Lo que la filosofía contemporánea había entendido hasta el momento de las conferencias de Austin como *pseudo-enunciados* carentes de valor de verdad o falsedad en la medida en que no se relacionaban con la realidad de forma directa o al menos descriptiva. Este nivel se enfoca en relativizar los niveles de verdad y de fijeza: “Parece mucho más probable que la noción de un enunciado “puro” es una meta, un ideal, hacia el que hemos sido impelidos por el desarrollo gradual de la ciencia, como lo hemos sido hacia el ideal de la precisión. El lenguaje como tal, en sus estadios primitivos, no es preciso, y tampoco es explícito en el sentido que estamos dando a esta última palabra. La precisión en el lenguaje aclara qué es lo que se ha dicho, su significado. El carácter explícito, en nuestro sentido, aclara la fuerza de las expresiones, o “cómo hay que tomarlas” en Austin, Cf. J.L.: *Cómo hacer cosas con palabras*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad ARCIS, 2000 en http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf, consultado el 14 de enero de 2018.

y cuerpos en interacción y *realizando* a partir de su *performance* una atmósfera similar a la realidad y momentánea, mas distante de ella. La relación entre los sujetos que enuncian en términos de un pacto no escrito y momentáneo. Por su parte, Judith Butler rescata la función de repetición en términos de que involucra procesos que se repiten y que llegan recién a producir elementos aparentemente sustanciales de la realidad (como el género, el cuerpo o el sujeto) cuando es a través de actos de habla y corporales, teniendo en cuenta que aquello generado no es una copia idéntica de lo original. Butler concibe a la performatividad como “dramática” y “carente de referentes”²⁷⁸. Por otra parte, Fischer-Lichte concibe bajo su idea de performatividad a aquellos fenómenos de la cultura que pueden ser ejecutables y realizables, asumiendo así que la performatividad es constitutiva de todo proceso cultural.

La noción de performatividad en términos de repetición – mostrar, actuar y reescenificar aquello que *está ahí* una vez más – iterar, según la RAE “repetir”²⁷⁹, - de la realidad es fundamental para entender la obra de Moraga “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” (2009) y otras que conforman este capítulo. Así mismo, es de interés de esta tesis la idea de reiteración de forma de entender cómo subversivamente (en la medida en que actos de habla, corpóreos y otros modos de producción de significados culturales) son recuperados por medio del acto de registro y remontados en la instalación de video de forma de generar una situación que trasciende a diferentes momentos históricos en juego – precisamente a partir de la función de su escenificación simultánea en el medio del video. El acto de cortar imagen de la realidad y captarla construyendo un *setting* similar al teatral re-vive en este sentido a las figuras desaparecidas del pensamiento comunista – Marx y Engels - y las ideas que ellos hicieron emerger, cristalizadas más tarde en edificaciones y monumentos hoy desmontados. Para ello, en la obra se dan cita diferentes capas de significado en una construcción multimedial que se

²⁷⁸ Cf. Butler, J., Op. Cit.

²⁷⁹ Entrada: “Iterar”, Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española en <https://dle.rae.es/?id=ME7n9y2> consultado el 9 de mayo de 2019.

registra a través del video como medio de perpetuación de la experiencia única y singular originaria.

Estas capas de significado tienen fronteras difusas entre sí: se superponen, traslapan o anulan las unos a los otros siguiendo un patrón de construcción basado en la reunión de diferentes elementos (objetuales o narrativos) en un constructo típico de la estética postmoderna en tanto exploración en el “revoltijo iconográfico del pasado”²⁸⁰ para **representar y en ello resistir**, generada a partir de la confabulación de elementos aparentemente contradictorios entre sí y que se desenvuelven en y generan liminalidad²⁸¹

Constituyen por medio de la escenificación una construcción simulatoria de lo real que funciona como un complejo de experiencia liminal concebido como “experiencia de umbral” (“*Schwellerfahrung*”), produciendo un espacio de diálogo de sus elementos intrínsecos (propios del nivel de la producción) con los extrínsecos (propios de la recepción). Las diferentes capas de significado pertenecen a diferentes medios y modos de lectura/recepción que se encuentran articuladas en el todo de la performance: el discurso verbal propio de las declamaciones públicas, el monumento en el espacio público en tanto forma de representación del cuerpo humano y de personificación de figuras de la memoria colectiva, la intervención artística o acción de arte como medio performativo de articulación entre narrativas en el espacio público, el video como medio de registro y perpetuación de la experiencia estética desencadenada en dicho acto performativo. Por último, propongo formas de leer la propuesta ético-estética de la obra.

2.- Como corte de la realidad y realidad escenificada por medios audiovisuales (video-arte y sonido):

²⁸⁰ Burgin, T., „*The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*“, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986: 50 en Hutcheon, L.: *The Politics of Postmodern Parody*, en: Plett, F.T. (Ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1991: 225-236.

²⁸¹ Cf. Fischer-Lichte, E., *Ästhetik des Performativen*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004: 305.

El video es el medio (en términos de canal como de entorno de producción de significados en su tiempo y espacio) que más tarde perpetuará la experiencia que da origen de *Cuando las ideas desaparecen en los monumentos* en los espacios de exhibición, remitiendo al espectador así a “la vida” sin poder representarla más que en el “campo de la experiencia”²⁸². El espectador se enfrenta entonces a una escenificación de la realidad que coincide visualmente con ella por medio de las posibilidades de escenificación (y enmarcamiento) que ofrece el medio videográfico.

Una distinción entre dos grandes tipos de enunciados performativos es la que le sirve de base de análisis: Por una parte, se encuentran los enunciados *constatativos*, que son enunciados que describen un suceso o una acción y están sujetos a criterios de verdad y falsedad. Un ejemplo puede ser el decir en 2007: “El palacio de la República, antiguo Parlamento de la RDA, está siendo desmontado”, lo cual es en 2007 un hecho, descrito verbalmente e independientemente de que sea descrito verbalmente o no. Por otra, los *performativos* o *realizativos*, en los que lenguaje y acción se conectan entre sí, haciendo que las palabras ejerzan efectos con una intencionalidad determinada, y puedan así transformar aspectos de lo real. Las declaraciones como “Se declara abierta esta galería” son parte orgánica de los discursos inaugurales de espacios de exposición de obras de arte y lo que sucede después de estas declaraciones es que el público puede entrar y presenciar las obras. De esa forma, el enunciado verbal *hace posible* que la acción sea llevada a cabo.

La diferencia fundamental entre ambas formas de enunciar y sus efectos está en su valor de verdad: mientras los enunciados constatativos describen condiciones y características de un suceso dado en un contexto determinado, los realizativos generan una realidad por medio del acto de habla, cuya intencionalidad se ve satisfecha o no. El acto performativo es el “acto de expresar una oración que equivale a realizar una acción o parte de ella,

²⁸² Cf. Groys, B., *Art Power*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008: 68-70.

acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo”²⁸³. De esa manera, enunciados cuyo valor de verdad y posibilidades de concreción son ambiguos, o como sucede, sabemos, en textos poéticos, manifiestos o discursos políticos (“El Parlamento de la RDA es sede de la *Volksdemokratie*”, “La historia de todas las sociedades que han existido hasta el momento es la historia de la lucha de clases”²⁸⁴).

Así, las descripciones funcionan también como actos performativos, en el sentido de su función específica en el contexto de enunciación. Un ejemplo: “Ahora me abres las cortinas” o “Todo se desvanece, todo es imperecedero”, figuras que están formuladas en presente indicativo de forma de que describen y al mismo tiempo ejecutan, produciendo una imagen o una sensación por medio de la cual esa imagen se concreta o se exhorta a que una acción se concrete. De ahí Austin establece que todo acto locucionario tiene efectos realizativos y estructura una categorización de tres actos: locucionario (“informar, ordenar, advertir, comprometernos”²⁸⁵ e ilocucionario (“expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al “significado” en el sentido tradicional”²⁸⁶, y una categoría tercera, en la que la función realizativa se vuelve más clara: la perlocutiva, en tanto nivel en el que se forma - intencionalmente o no - un efecto sensible o emocional en el receptor (el conmoverse, abstraerse o el *recordar*, por ejemplo)²⁸⁷.

El campo del arte performativo ha tomado distancia de esta construcción teórica del concepto de performatividad en el discurso, no a través de la posición dicotómica, sino por medio de la distinción de una particularidad: la *estrategia*²⁸⁸ en tanto forma de constitución de realidad o de realización. De forma de poder aproximarse a este campo

²⁸³ Austin, J.L., Op. Cit.: 5.

²⁸⁴ Marx, K. & Engels, F., *Manifest der kommunistischen Partei*, Kap. 1: *Burgeois und Proletarier*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012: 44.

²⁸⁵ Austin, J.L., Op. Cit.: 77.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Cf. Austin, J.L., Op. Cit.: 65-66.

²⁸⁸ La cursiva es mía con fin de énfasis.

específico, Fischer-Lichte reconoce en este campo dos niveles en los que un espectáculo tiene lugar, que funcionan similarmente a las funciones de los enunciados constatativos y los performativos respectivamente: el referencial, relativo a la función de representar (en el sentido de un acto figurativo o de *Darstellung*) “figuras, acciones, relaciones, situaciones, etc.”²⁸⁹ y el performativo, por medio del cual “los actores y en parte los espectadores *llevan a cabo* acciones – así como a su inmediata recepción”²⁹⁰ Estos dos niveles interactúan entre sí en lo efímero de un acto que funciona más allá de su pura performatividad ritual, que se desenvuelve como espectáculo en tanto construcción con fines producción de una experiencia estética basada en el simulacro. La colisión de opuestos en la dinámica de la acción es el eje de una construcción textual que genera un espacio en el marco de una escenificación basada en la oposición de objetos y acciones que devienen reales en el acto performativo como instancia.

En el ámbito de las artes, el giro performativo significó la incorporación creciente de prácticas que buscaban fortalecer un carácter de escenificación de lo estético²⁹¹, de forma tal que el ámbito de producción y recepción se vuelven el escenario de la obra de acción, cruzando relaciones entre público y la experiencia de ver la obra²⁹². El giro performativo (paralelo también a un buen número de otros giros) permitió así trascender a la noción semiológica de *texto* en tanto estructura fija de significados organizados - propia de un “*positivismo del texto*”²⁹³ - para llegar así a entender la multiplicidad de fenómenos sociales y culturales como formas de representación que se cierran en el acto de recepción²⁹⁴. La obra se vuelve entonces *evento* de arte: la pintura cuestiona sus propios límites por medio de la escenificación del marco, el filme cuestiona sus propias condiciones de producción o recepción a través de estrategias metaficcionales (como, por

²⁸⁹ Fischer-Lichte, E. en Wirth, U. (Ed.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004: 279.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Cf. Bachmann-Medick, D., Op. Cit., 108

²⁹² En este sentido, un rol fundamental fue jugado por el accionismo vienés o acciones en el espacio público de artistas como Orlan en la década de 1960, quienes sacan de la convención a los usos y modos de recepción de diferentes espacios en función de la escenificación.

²⁹³ Cf. Bachmann-Medick, D., 2010: 105.

²⁹⁴ Cf. Wirth, U., 2004: 9.

ejemplo, a través de que un personaje en acción se dirija al público y trascienda así a los límites de la pantalla), y el *performance* cuestiona los propios límites incorporando múltiples medios y posibilidades de diálogo con el público, generando así espacios que trascienden al espacio performativo en sentido clásico (el foro, el teatro, etc.) y localizándose en espacios no convencionales (la calle, el transporte público, un estacionamiento, etc.).

El evento artístico se vuelve estructura viva de encuentro en el que las polisemias, las vacilaciones y las imprevisibilidades, elementos propios de la vida real, tienen lugar físico y enunciativo paralelamente²⁹⁵. Las dualidades “pierden aquí sus polaridades y selectividad, devienen en el movimiento y comienzan a oscilar”²⁹⁶, volviéndose significantes (móviles por naturaleza) que se autonomizan (no en un sentido estético de marginación del contexto social de recepción, mas en uno del significante semiótico) pudiendo cada vez en un contexto diferente de lectura y en un entramado de relaciones subjetivas de recepción diferente, ejerciendo efectos inesperados o inhabituales, de manera analógica a como la perlocución desencadena efectos subjetivos inesperados por medio de la palabra denotativa.

Es preciso, dada la hibridación genérica y la naturaleza altamente intertextual e intermedial de las producciones contemporáneas de arte, detenerse en este punto. El *resultar o no* de una obra de arte (o escenificación artística, o evento) implica que hay un efecto *deseado* en oposición a uno que no lo es. Pero, ¿cómo saber cuál es el efecto deseado de una obra, si es que ésta es comprendida como una instancia de diferentes significados posibles organizados a su vez en un entramado difuso de múltiples lecturas posibles a partir de una lógica y una estética fragmentaria propia del contexto contemporáneo? Si bien el que las intenciones del acto performativo (en nuestro caso un *performance* en el espacio público cuyo registro será exhibido en el museo) lleguen a

²⁹⁵ Cf. Fischer-Lichte, E., 2004: 33.

²⁹⁶ Ibid.

buen puerto depende de condicionamientos que pertenecen al espacio de recepción específico (el museo, la sala de exposiciones, la galería en tanto espacios de legitimación de la obra de arte como tal)²⁹⁷, un aspecto que trasciende a la producción cultural y cuya relevancia es fundamental es lo que Lyotard entiende como la *operatividad*. (“Sed operativos o desapareced”)²⁹⁸. Como condición mínima de legitimación y de sistematización de la producción de saberes en nuestras sociedades “informatizadas”, “regidas por una “pragmática de las partículas lingüísticas”²⁹⁹ (Idem), la operatividad consiste en que enunciados o cuerpos de enunciados interactúen con otros diferentes en juegos de lenguajes en los que la legitimación del saber pase por la posibilidad o susceptibilidad de que cada enunciado o cuerpo de enunciados se pueda transformar en información operativamente útil³⁰⁰. En el arte, que ha sufrido estrepitosas transformaciones en los últimos 50 años, esta operatividad se ha llegado a traducir en una adopción de los lenguajes neominimalistas, neoconceptuales, y neoexpresionistas, un énfasis en la ironía y la intertextualidad, así como también la búsqueda de lugares de exposición no habituales y accesibles por todos: los espacios extramuseísticos, el ciberespacio o los espacios dialógicos de los nuevos medios de comunicación, lugares que trascienden a los determinismos locales y que se vuelven órganos/nodos de una *lingua franca* en tiempos de globalización e intercambios en todas direcciones.

²⁹⁷ Fischer-Lichte, E., Op. Cit., 34-35.

²⁹⁸ Lyotard, J.F., Op. Cit.: 4.

²⁹⁹ Lyotard habla de „partículas lingüísticas“ en un período de desarrollo de nuestras sociedades „informatizadas“, lo cual es, primero, una aseveración reductiva que puede inducir al lector a pensar que el fenómeno se inscribe únicamente en la esfera del lenguaje y la comunicación verbales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el contexto de producción y desarrollo tecnológicos de la época correspondían al diseño y fabricación de computadoras o máquinas inteligentes que no producían ni organizaban de manera sistemática (como hoy en día) experiencias visuales o audiovisuales interactivas en las que el lector pudiera intervenir directamente en la construcción de éstas. Las computadoras organizaban hasta esos momentos información a mandato de los usuarios en forma de números y alfabéticamente, en oposición al vendaval de imágenes e interacciones táctiles, hápticas y proxémicas que ofrecen hoy las actuales tecnologías digitales sobre Internet.

³⁰⁰ Lyotard, J.F.: Op. Cit., 4-6.

1.4.1 La escenificación del acto disruptivo

Para Kolesch & Lehmann, la ejecución de un acto performativo y la escenificación son dos fenómenos estrechamente relacionados entre sí, dado que “el acto necesita una escena para ser llevado a cabo [de la misma manera como que] lo que tiene lugar en esta escena y aquello que se percibe de ella es un acto performativo en sí”³⁰¹. Ambas dimensiones – lo construido y aquello que percibimos a partir de la construcción– están en la obra que nos ocupa delimitados espacial y temporalmente por el medio de registro, que nos muestra a las acciones y elementos de la *obra* (en tanto suceso *original*) en un marco que coincide con los límites del medio en el que lo percibimos (la pantalla de video). En esta selección en el tiempo-espacio nos encontramos con un espacio en el que actores y espectadores interactúan, lo cual podemos percibir y en esa medida organizamos a través de la percepción como un acto y una unidad comunicativa en sí misma. Ésta se convierte en un espacio que ha sido generado por, en y para la acción.

Desde el momento de comenzada la obra teatral o performativa convencional, nos enfrentamos a diferentes interacciones móviles y estáticas entre cosas, personas y espacios que no tienen sentido únicamente en sí mismos, sino que se organizan con el sentido que le damos con la mirada, sus elementos están momentáneamente puestos en relación mientras el acto se ejecuta y se percibe-recibe. De esa forma, el escenario teatral, con sus cortinas, luces, escenografías, personajes definidos, inicios y finales es un todo en fluctuación cuyas gramáticas, narratividades y construcciones espacio-temporales dependen del espectador-receptor: “todo movimiento de personas, objetos, luz, cada sonido que se produzca podrá cambiarlo. Es inestable y se comprende en la constante fluctuación. La espacialidad de una representación se produce en y a través del espacio performativo, [y] habrá de ser percibido por medio de las condiciones que él ofrece”³⁰². El espacio de una *performance* contemporánea es diferente al espacio teatral. En tanto

³⁰¹ Kolesch, D. & Lehmann, A. J., „Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution“, en Wirth, U., Op. Cit., 363.

³⁰² Fischer-Lichte, E., Op. Cit., 187.

espacio original donde se lleva a cabo todo acto performativo y espacio performativo per se, el teatro como espacio legítimo del arte performativo es parcialmente abandonado en la década de 1960 en un éxodo en busca de nuevos lugares y de acuerdo con un pacto de lectura que se redefine en el ciclo realimentario que es el *presenciar una obra* y que se transforma en *presenciar y participar* de una dinámica microtemporal que denominamos *evento*.

1.4.2 Salir de casa: la proyección y multiplicación

A partir de estos lineamientos teóricos desde la teoría de la performatividad en torno a la escenificación y el evento, es posible trazar una trayectoria que permita conectar la obra de Moraga con la de otros artistas de generaciones anteriores y actuales en su país. Si bien no se trata de una obra teatral, ni performática en sentido estricto, esta depende en buena medida de los modos y lenguajes de enunciación propias de estas, escenificando y reiterando aspectos de la realidad en la escenificación. Un primer antecedente de obras en Chile que irrumpen en la experiencia de vida cotidiana de forma similar en un espacio institucional es la obra “Cuerpos blandos” de Juan Pablo Langlois. En los primeros momentos del análisis de la obra de Moraga, en términos de su relación con la escultura en el espacio público y esta como corporalización institucional de antesala a otra gran institución como el parlamento de la RDA, llamó la atención que dentro de una época de intensificación de la relación de la práctica artística con el espacio público en Chile, existían pocas acciones documentadas de los períodos previos a la dictadura³⁰³.

³⁰³ Ignacio Szmulewicz, curador e historiador chileno, argumenta en torno a su “Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo” que durante la investigación previa constató que “en Chile no existía ni existe una teoría o una historia del arte que aborde el arte público, tema que ha continuado sin constituirse como un área de desarrollo en la historia del arte que, al menos en Chile, se concentra en pintura, video y fotografía (...) bajo las nociones que existen en historia y teoría del arte, en Chile todavía no existiría ese concepto por la ausencia de un aparato institucional que permita su desarrollo y por un contexto artístico que aún no se aventura a realizar obras en el espacio público, entre otros, aunque lo que se hizo en términos de movilizaciones en 2011 podría dar pie a un desarrollo de arte activista callejero”. La obra “Cuerpos blandos” de Vicuña sería de acuerdo con mis investigaciones (también de acuerdo con la obra publicada de Szmulewicz) como la primera obra de arte que interviene directamente a la infraestructura de una institución por medio de un proceso de investigación que involucra tanto aspectos performativos como de evolución en el arte conceptual para lograr una

La aproximación metafórica que relaciona al interior con el exterior – transversal a diferentes obras en relación con el espacio público producidas tanto dentro de América Latina como fuera de ella, que es un acercamiento al contexto de parte de la obra y la disolución de sus límites en lo real y la representación, se concreta de acuerdo con Galaz e Ivelic en el arte de Chile a partir de una preocupación por “redefinir los límites de la producción artística (...en un...) cuestionamiento de las fronteras que definirían la especificidad de los quehaceres artísticos, particularmente el de la pintura, interrogada una y otra vez. Para algunos, el lenguaje de la pintura ya no era el camino adecuado para dar cuenta de los problemas del hombre y de su realidad contingente. A pesar de las alteraciones que se producían en su interior, se objetaba aún el carácter ilusionista que seguía proponiendo; la incorporación directa en el soporte de materiales de diversa naturaleza no alcanzaba a ocultar o reemplazar su carácter representacionista”³⁰⁴.

escultura fútil, abstracta y temporal que proviene de un proceso de trabajo e investigación simultáneos. A la manera de gusanos, un tubo flexible hechos de bolsas de plástico con papeles en su interior entra y sale por puertas y ventanas del edificio del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, cuestionando la imagen exterior, interior y la vida y experiencia de visitar el museo. De formación como arquitecto, Langlois cuenta: “Consistió en mí en un acto de gestión, un acto de terapia en el que quería vaciarme de todo concepto relacionado con el arte. Lo único que hacía era llenar bolsas de papel, llenar bolsas de papel sin un destino preciso. Y en ese momento apareció la posibilidad – Nemesio Antúnez era director del museo – en el año 69, se dio la posibilidad de montar un trabajo con esas bolsas de papel que yo había llenado. (...) Entonces yo propuse esta manga, que eran 350 m de bolsas de plástico un poco más angostas que estas, tendrían unos 35 cm, rellenas con papel de un color humo, parecido a este (de periódico) (...) y esa manga fue la que montamos en la sala del museo. El museo era en ese tiempo un hoyo enorme porque estaban haciendo la sala Matta. Todo esto eran bodegas. (...) Esa manga que hicimos esa vez pasaba por esto que eran bodegas y todo el edificio hasta llegar a la palmera (afuera). Fue una cosa que pasó absolutamente desapercibida.” La presencia del evento es recogida por el principal libro de revisión historiográfica del arte contemporáneo en “Chile, arte actual” de Milan Ivelic y Gaspar Galaz (Op. Cit.) y llama la atención por su naturaleza eventual. Otros son los casos ya mencionados con anterioridad en esta tesis, como los del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) y Lotty Rosenfeld con su Una milla de cruces. De importancia es la naturaleza de atentado que rodea a la figura de “Cuerpos blandos”. Lo que aparenta ser una figura abstracta de factura y materialidades dependientes de la relación de la obra consigo misma – como respondiendo a la ausencia de un lenguaje para autodenominarse en el tejido estético de posibilidades de su tiempo, el campo intersubjetivo de relaciones en el proceso creativo y el tejido social que la validan como tal. Como si se tratara de gusanos atravesando un tejido orgánico, los “Cuerpos blandos” de Langlois se asemejan a las ramificaciones del rizoma de Gilles Deleuze, la metáfora que retoma al casi imperceptible tallo subterráneo que conecta a diferentes hongos en la superficie para así visualizar la azarosa articulación interconexión entre diferentes niveles epistemológicos, de hacer o saber, así como de tiempos y espacios diferentes. (Cf. Szmulewicz, I., *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Ediciones / Metales Pesados, 2013: 141).

³⁰⁴ Galaz, G. & Ivelic, M., Op. Cit.: 153.

La lectura de Galaz e Ivelic va un paso más allá en la instalación y la pintura, explicando que las condiciones de producción y de regeneración de las prácticas se veían en buena medida determinadas por la polarización política a nivel local, un discurso orientado a la emancipación política y económica en oposición o en diálogo con el *desarrollismo* como ideología predominante durante la segunda mitad del siglo XX. Relacionando a este proceso en el que también se incluye a los intelectuales y pensadores de ese tiempo, los autores plantean que esta relación creciente entre obra y contexto se veía fuertemente influenciada por la idea de resistir a la *dependencia* en términos económicos, políticos, sociales y culturales en pos de lograr reivindicación y autonomía.

El ideario de base para la interpretación de estos plantea que la relación del objeto con el espacio es esencial para hablar de “consciencia” y para entender desarrollos en el arte chileno que pasan por el arte pop y que resisten a la dependencia cultural en busca de lenguajes propios. La idea entonces de una utopía o de diferentes no-lugares ideales parece fundamental a la hora de pensar en cómo el arte de Chile cuestionó sus propias instituciones, espacios e infraestructuras por medio de la incorporación (literal y evidente) de elementos orgánicos mas ajenos a estas:

“La exhibición de las bolsas de polietileno llenas de papeles al interior del Museo genera una cadena de interrogantes que ponen en tensión al espacio museal, los objetos que se exhiben, la actitud y el comportamiento del público y, en definitiva, el propio concepto del arte. En esta situación crítica aquella afirmación del artista de que una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto, adquiere toda su significación. Esta tensión que genera una situación estética límite está marcada por una provocación cuyo fundamento descansa en un modo inhabitual de hacer arte, privilegiando la idea por sobre su materialización: 'La idea más importante que la materia'³⁰⁵³⁰⁶

³⁰⁵ Galaz, G. & Ivelic, M., Op. Cit.: 171.

³⁰⁶ Langlois, J.P. (Vicuña) en Ibid.



Juan Pablo Langlois junto a su obra Instalación del artista visual chileno Juan Pablo Langlois (1936). Obra conceptual en polietileno y papel de diario instalada en el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, 1969. Foto: Educar Chile Centro de Recursos

El nivel en el cual la obra de Vicuña marca un cambio para la forma de experimentar el espacio institucional del Museo de Bellas Artes en Santiago es la introducción de un objeto ajeno para ironizar y entonces poder hacer patentes las condiciones efímeras y no esenciales de relación entre la obra y su contexto – como lo hizo Eugenio Dittborn, maestro de la artista, intermedial- e intertextualmente en una obra basada en la citación y descontextualización para cuestionar los medios, materiales y límites de la misma. Kay describe: “el reemplazo de la presencia por el facsímil , la transfiguración de las impresiones inmediatas en el recuerdo codificado, la conversión del original en su copia, la transformación del contexto en cita descontextualizada, la metamorfosis de lo único en una serie, la traducción de lo precedero a lo que no deja de ser visible”³⁰⁷

En torno a la pregunta de cómo “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” genera un espacio temporal – liminal – de enunciación, una suerte de espacio de

³⁰⁷ Kay, R., *Del espacio de acá: A propósito de la gráfica y la pintura de Eugenio Dittborn*, Santiago: Ediciones / Metales Pesados, 2005 (1980): 35.

negociación entre realidades y ficciones, conflictos y discursos del pasado y el presente, es posible trazar un recorrido analítico de la siguiente forma, teniendo en cuenta a la acción y su registro videográfico como dos objetos inseparables. Para Kolesch & Lehmann, la ejecución de un acto performativo y la escenificación son dos fenómenos estrechamente relacionados entre sí, dado que “el acto necesita una escena para ser llevado a cabo de la misma manera que lo que tiene lugar en esta escena y aquello que se percibe de ella es un acto performativo en sí”³⁰⁸. Ambas dimensiones – lo construido y aquello que percibimos a partir de la construcción– están en la obra que nos ocupa delimitados espacial y temporalmente por el medio de registro, que nos muestra a las acciones y elementos de la *obra* (en tanto suceso *original*) en un marco que coincide con los límites del medio en el que lo percibimos (la pantalla de video). En esta selección en el tiempo-espacio nos encontramos con un espacio en el que actores y espectadores interactúan, lo cual podemos percibir y en esa medida organizamos a través de la percepción como un acto y una unidad comunicativa en sí misma. Ésta se convierte en un espacio que ha sido generado por, en y para la acción.

Desde el momento de comenzada la obra teatral o performativa convencional, nos enfrentamos a diferentes interacciones móviles y estáticas entre cosas, personas y espacios que no tienen sentido únicamente en sí mismos, sino que se organizan con el sentido que le damos con la mirada, sus elementos están momentáneamente puestos en relación mientras el acto se ejecuta y se percibe-recibe. De esa forma, el escenario teatral, con sus cortinas, luces, escenografías, personajes definidos, inicios y finales es un todo en fluctuación cuyas gramáticas, narratividades y construcciones espacio-temporales dependen del espectador-receptor: “todo movimiento de personas, objetos, luz, cada sonido que se produzca podrá cambiarlo. Es inestable y se comprende en la constante fluctuación. La espacialidad de una representación se produce en y a través del espacio performativo, [y] habrá de ser percibido por medio de las condiciones que él ofrece”³⁰⁹.

³⁰⁸ Kolesch, D. & Lehmann, A.J., Op. Cit. en Wirth, U., Op. Cit.: 363.

³⁰⁹ Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 187.

Esta unicidad a la hora de relacionar depende en buena medida de una trayectoria en la obra de Moraga abocada a la escenificación de la vida real. La cámara construye un escenario a partir del cual Marx & Engels toman forma humana y hablan ante el espectador. Esto es posible debido a diferentes niveles de agencia del espacio enmarcado para ser reconocido.



“Plaza Play”, Marcela Moraga, 2004

Como podemos ver en esta imagen, Moraga plantea interacciones entre sujetos en situaciones cotidianas escenificadas y alteradas con fines de desfase de la experiencia perceptual. Integran a personas reales que se colocan las máscaras de las figuras de juguete para mirar a la cámara. Este juego de miradas e interacciones con el espectador se basa, por una parte, sobre el soporte fotográfico en tanto documento de la acción, y por otra, en el dialogismo implícito que existe en la relación entre el mundo representado y el

mundo exterior (mundo del espectador) por medio de la escenificación. Este enlace se produce basándose en una función performativa en tanto la figura humana corporiza y sirve de eje de identificación³¹⁰.

¿Cómo es posible que estos objetos produzcan significados diferentes a los que le *pertenecen* por norma o convención? Cada uno de los “elementos extraños” se manifiestan durante las escenificaciones como actos performativos que generan realidades a través de elementos opuestos que conviven sin excluirse (de forma, por ejemplo, que la oposición *cuerpo natural vs. cuerpo artificial* se disuelve). Estas contradicciones aparentes se dan cita en el objeto autorreferido en la escenificación como lugar de encuentro, “en el que materialidad, el significante y el significado se fusionan”³¹¹. De esa forma, “las cosas significan lo que son, o sea: lo que aparentan ser. Percibir algo como lo que es, entonces, es percibirlo en tanto producente de significado”³¹². Así, en ese referirse del cuerpo a sí mismo, el cuerpo se refiere a sí mismo en condiciones emergentes, liminales, diferentes que son posibles solo en el marco de la puesta en escena. La relevancia de este aspecto es en la obra de Moraga como de otros pares generacionales el énfasis en el cuerpo en el espacio como estrategia enunciativa. Recuperando una tradición de la Escena de Avanzada, Estas escenificaciones no solo generan puentes entre aquella realidad vivida cotidianamente y la ilusión propia de la ficción como dos mundos dentro del memorial colectivo que se relacionan entre sí a partir de una premisa desilusionada de lectura, sino que tratan de tejer puentes entre ambas dimensiones narrativas a partir de asunciones propias del pensar posmoderno, como la de un “mundo sin ideas”³¹³:

³¹⁰ Cf. Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 147.

³¹¹ Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 245.

³¹² Ibid.

³¹³ La formulación “mundo sin ideas” es una referencia al título de exposición “Fictional times, living without ideas” realizada en Hamburgo en 2007 y el título del siguiente texto que acompaña a la exposición: *In der Stadt leben / Manchmal raus in die Natur gehen / Vom Meer träumen und Bio – Tomaten essen / Am Computer spielen / Die Tiere im Zoo beobachten / Mit dem Flugzeug reisen / Angst davor, illegal zu sein / Angst vor Überwachung haben / Angst vor dem Chaos haben / Und an nichts glauben, / Weil wir wissen: / alles ist eine 'Spectacle'*. (Moraga, Marcela: 2007) Al español se traduciría así: “Vivir en la ciudad / A veces salir a ver la naturaleza / Soñar con el mar y comer tomates orgánicos / Jugar en la computadora / Observar a los animales en el zoológico / Viajar en avión / Tener

“Mi trabajo se desarrolla con diversos soportes y experiencias, siendo una constante la problemática del cuestionamiento de la realidad -cómo se asume una experiencia de realidad en un mundo cargado de información y espectáculo- cómo se nos hace frágil la idea de creer en algo, cuándo las ideologías han desaparecido y solo nos queda la risa y la ironía, como en el gran fin de una cultura milenaria. Siento que no tenemos nada”³¹⁴

1.4.3 El acto de deambular, mirar el presente

El “salir de Chile”³¹⁵ es para Moraga un recorrido migratorio del que diferentes huellas se cristalizan en proyectos artísticos que ponen en tensión a imaginarios de la modernidad en un continente en el que diferentes narrativas utópicas como distópicas se dan encuentro. Moraga comienza a producir “*Radio-acciones*”, intervenciones y *performances* en el espacio público que luego son registradas en video. Se refieren constantemente a tópicos temáticos que parten de impresiones en relación con este contexto *otro* que es la Europa contemporánea: la distancia de la vida moderna en relación con una naturaleza de carácter *original* en tanto oposición utopía-distopía cuya relación se reorganiza³¹⁶, el anonimato del individuo en las ciudades contemporáneas, el paso del tiempo en contextos contemporáneos desprovistos de grandes relatos y ricos en restualidades de la historia reciente: ruinas, plazas públicas cuyos monumentos han sido desplazados en Europa Oriental; paisajes en el contexto moderno rural o urbano en los que se combina naturaleza con artificialidad al punto de que la una no se diferencia de la otra, no-lugares de la vida cotidiana como puentes, estaciones de trenes, aeropuertos o basurales, espacios que están en continua transformación y cuyas identidades se encuentran en permanentes procesos de transformación.

miedo a ser ilegal / Tener miedo a la vigilancia / Tener miedo al caos / y no creer en nada / Porque lo sabemos: / Todo es un “espectáculo” (Moraga, M.: 2007)

³¹⁴ Moraga, M., www.marcelamoraga.com, sitio web de la artista, recuperado el 12 de mayo de 2019.

³¹⁵ Lagos Preller, T., *Entrevista con Marcela Moraga en el marco del seminario „Lateinamerika/Berlin“* en https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/literaturen_und_kulturen_lateinamerikas/studiengaenge/elearning-projekte/projektkurs_bose10-ws10_11/index.html (2011) consultado el 16 de mayo de 2019.

³¹⁶ Groys, B., *Topologie der Kunst*, Múnich: Carl Hanser Verlag, 2003: 187-188.

Las acciones de *Radio-Acciones* recrean acciones como el ritual de iniciación *Hain* en la vida adulta del pueblo patagónico Selk'nam en una laguna sobre suelo artificial en una gran ciudad de los Países Bajos, frente a grandes edificios y grúas de construcción. “*Like a Selknam*” (“Como un Selknam”) cuyo título connota el intento de imitación, rescata por minutos un ritual de la etnia patagónica desaparecida: el “*Hain*”: “una larga ceremonia en la que se iniciaba a los jóvenes a la edad adulta por medio de una escenificación que irrumpe en la vida cotidiana con funciones de representación del mundo circundante a través de la antropomorfización de figuras míticas y del paisaje entregando por medio de estas imágenes un mensaje cultural que actualiza a la imaginaria cultural, los mitos de origen y las bases del orden social a través del rito”³¹⁷.

Marcela Moraga reitera y escenifica este relato desaparecido en una corta secuencia performativa que destaca por su aliento irónico y que pone en crisis utopías del pasado que se reflejan en proyectos urbanísticos fracasados y el distanciamiento de la naturaleza en un paisaje que es presentado como consecuencia de estos fracasos. La cámara le sigue mientras se monta en una bicicleta y llega a las orillas de una laguna artificial en Róterdam. Baja de la bicicleta y se desviste, mostrando su cuerpo maquillado a la usanza de los actores del *Hain*, los indígenas Selknam de Tierra del Fuego desaparecidos hace un par de décadas, quienes estaban “más cercanos a la naturaleza”³¹⁸. Se acerca a la orilla, enciende el radio que reproduce sonidos artificiales de animales selváticos, posando el aparato de radio a su lado, mientras se arrodilla frente al agua y de espaldas a la cámara. Saca barro del fondo, como sustrayendo materia fértil, para luego entrar en el agua, mirando de frente a los rascacielos de la otra orilla y sumergirse desapareciendo. Un *fade out* a negros anuncia al espectador la conclusión del *performance* pensado para y registrado por la cámara de video.

³¹⁷ Correa Girulot, I. & Flores Fernandez, C., *La pintura corporal selk'nam y su carácter iconográfico*. Santiago de Chile: Werken, 7., 2000: 21-37.

³¹⁸ Moraga, M., Op. Cit.

La escenificación re-produce el ritual del *Hain* de forma tal que la ciudad (en tanto narrativa utópica de la modernidad) sirve de contexto a una escenificación que rescata otro ideal moderno: el del salvaje que vive en armonía con la naturaleza. Ambos elementos simbólicos son legibles a partir de la contradicción no excluyente propuesta en pantalla, organizados en lo efímero de un acto. De esa manera, colisionan y generan significados de manera emergente, re-escenificando el ritual desaparecido del pueblo desaparecido en la ciudad no natural: “En 'Like a Selknam' trabajé con la idea de los espacios de naturaleza artificial en la ciudad, en este caso en Rotterdam. Por ejemplo, en el parque donde realicé este video, debajo del pasto había cemento. Entonces pensé que el ser humano está perdiendo la conexión con “la naturaleza real”, y finalmente pensé acerca de las últimas personas que tuvieron esa conexión, ellos fueron obviamente los indígenas. Entonces allí decidí pintar mi cuerpo como un “Selk'nam” (indígenas que vivieron en el sur de Chile, ellos solían pintar sus cuerpos para celebrar “la ceremonia de iniciación”). En el video aparezco como un Selk'nam escuchando sonidos de selva desde la radio, sonidos artificiales de naturaleza en un paisaje artificial de Rotterdam”³¹⁹.

³¹⁹ La voz del correlato no es inocente. Pareciendo contar una historia en relación con las condiciones de producción de la obra, organiza sentidos en una narrativa y propuesta que organiza *a posteriori* la experiencia liminal de presenciar el acto performativo. En ello, el relato hace reales las posibilidades de concreción de la experiencia estética y la propuesta hecha a partir del acto, *lo realiza* en términos de una narrativa difusa que adquiere una causalidad que no le es inherente. Desde entonces, la experiencia es reorganizada en el plano de lo consciente, basándose en el discurso verbal como línea articuladora de una reflexión.



Still de Like a Selk'nam, Marcela Moraga, Rotterdam, 2005

“*Cuando las ideas desaparecen en los monumentos*” es una de las obras con las que la serie de “*Radio-Acciones*” concluye. Objeto de este trabajo, consiste en un acto que se levanta a partir de un escenario puntual en el denso y móvil mapa de referencias de relatos históricos, sociales, políticos y culturales que es el Berlín contemporáneo. Un aparato de radio activa un momento único en el que el rutinario y vago deambular ciudadano se interrumpe con este objeto anónimo ante los ojos mudos y presentes-ausentes de la cámara de video frente a la estatua. En este juego de miradas – transeúntes que participan de un evento sin saberlo, estatuas que personifican inertes a las figuras del pasado- el aparato de radio *parece* emitir a viva voz los pasajes del Manifiesto Comunista como si se tratara de un acto cívico de tiempos del socialismo, ahora re-escenificado ante ningún público, sino ante deambulantes; ante ningún medio de comunicación, mas ante un vigilante electrónico anónimo (la cámara de video); sin ninguna inauguración mas que la del inicio de la consumación. El objeto de esta melancolía se encarna en el simulacro, generando un espacio de coyunturas y tensiones que sacan al paisaje del plano de lo habitual, formando un intersticio, una pausa en el permanente deambular ciudadano y del contacto entre los cuerpos.



Still de “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos”, 2009.

Una utopía o un no-lugar particular de enunciación se produce en diferentes niveles simultáneos, de forma de que se construye un lugar *otro* que coincide físicamente con el *Marx und Engels Forum*. En él se dan diferentes procesos en un paisaje delimitado y reiterado por el medio-video, cuyos elementos son ejes del memorial colectivo en Alemania y que aluden indirectamente a la caída de la utopía socialista en Chile. A través de estas categorías, se genera una experiencia por medio de la cual se re-escenifica el metarrelato de la utopía del socialismo en Chile por medio de los lenguajes del arte de nuestros días: las referencias intertextuales a relatos de la memoria colectiva, la escenificación, el simulacro, el minimalismo o el arte postconceptual. De la misma manera, modos postmodernos como la melancolía y la ironía en tanto efectos emocionales de recepción son usados con fines de proponer un mensaje de reflexión en torno al paso del tiempo y la superación de las dicotomías del pasado.

Esto es gracias a diferentes niveles de enunciación: espacialidad, corporalidad, intertextualidad o intermedialidad, que en términos efectivos es lo mismo. Un elemento se agrega a la lista, contemplado como un ámbito espacial y de significado especial: la voz. Nos referimos con **espacialidad** a la forma en la cual se construye un dominio de significados y pulsiones a partir del acto performativo, o para ponerlo en palabras de Erika Fischer-Lichte, “se produce en y a través del espacio performativo, [y] este habrá de ser percibido por medio de las condiciones que él ofrece”³²⁰. Esta es lograda en la obra de Moraga por medio de la apropiación momentánea del escenario y paisaje en transformación, volviéndolo similar a una construcción de un escenario teatral en el que se distinguen tres capas de significado en la vida cotidiana: el palacio en proceso de desmontaje, el parque del Marx-und-Engels-Forum frente al palacio, la estatua y el espacio contenido entre todos los demás y el punto de mira de la cámara, al que los transeúntes miran. Por otro lado, nos encontramos con la **corporalidad**, que se refiere a los objetos estáticos como en cuerpos humanos y sus posibilidades comunicativas (gestuales, proxémicas, etc.). El término, aplicado a las artes escénicas como performativas, cumple un rol importante en la identificación con las figuras humanas y las interacciones que se producen con estas en el espacio. El **sonido y la voz**, compuestos de sonidos incidentales de grúas y vehículos, pájaros y gente, así como de las voces grabadas a posteriori en estudio que reproducen pasajes del Manifiesto Comunista de Friedrich Engels y Karl Marx.

Hablando de espacialidad, difícil sería poder entender una obra contemporánea basada en diferentes procesos de interacción con el espacio público si se obviara al contexto concreto de producción como punto de partida. El performance como práctica artística, estética y vivencial construye un espacio performativo dentro del espacio geométrico concreto en la medida en que define los límites de la escenificación en la medida en que éstos ocurren en el tiempo³²¹, de manera similar a como la narración escrita define espacios de la narración a través de acciones, apariciones y desapariciones de personajes

³²⁰ Fischer, Lichte, E., Op. Cit., 187.

³²¹ Ibid.

u objetos en función de la narración en un espacio determinado. Aunque el espacio geométrico y concreto de una puesta en escena tenga la particularidad de organizar y estructurar de singular manera la relación entre actores y espectadores, este no las determina por completo, sino que “abre posibilidades, sin definir estrictamente su uso y las formas en las que se realiza la puesta en escena”³²². En esta oposición entre espacio concreto y espacio performativo, el enfoque se concentra en las diferentes tensiones que configuran al evento: tanto las características intrínsecas a la acción como las que emergen de las prácticas que ahí se desenvuelven.

Para comprender las categorías fijas e intrínsecas de este espacio geométrico, es necesario revisar sus características en tanto lugar de alta densidad histórica. El Marx Engels-Forum, donde se lleva a cabo esta acción coincide – en tanto foro - en múltiples elementos arquitectónicos con los de un escenario teatral, al tratarse de una plaza pública que rescata la forma física del espacio clásico de asambleas (donde el orador se ubica frontalmente ante un numeroso público). Hoy parte del recorrido de memoriales históricos que es visitado por turistas de todo el mundo, evidencia un estilo arquitectónico y un trazado urbano que durante la segunda mitad del siglo XX habría de representar en forma de mapa y paisaje urbano a la posición central del gran relato de la utopía socialista en todo ámbito de lo humano, en oposición a otro relato vuelto forma urbana: capitalismo como narrativa del sistema político, social, cultural y económico rector. La traducción del grand récit del socialismo al plano de lo urbano en Berlín Oriental – así como en muchas ciudades de Europa Oriental - se concretó en lugares como éste. El socialismo tal como lo conocimos durante el siglo XX tuvo momentos que coincidieron con diferentes etapas de la planificación y estética urbanas: una primera fue el proyecto cultural estalinista de realización de la poética de un “nuevo mundo” tras “el fin de la historia”, que encontró manifestación en el dinamitar – literalmente – a edificios como el Castillo de Berlín³²³

³²² Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 189.

³²³ Construcción que desde mediados del siglo XVII y XVIII se volvería centro de la ciudad, en tanto residencia del Príncipe Elector Federico Guillermo I y Federico III, y el Rey Federico I de Prusia, hasta que fuera dinamitado durante el primer gobierno de la RDA de Walter Ulbricht. He decidido limitarme para efectos de este análisis a los períodos históricos correspondientes al siglo XX, de forma de que las

como una forma de borrado del “pasado burgués” y símbolo del comienzo de un nuevo período³²⁴.



El Castillo de Berlín a fines de la Segunda Guerra Mundial, 1945. Foto: Bildarchiv Stiftung Preußischer Kurbesitz, Berlin.



Demolición por medio de explosión de la fachada Sur del Castillo de Berlín, Foto: Bildarchiv Stiftung Preußischer Kurbesitz, Berlin.

referencias icónicas del video tengan explicación y no remitirme a aspectos históricos que podrían conducir a un reduccionismo de la propuesta de lectura.

³²⁴ Groys, B., *Obra de arte total Stalin*, Madrid: Pre-Textos, 2009 (1988).



Explanada resultante de la explosión, 1951. Foto: Bildarchiv Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.



Vista Fachada Sur Palast der Republik, Verano 1990. Foto: ullstein bild

Durante la segunda, que se ubica entre las décadas de 1960 y 1970 y que corresponde con el paisaje en transformación que vemos en pantalla, se erigió un proyecto de modernización arquitectónica de similar determinismo ideológico mas orientado a los criterios de democratización del acceso a la vivienda, estandarización de los modos. El Marx und Engels-Forum y el Palast der Republik funcionaron desde sus respectivas fundaciones (1984 y 1974) en el contexto físico de una constelación arquitectónica propia del modernismo socialista en tanto proyecto arquitectónico y urbanístico: el complejo de

Alexanderplatz. Este se constituía en oposición y en relación de sobreescritura a proyectos arquitectónicos y sus correlatos en el pasado: la ciudad estalinista de postguerra, en tanto monumento a la ideología política traducida en un proyecto centralista. A su vez, este se constituía en oposición a un pasado “burgués”, cuya manifestación más reciente era la descentralizada “Ciudad Jardín” de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

La cámara de video de Moraga permite una sección espacio-temporal de una constelación urbanística propia de este último período en el que se intenta dar forma al metarrelato utópico que se sustenta en la ciudad como estructura perfecta de comunicación y organización sistemática de difusos relatos del memorial colectivo. En 1974 se erige esta plaza pública ubicada al norte de Alexanderplatz, entre la Spandauer Strasse y la Avenida Karl-Liebknecht, a un lado del río Spree y en la orilla opuesta al Palast der Republik. La plaza, construida en forma circular inscrita en un rodeo de árboles que a su vez es concéntrico a la manzana, alojó entre 1986 y fines del 2011 el Monumento a Karl Marx y Friedrich Engels entre 1986 y diciembre del 2011 en su costado frontal norte.



Inauguración del Monumento a Karl Marx y Friedrich Engels de Ludwig Engelhardt, escultura en hierro, 1984. Foto: ullstein bild/Getty Images



Toma aérea desmontaje de Palast der Republik, Foto: DW/S.Plick. Fecha desconocida entre 2006 y 2009.



Abajo: Detalle de desmontaje. Foto: Adobe. Fecha desconocida.entre 2006 y 2009.



Humboldt-Forum en la actualidad (2019). El edificio se encuentra mirando hacia la Torre de Televisión (En la imagen vemos la elevación Sudeste, mirando al monumento a Marx y Engels en su nueva ubicación en el sudoeste, que a su vez mira al Forum y la Puerta de Brandenburgo, a cerca de 1 km . De distancia) .

Foto: Teobaldo Lagos Preller



Monumento a Marx y Engels en su ubicación actual, mirando hacia el Humboldt-Forum, hacia el noreste y a un costado derecho de su ubicación anterior, dando espaldas a la Torre de Televisión. Foto: Teobaldo Lagos Preller



Panorámica en 180° que muestra la totalidad de la constelación urbana actual (Monumento a Marx y Engels mirando al Humboldt-Forum). Foto: Teobaldo Lagos Preller

Desde esta posición, formaba un eje continuo entre el Palast der Republik y la torre de televisión que era el que servía de línea dominante para la totalidad del complejo público, era un “eje central [que] habría de dar cuenta de la victoria de las ideas de los fundadores del socialismo científico sobre suelo alemán” como diría Honecker en un informe ante la Volkskammer³²⁵. El escultor Ludwig Engelhardt, quien fuera director artístico de la totalidad del proyecto de renovación de este complejo, recupera y moderniza en el Marx-Engels-Forum las cualidades estructurales de un foro de asambleas públicas de la arquitectura clásica y las adapta a la construcción de esta constelación monumental. Proyectos como el modernismo socialista de la RDA intentaban tanto el distanciamiento de las prácticas arquitectónicas del Tercer Reich como también el nacimiento de un estilo internacional de arquitectura que señalizara una nueva etapa del socialismo como proyecto democrático legítimo en un contexto de creciente mundialización y apertura³²⁶.

La ubicación del Palast der Republik en el centro de la actividad política de Berlín Oriental cumplía la función de un Edificio Central de la ciudad socialista que servía de sede tanto práctica como narrativamente para la *Volksdemokratie* (“Democracia Popular”), sistema de los Estados otrora socialistas en el cual conviven partidos formalmente diferentes que se encuentran empero subordinados por medio de acuerdos permanentes o estructurales a la toma de decisiones por parte de un partido unitario – en el caso alemán oriental, el Partido Socialista Unitario SED³²⁷. En el Palast se localizó en el tiempo y el espacio la narrativa de la *Volksdemokratie* en forma de una escenificación de representaciones en lugar de presentaciones: en ella convivían las contradicciones de un sistema democrático particular, los políticos que asumían el rol de representar las ideas del proyecto político de la RDA y que en ello se volvían “máscaras”, “monumentos

³²⁵ Honecker, E., Bericht des X. Parteitages der SED, 1981 en sitio web de la Administración Senatorial para el Desarrollo Urbano y el Medio Ambiente de Berlín en <http://www.berlin.de/orte/sehenswuerdigkeiten/marx-engels-forum/>, consultado el 11 de febrero de 2019.

³²⁶ Bluhm, S., *Zwischen Bahnhof Alexanderplatz und Ostufer der Spree: Der Fernsehturm und das Marx-Engels-Forum vom Ursprung bis zur Fertigstellung*, Berlín: Kunsthistorisches Institut-Freie Universität Berlin, 2005: 15.

³²⁷ Cf. Schubert, K. & Klein, M., Entrada: “Volksdemokratie” en *Das Politiklexikon: Begriffe, Fakten, Zusammenhänge* en https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/Schubert,%20Klein%20-%20Das%20Politiklexikon.pdf consultado el 1º de mayo de 2019.

vacíos” del régimen como en todo sistema político representativo que se localiza en un espacio determinado al margen de lo que sucede fuera de ese espacio, en el que la representación es el eje del proyecto democrático determinado³²⁸. Se constituye así una topología de representaciones de un relato en una sede determinada. Al caer el sistema y el proyecto, desaparece el relato y con ello también el lugar en el que el relato es representado. Al momento del registro del video, han transcurrido 18 años desde la Caída del Muro de Berlín en 1989 y 17 desde que el propio palacio-monumento decide en asamblea plena su propia disolución para la reunificación alemana. A mediados de la primera década de este siglo se decide desmontar el Palast der Republik y sustituirlo por medio de un castillo diseñado por el arquitecto italiano Francesco di Stella que recupera una fachada barroca con diferentes columnas y portales cuya verticalidad recuerda al estilo barroco del Castillo de Berlín construido en el siglo XVIII por el Káiser Federico Guillermo II y dinamitado por el Gobierno de la RDA en 1950 se alojará al Humboldt-Forum (cuyas obras se encuentran en marcha desde 2014), y que “invitará en el futuro a las culturas extraeuropeas a un diálogo con las obras maestras de Europa en el centro de Berlín, en la Isla de los Museos”. El proyecto fue foco de división en la ciudad, en la medida en que un sector apreciaba el valor histórico del edificio en tanto lugar de la memoria, mientras que el otro veía la oportunidad de construir un nuevo monumento a un curso histórico interrumpido. Al momento de registro del video, el Palast der Republik y el Foro de Marx y Engels son monumentos cuyos relatos de legitimación están desaparecidos; en el foro no tiene lugar ninguna asamblea pública, sino el descomprometido y pendular movimiento de transeúntes.

La acción de Moraga se apropia de este lugar del espacio público haciendo una operación de calce entre el escenario “real” (el contexto físico del Palast der Republik y el Marx-Engels Forum, los monumentos, los significados propios de su metarrelato de legitimación desaparecidos y las prácticas que hoy ahí se dan cita) y el escenario de la acción (producto de la puesta en escena). Esta operación de coincidencia entre la mirada fría de la cámara (perpetuante) y el paisaje, contenedor de la monumentalidad sólida y de

³²⁸ Cf. Groys, *Op. Cit.*, 2-3

las imprevisibilidades propias de la vida cotidiana es producto de una alteración de significados que se basa en diferentes modos que Fischer-Lichte entiende como procesos de intensificación de la performatividad del espacio “original”³²⁹. Definiendo tres categorías, se basa en una construcción del espacio performativo a través de dinámicas y procesos:

1) “Uso de un espacio (casi) vacío o de un espacio con arreglos variables, que deja libertad de movimiento a actores y espectadores” (...)

2) “La generación de arreglos espaciales específicos, que ofrecen posibilidades hasta ahora desconocidas o no usadas para el despliegue de relaciones entre actores y espectadores o de movimiento y percepción” (...)

3) “El uso de espacios definidos para usos otros al del performance y cuyas posibilidades son objeto de investigación y experimentación”³³⁰

Estas dinámicas de modificación y generación del espacio se presentan en este performance de forma que el espacio libre de la plaza pública es usado en su plenitud y la libertad de movimiento en el espacio está dada en su naturaleza de espacio público, vuelto ahora espacio de una experimentación con las posibilidades comunicativas de este espacio con fines de la escenificación, a ser: el uso de un foro público con carácter monumental para la alteración de sus posibilidades de significado para convertirlo en espacio de declamación de un discurso (volviéndolo foro). La segunda categoría, consistente en la generación de “arreglos espaciales” (Idem), que se traduce en formas de re-estructuración de los canales de comunicación físicos usuales de un espacio para generar nuevas posibilidades de relaciones entre cuerpos de actores y público, así como de desplazamientos y percepción, es en esta obra un elemento intacto, en la medida que el espacio es presentado tal como es: una plaza pública con posibilidades abiertas de

³²⁹ Cf. Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 192.

³³⁰ Ibid.

tránsito. Por otra parte, lo que diferencia a esta acción de arte de la tradición que caracteriza al performance convencional, cuyo énfasis está en el cuerpo como vehículo gestual, proxémico y material en el espacio de la escenificación – como sucede en obras clásicas del performance de Joseph Beuys, Marina Abramovic o los chilenos Raúl Zurita y Diamela Eltit – el enfoque de la obra de Moraga y de esta obra en específico está en la neutralización del cuerpo y su identidad en el acto performativo. Esto se debe a la integración de las estatuas y el fortalecimiento del rol de los “personajes anónimos”³³¹ propios de la vida cotidiana (los paseantes).

Los pasajes son también el lugar de diferentes intertextualidades: al interior del texto en forma de recortes de pasajes del Manifiesto Comunista y ediciones de estos para producir la ilusión de declamación y no la reproducción del acto de lectura; por otra parte, las relaciones del texto con otros y la realidad extra-textual. Los diferentes elementos interrelacionados no solo se unen en términos de constitución de la obra, sino que permiten hablar desde diferentes niveles acerca de estrategias de repetición y desviación para el efecto de realización y las connotaciones de esto para una re-construcción desde mitos de origen, relatos historiográficos de constitución del presente (el proyecto socialista alemán y la silenciosa extinción del socialismo alemán).

Si un sitio es la unidad histórica que agrupa tiempo y espacio, nos encontramos en un sitio específico que se caracteriza por la densidad histórica y que a la vez, en un presente continuo registrado en el medio del vídeo da cuenta de diferentes niveles de enunciación simultáneos que permitirían hablar de una zona de contacto, de correlación y renegociación de relatos, discursos y conflictos del pasado. Esta zona de contacto en lo videográfico es lograda a partir de tensiones y oposiciones que se ven evidenciadas en un dispositivo no-narrativo de efectos hipnóticos: registrando el tiempo real y el espacio real como si se tratara de registrar un diorama de escala natural, la obra logra un desfase y la simultánea reorganización de un presente distópico y tranquilo a la vez. Esto, a través del

³³¹ Cf. Lara, C., Machuca, G. & Rojas, S.: Op. Cit.: 55-56.

empalme de sonidos de transeúntes y máquinas, imágenes de cuerpos estáticos y en movimiento, de metal o carne y hueso, la monotonía y un tiempo hipnótico que resulta de la contemplación del escenario en el medio vídeo, articulando distancias y cercanías entre sujetos hablantes (Marx y Engels, dispuestos como estatuas ante la cámara) y la realidad mostrada, a partir de un dispositivo de disociación activado por el corte y montaje de frases del Manifiesto Comunista:

Un segundo nivel de análisis, como decíamos antes, es el que nos transporta a un nivel performativo del análisis de cómo se genera un espacio. La **corporalidad** es la interacción de sus elementos corpóreos en relaciones de movimiento, percepción y gestualidad que son de naturaleza itinerante. Por medio de estas interacciones corporales se forma el espacio de la acción en tanto nivel físico y semiótico de empalme entre el espacio concreto y el performativo, constituyendo así una escenificación de sí mismo. La pregunta que nos planteamos en este subcapítulo es cómo funciona el elemento de la corporalidad en una obra que se sustenta en el otorgamiento de vida a las figuras sólidas y estáticas de Marx por medio de la interacción con cuerpos en libre desplazamiento en el espacio. La representación figurativa de Marx y Engels en formas de estatuas es el centro de la acción. Su figura sólida, que imita a los cuerpos, monumental y recopilatoria de relatos de la memoria colectiva tiene tanto funciones indicativas (estatua que representa al cuerpo) como connotativas (los “padres” del socialismo científico). Por medio de una sustitución mimética, ellos corporizan de forma fría y sólida a las figuras principales de la acción, recurriendo a una intención representativa que recupera un elemento estético del realismo socialista: la representación de las bases sociales por medio de una realidad ideal personificada en figuras humanas idealizadas, proceso que tenía eje en interacciones estéticas a través de las cuales el espectador se identificaba con ellas³³². Las estatuas son protagonistas de una escenificación pétreo que supera al paso del tiempo y la desaparición de los relatos de legitimación que le dieron sustento (el foro Marx und Engels) y la escenificación que ahí tiene lugar (“Cuando las ideas desaparecen en los

³³² Cf. Groys, B.: Op. Cit.: 51-57.

monumentos” en el foro), mas carecen - claro está - por su naturaleza metálica y plástico-objetual de los elementos fundamentales para que pueda hablarse de representación actoral: la gestualidad y la proxemia, la expresión y la comunicación a través del cuerpo en tanto estructura de carne y hueso que funciona como dispositivo de representación de una identidad en el juego dramático³³³. Es aquí que nos enfrentamos a una primera característica de “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos”: el cuerpo fijo de la estatua es un elemento que personifica sin ser humano, que se posiciona de manera permanente y sólida ante la cámara mientras todo su alrededor en el paisaje es fugitivo. La tarea de actuar en un performance de esta naturaleza es entonces posible (o no) en la interacción de estos materiales sólidos e inmóviles con otros elementos, transitorios y fugaces en el tiempo como son los paseantes y su deriva de significados casuales y sin compromiso, anónimos como lo es el encuentro de identidades en un presente hecho paisaje y cuyos elementos se encuentran en permanente reformulación. Marx y Engels actúan, corporizando una permanencia atentada por múltiples interacciones puntuales con otros objetos y seres humanos. Re-presentan a Marx y Engels mientras una multiplicidad de presencias fugaces constatan su ausencia en su desinterés, contemplación o desconcierto como pausas en el tránsito peatonal cotidiano. Esta multiplicidad de interacciones se complementan entre sí en un proceso autopoietico de “copresencia corporal entre actores y espectadores”, “su encuentro e interacción”³³⁴, tejiendo una suerte de red intersubjetiva corporal por la duración del performance. Por medio de estas relaciones puntuales se generan nuevos sentidos de las figuras dramáticas („Marx y Engels“) que interactúan con las funciones corporales y sus posibilidades comunicativas (la voz, la gestualidad, el desplazamiento, la proxémica) basándose en su propia dessemantización y resemantización en el acto; los paseantes pasean, sí, mas este paseo trasciende al paseo en sí, convirtiéndose en una práctica de casualidades generadoras de significados.

³³³ Cf. Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 130.

³³⁴ Ibid.

A la manera de actores de relleno en una obra filmica o teatral, los paseantes van produciendo efectos en el espectador, denotando desatención, connotando olvido, desinterés, desolación en un lugar que empalma realidad y ficción en un proceso de transformación continuo. Van formando el lugar en todas sus dimensiones y en su desplazarse van agregando significados al espacio en la interacción, van generando un espacio a través de sus prácticas de gestualidad, desplazamiento y presencia.

La estatua, los edificios, el espacio en su totalidad adquieren gracias a estas interacciones sígnicas por minutos un aura en el sentido benjaminiano del concepto: “El aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”³³⁵, una suerte de distanciamiento entre el significado y el significante que evidencia lo frágil y no inherente de su relación temporal. Puede ser que Marx y Engels se vuelvan presencias latentes; en una situación única que los pone en relación para mostrar lo inevitable de la pérdida de los ideólogos, la singularidad de la forma de representación en el lugar y momentos de la acción y lo auténtico de este escenario en movimiento sacado de la vida real. Las prácticas en el lugar otorgan nueva aura al monumento y con ello hacen por minutos que la pseudo-corporalidad material y figurativa, analógica y sustitutiva de la estatua de Marx y Engels personifique a los filósofos por medio de su interacción con otros cuerpos reales. “Cualquier cosa que hagan los actores (*performers*) afecta a los espectadores participantes; y sea lo que sea que hagan los espectadores, esto afecta a los actores y a otros espectadores. En ese sentido, un performance es posible solo en el lapso de tiempo en el que es ejecutado. Emerge de la interacción entre quienes lo realizan y los espectadores”³³⁶.

Si la corporalidad en el performance convencional y en el teatro clásico se basa en las interacciones “mágicas” con otros cuerpos en el espacio, es decir: con la canalización de energía a través de la gestualidad, el desplazamiento y la proxemia concertadas en una

³³⁵ Benjamin, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Andrés E. Weikert e introducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca, 2003: 49.

³³⁶ Fischer-Lichte, E., *Interart: Ausweitung der Kunstzone*, Bielefeld: Transcript, 2010: 6

comunidad momentánea³³⁷ en nuestra acción de arte o performance en el espacio público el cuerpo de los actores domina el espacio a través de un gesto pétreo y permanente que adquiere sentido con el encendido de la cámara y con su posicionamiento perpetuo en el lugar de la toma. El elemento corpóreo, que en el performance convencional es un instrumento de canalización y circulación de diferentes movimientos, sus significados tangenciales es en esta acción performativa un punto de tensión entre movilidad e inmovilidad que produce en el espectador sensaciones. En ellas se contraponen el movimiento inconsciente y plenamente funcional de los transeúntes a la inmovilidad permanente del monumento del realismo socialista, cuyo fin es la perpetuación de la impronta, el porte y la presencia de los filósofos en tanto figuras materiales cuyo propósito es encarnar a la utopía.

Por medio de la citación del Manifiesto, la obra plantea una re-familiarización con sus contenidos con ayuda de la cita libre que evidencia la extracción de pasajes de la obra y su articulación en la línea temporal de sucesos y de la experiencia videográfica, planteando similitudes con el entorno como asimetrías para con él. Un segundo nivel de repetición se encuentra en la sustitución que ejercen las estatuas como materializaciones del discurso montado en la pista sonora. Por medio de la voz, aquel elemento propio de la comunicación radiofónica en tanto referente de memoria en el espacio privado, se *performa* – es decir, se *realiza* a partir de la composición de elementos de lenguaje y mediales que fuera del evento no estarían en correlación – una activación de sujetos enunciativos propios de la historia como de la imposibilidad tácita en la ficción cinematográfica. Esta realización permite, por medio de la voz, rearticular una corporalidad que se surte de su propio espacio para existir.

³³⁷ Fischer-Lichte , E.: Op. Cit., 168-169.



Still de “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” de Marcela Moraga, 2009.

La proyección de las ideas en el espacio en forma de palabras que recuerdan a la permanencia de la obra filosófica y política y a la vez son efímeras, alude, como podemos ver, al título que engloba la totalidad del enunciado: “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos”. Desglosar los enunciados constatativos permite observar estos “momentos” de realización de un espacio de cruce entre tiempos, espacios y contextos disímiles (El Chile en el umbral entre socialismo, dictadura y democracia; la Alemania socialista y su desmontaje en el presente).

¿Qué elementos permiten esta conjunción de tiempos si trascendemos a la dimensión de la obra como texto? Por medio del análisis de elementos de la obra general de la artista y por medio de las referencias específicas a la obra que ocupa a este subcapítulo, es posible identificar diferentes líneas discursivas y estéticas que permiten enlazar al universo efímero y temporal planteado con el contexto urbano en transformación de la ciudad y un referente propio del territorio de origen. La idea de intertextualidad o la intermedialidad, es en ese sentido fundamental.

El elemento que articula temporalmente y en términos de contenido a la obra son las voces que leen a alto volumen desde el aparato Ghetto-Blaster lo que la artista llama "Pasajes del Manifiesto comunista". Analizar este discurso verbal en tanto mera construcción textual sería insuficiente para llegar a explicar cómo se genera la puesta en escena, en la medida en que este es el articulador temporal de la obra y el que permite su recepción de acuerdo con un patrón temporal similar al de la declamación de un discurso en un ceremonial público. Para analizar esta construcción parto del análisis del discurso verbal a partir de hitos que relacionan a los enunciados verbales provenientes del aparato con gestos, desplazamientos y movimientos propios de los paseantes. Los pasajes no son otra cosa que el producto de un montaje de citas del Manifiesto con una función mimética: parecer ser el Manifiesto Comunista. El paratexto o título explicativo de "Cuando las ideas desaparecen en los monumentos" señala que el aparato de radio transmite Pasajes del Manifiesto Comunista³³⁸.

Esta aclaración determina al horizonte de expectativas con el que el espectador se enfrenta a la obra, de manera tal que predispone a la impresión de que se trata de fragmentos del Manifiesto en su forma original, transmitiendo las ideas del original y realizándose en tanto Manifiesto en el acto performativo. El título designa a una dimensión del texto que es propia del texto literario: el fragmento, connotando una espacialidad propia del texto mítico y que connota además sus condiciones de , en el sentido de que se refiere a una porción discreta de espacio textual o musical usado en el original como transición.

Los "Pasajes del Manifiesto Comunista", como hemos dicho, son en principio y en realidad partículas textuales que resultan de una operación de selección, extracción y montaje que responde a la lógica de pastiche con la que funciona la estética posmoderna, tanto al nivel de la estructura interna del texto (fragmentos enlazados en una continuidad textual) como de la recepción (el texto alude y evoca permanentemente a frases-tipo del

³³⁸ Lagos Preller, T., *Cuando las ideas desaparecen en los monumentos* en Revista Artishock, 17 de noviembre de 2017 en <http://artishockrevista.com/2012/11/17/cuando-las-ideas-desaparecen-los-monumentos/> consultado el 19 de mayo de 2019.

Manifiesto, produciendo un efecto de semejanza con el texto-fuente). De esa manera, no pese, sino gracias a que el texto se compone de fragmentos, se logra una relación mimética con el original que permite que los pasajes produzcan la ilusión de consistir en párrafos completos, aspecto que analizo más abajo.


En múltiples ocasiones, estas frases son organizadas de manera libre, de forma de que el collage se libera del texto original volviéndose un intertexto autónomo generado con una intención propia. En un ejercicio de análisis hemos traducido los pasajes del Manifiesto Comunista de Marx y Engels de El Diccionario de la Real Academia Española define en una de sus acepciones a "Pasaje" como "Trozo o lugar de un libro o escrito, oración o discurso", así como también bajo la acepción musical como "Tránsito o mutación hecha con arte, de una voz o de un tono a otro"³³⁹.

De forma de poder graficar de manera más clara cómo es que lo que Moraga denomina "Pasajes del Manifiesto Comunista" es en realidad una selección y un ensamble de citas que permiten que el discurso de la obra adquiera una autonomía en relación con el original. Moraga argumenta la decisión con el interés en una búsqueda de "enunciados de validez universal" que pudieran ser interpretados por cualquier persona en cualquier contexto de lectura. El ensamblaje de las citas del Manifiesto Comunista se da a partir de un propósito que se basa en la semejanza con un original. De esa forma, da la impresión de que se trata de tal, lo cual produce un distanciamiento que difiere y altera el modo estético de recepción así como sucede con una cita deslocalizada del contexto original y recontextualizada en un determinado lugar de enunciación.

Esta operación de remontaje es visible en la incorporación de las citas en la línea temporal del video, acompañando a la acción y atribuyéndole un ritmo que se construye en la interacción con los significados de las frases y de los objetos que interactúan en el performance con su lectura, de manera similar a un poema cuyos significados son

³³⁹ DRAE: Entrada: "Pasaje"


compuestos en interacción con una métrica, una velocidad y una entonación determinadas. De esa manera, cuando comienza el video, se recurre a una de las frases-tipo más conocidas del "Manifiesto del partido comunista":

Contador	Texto (ES)	Texto (DE)	Imagen
00:00:31- 00:00:37	“La historia de todas las sociedades es la historia de la lucha de clases”.	“Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaften ist die Geschichte der Klassenkämpfe” ³⁴⁰ .	

La frase-tipo genera con su volumen y en relación con la imagen una impresión inmediata, remitiendo al entramado de significaciones del metarrelato del socialismo internacional. En la dimensión verbal, la frase – al igual que la totalidad del libreto de “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” consiste en un enunciado performativo en sentido estricto. Usando el presente en su forma indicativa, es una descripción con valor de verdad aparente, cuyo significado es determinante para la tesis marxista y en función de nuestra obra representa el primer elemento eje de una contradicción: no hay forma de que el texto verbal coincida con las primeras imágenes, en las que no hay ni miembros de una sociedad ni clases; dada la escasa población en cuadro, no existe ninguna comunidad en cuadro que marque una relación icónica con la intención comunicativa de la frase. La declamación de esa frase-tipo se da, entonces, en un vacío: no hay ni quien la escuche ni situación a ser descrita. De esa manera, esta interacción palabra-imagen reitera – de forma autorreferente - a la imagen en la que su emisión funciona y devela un enunciado tercero que se da en esta configuración poco

³⁴⁰ Marx, K. & Engels, F., Op. Cit.: 9.

convencional. Por medio de esta operación de empalme entre texto verbal e imagen, se da inicio a un proceso de recuperación en el tiempo del discurso verbal apartado de sus condicionamientos originales, de forma de que significa en la relación momentánea con la escena en movimiento. Más intenso en las posibilidades de juego y comunicativas es el caso de enunciados que, a diferencia de esta frase-tipo, se componen de dos o más enunciados reorganizados en función de la impresión, como en el siguiente ejemplo:

Contador	Texto (ES)	Texto (DE)	Imagen
00:01:13- 00:01:31	1)“La burguesía ha dado forma cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países a través de su explotación del mercado mundial. 2) Y así en la producción material como en la intelectual. Las creaciones intelectuales de los países en forma individual se vuelven patrimonio común“	1) “Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und die Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. 2) Und wie in der materiellen sowie in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnissen der einzelnen Nationen werden Gemeingut.“ <small>341</small>	

³⁴¹ Ibid.

En este párrafo recitado por una sola voz conviven tres oraciones que se extraen de diferentes zonas del “Manifiesto del Partido Comunista” y que corresponden con dos proposiciones que se encuentran en diferentes lugares del texto original. De esta forma, su significado es reconstruido. Si en el texto original consiste la una en la tesis de comienzo para una reflexión en torno a la globalización de las estrategias capitalistas de dominación de aparatos industriales y la explotación de recursos a nivel transnacional en función de la construcción de una interdependencia económica generalizada de las naciones, la segunda es la conclusión de dicha reflexión, que deviene en la idea de que este fenómeno de entramado de las relaciones de dominación también abarca al campo de producción de conocimiento³⁴². La síntesis que aquí se produce adquiere entonces un carácter de proclama por medio de la construcción sintética y típica que resume afirmaciones diversas en un enunciado de validez absoluta. De la misma manera como todos los enunciados, estos remontajes y síntesis hacen que los enunciados del texto original adquieran nuevo significado en un proceso que trasciende a las intenciones comunicativas del texto original. En tanto estrategia irónica y crítica, el collage intertextual del que aquí se hace gala re-localiza así significados en el espacio enunciativo liminal de la *performance* para la construcción de un nuevo texto que interactúa con la puesta en escena para cerrar el ciclo retroalimentario de relación entre la producción y los espectadores. El fragmento que citamos, así como la totalidad de fragmentos de los que el discurso se compone juegan permanentemente con esta adquisición de valor de verdad a partir de la formulación gramatical en interacción con la escenificación. A partir de proposiciones que tienen en la obra carácter de aforismos de valor omnicomprendido y normativo (de acuerdo con el diccionario de la Real Academia, “Sentencia[s] breve[s] y doctrinal[es] que se propone[n] como regla en alguna ciencia o arte”³⁴³ y de enunciados performativos (frases en presente indicativo con valor de verdad y función de realización) se estructura un discurso verbal que da vida y tiempo a una red de relaciones, como hemos dicho, liminales en la experiencia gatillada por el acto performativo, de forma tal que el espacio de la enunciación verbal es uno que juega con

³⁴² Cf. Marx, K. & Engels, F., Op. Cit.: 23.

³⁴³ DRAE, Entrada: “aforismo”, 2019.

la lógica de imposición de verdades que tiene una autoridad aparente similar a la de la mirada y temple de las figuras de Marx y Engels en metal. El montaje de citas y su relocalización en el contexto enunciativo transitorio del Marx-Engels - Forum tienen, como hemos podido ver, un efecto performativo particular: las tesis, que devienen en fórmulas de carácter perenne y de valor global (a partir de la escasa referencia al contexto específico y original de enunciación, el “Manifiesto...” y su re-contextualización en el marco de la acción), construyen en torno suyo nuevos lugares de enunciación en el lugar común que es la plaza transformándose. El discurso-emblema de la utopía se pone en escena en el espacio de concreción de esta utopía: su caída entonces se evidencia a través de una estrategia subversiva que traslapa y cambia los significados originales, exponiéndolos y haciéndolos visibles en este nuevo contexto de producción, momentáneo y efímero como la vigencia del relato desaparecido.

La personificación a partir de la cual nuestra mirada asocia a las figuras de metal con Marx y Engels resulta, como hemos visto, de operaciones miméticas de sustitución o analogía, de la identificación con el espectador, así como de la mención de pasajes de la obra con la que relacionamos a ambos filósofos, que se relacionan entre sí en un montaje intertextual con efectos inesperados. Sin embargo, un nivel omitido hasta ahora es aquel fundamental para que el texto verbal sea recibido: la voz (encapsulada en y emitida desde el aparato de radio como medio), por medio de la cual la corporalidad es generada para la identificación con el espectador³⁴⁴.

Formando un diálogo a dos voces con el público, la voz o la palabra hablada ejerce una función crucial en el proceso de construcción del evento de arte performativo al que nos enfrentamos, en la medida en que de estas voces dependen las formaciones de todo sonido que se vuelve materia y que deviene en significado móvil³⁴⁵. En primer lugar, con la voz se constituye la corporalidad en tanto dimensión material de construcción de

³⁴⁴ Cf. Fischer-Lichte, Op. Cit.: 219.

³⁴⁵ Ibid.

significado. Sin ella, sería incompleto el proceso a través del cual la estatua reobtiene su aura y en ello presenta a Marx y Engels en el espacio de la acción por medio del discurso hablado. La voz es el móvil del discurso y más allá de eso: sin ella el discurso no es más que palabras. La entonación, el énfasis en los rasgos masculinos de la voz, el volumen, la resonancia de su emisión por medio del aparato de radio Ghetto-Blaster; es con la ayuda de la voz que la presencia del discurso es recibida estética y corpóreamente. Pese a su importancia, “la voz es comprendida en las aproximaciones convencionales como “mero” vehículo, es decir: como medio transparente del lenguaje hablado. Y en la medida en que, en primer lugar, tratemos de comprender qué es lo que la voz trae al plano de la expresión, la voz en sí es interesante solo bajo ciertas condiciones. (...) Desde la perspectiva de la performatividad, el lenguaje no puede separarse conceptualmente de su realización concreta, temporal-espacial, en fin: medial. En lugar de ver al lenguaje hablado como la “aplicación” de un lenguaje “ideal”, [hay que entenderlo] en la relación entre lenguaje y voz (...) en tanto entrelazamiento mutuo”³⁴⁶. La voz es para Fischer-Lichte mucho más que “un mediador transparente’ de contenidos semánticos que ha de ser pensado teóricamente de forma independiente del discurso.


La voz no dice sencillamente algo que sea de otra naturaleza que no sea la suya misma; incluso, en la medida en que la voz muestre algo, aporta de manera esencial al 'contenido' del discurso y le trasciende. De esa manera, se sugiere la importancia de un nuevo modelo de la comunicación que se diferencia de forma radical al modelo tradicional emisor-receptor: la comunicación como “proceso de musicalización en comunidad”³⁴⁷.

Emergiendo con el volumen y la entonación paternal, la voz tiene en esta acción la función de articular una serie de prácticas y operaciones que se dan de forma puntual. Cada frase acompaña a un acontecer y una imagen en pantalla, que a su vez es producto de un complejo de movimientos imprevisibles: una pareja se detiene y mira al

³⁴⁶ Fischer-Lichte, Erika, Op. Cit.: 163

³⁴⁷ Ibid.


monumento mientras su detenerse se ve acompañado de una frase que emerge en el espacio hasta ahora perteneciente a los transeúntes.:

Contador	Texto (ES)	Texto (DE)	Imagen
00:00:22- 00:00:32	Hoy, el Poder público viene a ser, pura y simplemente, el Consejo de administración que rige los intereses colectivos de la clase burguesa.	Die moderne Staatsgewalt ist nur ein Ausschuss, der die gemeinsamen Geschäften der Bourgeoisie Klasse verwaltet. ³⁴⁸	


Los transeúntes no esperan que esta voz emerja de ninguna parte, en la medida en que ellos son objeto-sujeto de una escenificación que no les ha preguntado si participan de ella o no. El deambular acostumbrado por el circuito turístico es interrumpido por segundos. Se percatan de la cámara de video y siguen avanzando, pasando por el eje de foco. Esta distancia entre la figura representada y la voz que completa la representación es una dualidad que confunde y perturba, lo que evidencia la representación y puesta en escena. La palabra hablada se vuelve canal liminal de comunicación, “pasaje”³⁴⁹ en una interacción de frases pertenecientes a diferentes fragmentos y cuya coherencia se da en la interrelación con los elementos del espacio físico y con los de la escenificación, pudiendo oscilar entre la referencia directa al evento (autorreferencia), como en este texto:

³⁴⁸ Marx, K. & Engels, F., Op. Cit.: 21.

³⁴⁹ Cf. Fischer-Lichte, E., Op. Cit.: 223.

Contador	Texto (ES)	Texto (DE)	Imagen
0:00:51 - 0:01:11	Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo/sagrado es profanado, y, al fin, el hombre se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar su vida y sus relaciones con los demás con mirada fría.	Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen. ³⁵⁰	

Así como por medio de la referencia al texto de origen y el juego de no-coincidencia con lo que sucede en el acto:

Contador	Texto (ES)	Texto (DE)	Imagen
	La burguesía ha dado forma cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países explotando para su propio beneficio al mercado mundial. Y así en la	Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und die Konsumption aller Länder kosmopolitisch gestaltet. Und wie in der materiellen	

³⁵⁰ Marx, K. & Engels, F., Op. Cit.: 23

	producción material como en la intelectual. Las creaciones intelectuales de los países en forma individual se vuelven patrimonio colectivo	sowie in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnissen der einzelnen Nationen werden Gemeingut. ³⁵¹	
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

De esa forma, cada una de las frases del discurso verbal oscila entre diferentes ámbitos de referencialidad, de los que se desprende, re-contextualizándose en la acción, adquiriendo significados en función de lo que en ese momento sucedía y en pantalla vemos. De esa forma, sus lugares originales en tanto logos (Idem) son abandonados, generándose así una suerte de topología en la que los sentidos oscilan entre universos diferentes de posibilidades de referencia intertextual.

Esta tendencia a distanciar a la voz de las acciones y objetos, mas dejando libres las posibilidades de articulación semiótica, se manifiesta desde la década de 1960 en el arte performativo con la ayuda de los medios electrónicos o digitales de comunicación no consiste en una estrategia de dessemantización – es decir, despojar al signo de sus posibilidades semánticas -, mas una de polimorfismo³⁵² que tiene como efecto el prestar las condiciones para la generación de una trascendencia de las fronteras del espacio performativo y al que Fischer- Lichte llama (en alemán) “*Hörraum*”³⁵³ (“espacio de la escucha”), penetrando en diferentes contextos. De esa forma, nosotros en tanto espectadores escuchamos la voz de Marx y Engels como si ella se encontrara delante de nosotros y somos conscientes de que no se trata de una escenificación con fines

³⁵¹ Marx, K. & Engels, F., Op. Cit.: 22.

³⁵² Cf. Fischer-Lichte, Op.Cit.: 223-224.

³⁵³ Fischer-Lichte, Op. Cit.: 215-216.

representativos (no produce la ilusión de que Marx y Engels hablen, sino que evidencia sus propios mecanismos de producción en el sobreponer las voces a la estatua).

El concepto de Hörraum es uno de los elementos centrales para entender el nivel imprevisible de un acto performativo y se refiere a un espacio que trasciende a las fronteras del espacio performativo: la voz se entrelaza con la multiplicidad de ruidos y sonidos de un momento en el espacio público (un *continuum*) y “el espacio performativo pierde así sus fronteras; éstas se abren en función de espacios que están 'fuera' de ellas. El espacio que lo rodea penetra en el espacio performativo por medio de sonidos y ruidos y lo amplía a dimensiones desconocidas. Todo lo que puede ser oído de forma casual se vuelve elemento de la puesta en escena y puede transformarlo”.

Las voces de Marx y Engels no solo se imponen en forma monológica por el discurso que declaman a dos voces (impostura decidida por la artista y no atribuible a la obra literaria del “Manifiesto...”) sino que desde el momento en que ese discurso es voz en la calle, entran como una voz en off de un narrador omnisciente y presente en la acción que no puede gobernar y con la cual dialoga no discursivamente, sino en una armonización no *armónica* entre todos los elementos sonoros en escena y los no previstos por la escenificación. Sus voces generan una atmósfera: la del foro en un espacio no convencional y ante auditores que no han sido invitados, sino que aparecen y desaparecen en él como lo hacen los visitantes esporádicos de un lugar de por sí pronto a desaparecer. El lugar ideal (y fáctico) de ese punto de apariciones y desapariciones es el intersticio, un intersticio de la experiencia corporal de quienes están en la escena y quienes la apreciamos (nosotros, los espectadores finales del registro videográfico). De esa manera, vivimos o experimentamos corpóreamente con la ayuda de la voz la forma en que Marx y Engels reviven y se imponen en ese espacio. Para llegar a ese lugar, hay un elemento estético de esta compañía de sonidos en interacción que se puede identificar con el modo estético de la letanía religiosa. En la relación que existe entre ruido, sonido y silencios de

los espacios abiertos en las ciudades contemporáneas, el tono monótono y repetitivo de lectura de los textos conduce a un estado perceptivo de por sí tan anónimo y seco como la totalidad de la experiencia estética. Como todos sabemos, al repetir una palabra un determinado número de veces es posible liberarla del sentido que convencionalmente le es dado, de forma de que ella se vuelve significante vacío, su propia forma es la que deviene productora de significados más allá del significado convencional, como sucede con la repetición de oraciones como el “Padre Nuestro” o el “Ave María” en rituales cristianos de meditación. Se abre alrededor de la palabra en esas situaciones un *continuum* de posibilidades imprevistas, de forma tal que el discurso hablado se vuelve ajeno, se extraña de sí mismo de la misma forma como la meditación o una oración colectiva son el hilo conductor de una práctica ritual en la que el contenido se desliga de la reflexión consciente y pasa a ser forma fónica.

Como hemos podido ver, la mayoría de las frases que componen al discurso de la obra son enunciados performativos cuya intención es realizar a través de la mera enunciación las ideas que proponen. El efecto de esta enunciación continuada y con una rítmica similar a la de declamación de un poema genera y revive en forma casi ceremonial los enunciados particulares por medio de la realización de una atmósfera sonora que invade el espacio escenificado y el espacio de la acción, transformándola y evidenciándola a la vez, interactuando con ella y perpetuando las posibilidades realizativas del movimiento aleatorio de los cuerpos y lo previsto de forma momentánea (el desmontaje del Palast der Republik, el uso de la cámara como testigo y constructora de un espacio de escenificación).

Capítulo II: La experiencia espacial: Zonas de contacto

Introducción

En el presente subcapítulo abordaré obras de Luciana Lamothe, Israel Martínez y Patricia Pisani, pensando en ellas como ejercicios que se abocan a la vida cotidiana con medios múltiples y generando experiencias espaciales que toman distancia de lo narrativo. Hasta ahora en los casos analizados nos hemos enfocado en obras de un carácter cerrado, en los que la representación o la presentación son la cesura temporal y estética de los proyectos. No nos hemos dedicado a analizar obras cuya procesualidad es la principal condición de enunciación y eje de construcción de discurso. En el presente capítulo, abordaremos los casos de diferentes obras de Patricia Pisani, Luciana Lamothe e Israel Martínez, en los que un proceso de investigación general lleva a producir diferentes obras en relación entre sí y con un referente común que es Berlín. En estas obras se llegan a diferentes niveles de enunciación y negociación entre relatos y discursos del presente y del pasado a partir de la interconexión de elementos con una intención enunciativa.

Estos procesos de investigación hacen que las obras se basen en una cierta *in-finitud* que es motivo de interés debido a que esta característica permite la ampliación y expansión simultánea o a posteriori tanto del campo semántico y estético de la obra como sus efectos como hecho artístico – así como una codificación extendida a lo largo del tiempo. Así, los proyectos de Martínez, Lamothe y Pisani reconocen propiedades del espacio de Berlín como propios del mismo proceso de reconocimiento, similarmente a cómo lo hace Claudia Aravena Abughosh en el subcapítulo anterior. A diferencia de esta, los casos analizados en este capítulo exploran relaciones con el espacio que van funcionando de forma no absoluta ni autónoma, sino en procesos más amplios. Esto implica diferentes procesos de negociación con el espacio de forma de reconocerlo con una relativa distancia y en relación con vivencias personales a nivel corpóreo, cognitivo y físico más que exclusivamente político. Esta codificación permite la extensión de la práctica más allá de la obra y el hecho artístico puntuales. Así, la obra en video “*Palast der*

Republick” de Luciana Lamothe (2008) se dialoga con una de realización paralela por la misma artista, *Steelkill*, una instalación realizada en un sitio baldío durante la Bienal de Berlín del 2008. Las relaciones de citación, alusión o referencia al interior de una obra tienen mecanismos de asociación y efectos similares en las relaciones que obras tienen entre sí como parte de estrategias metatextuales que las engloban. Esta relación intratexto/intertexto/metatexto, como hemos señalado en el marco teórico, es la que permite pensar en el espacio de textos (obras) como uno de zona de contacto, a saber: un espacio de negociación, traducción y resolución de conflictos, relatos y discursos del presente y el pasado. Un episodio fundamental para que Mary Louise Pratt acuñara el concepto de “Zona de contacto” tiene que ver con esta condición de interconexión entre enunciados, la condición *imperfecta* y antipurista de textos codificados en relación de reconocimiento del otro y autorreconocimiento, como en los casos que revisaremos aquí. Cuando Pratt pensaba en las zonas de contacto se refería a piezas de texto en las que diferentes actantes lingüísticos evidenciaban procesos de opresión, censura, marginación a la vez que de balance de poderes por medio del uso de la ironía, la imitación o la descripción, evidenciando el dominio por medio de lo que la teórica crítica actual del colonialismo y los estudios culturales entienden como hibridación cultural. El caso específico era un manuscrito hallado en Cuzco y datado en 1613, escrito cuarenta años después de la caída final del imperio Inca “y firmado con un nombre que indiscutiblemente era indígena andino: Felipe Guaman Poma de Ayala”³⁵⁴. De acuerdo con Pratt:

“Escrito en una mezcla de quechua y un castellano carente de gramática y muy expresivo, el manuscrito era una carta escrita por una persona andina desconocida pero aparentemente letrada al Rey Felipe III de España. Lo que impresionó al investigador peruano] Pletschmann fue que la carta tenía una extensión de mildocientas páginas. Había al menos ochocientas de texto escrito y cuatrocientas de dibujos subtítulos. Se titulaba “Nueva Crónica y Buen Gobierno”. Nadie sabía (o sabe) cómo llegó el

³⁵⁴ Pratt, M. L.: Op. Cit.: 34.

manuscrito a la biblioteca de Copenhague o cuánto tiempo había estado ahí. Nadie se había molestado en leerla o se había figurado cómo. No se consideraba en 1908 al quechua como una lengua escrita, ni a la cultura andina como una cultura con alfabeto”³⁵⁵.

Es posible a partir esta cita plantear de forma axiomática una analogía con una codificación silenciosa de estos trabajos que relacionan tanto a memoria y experiencia inmediata individuales y colectivas en diferentes ejercicios de disociación perceptual y cognitiva, suplantando al mensaje monológico por medio de la dialogicidad directa mediante expresiones cifradas. En cada subcapítulo me referiré a cada obra, planteando los niveles por medio de los cuales se materializa, desmaterializa o reformulan visiones y experiencias conflictivas a través de la dialogicidad con sitios de densidad histórica o con nuevos (o no-) lugares de la experiencia de vida cotidiana en la ciudad. De esa forma, podemos llegar a espacios concretos, audiovisuales y sonoros en los que tiene lugar una renegociación propia de la codificación y agencialidad múltiples de estas obras como zonas de contacto.

³⁵⁵ Ibid.

2.1 Luciana Lamothe: *Steelkill* y *Palast der Republick* en la Bienal de Berlín: disrupción de la experiencia de vida en la ciudad



Luciana Lamothe: *Steelkill*, 2008. Vista de instalación durante la Vª Bienal de Berlín. Foto: Uwe Walter, aviso billboard con estructura de metal, 700 x 550 x 300cm

Luciana Lamothe nace en Mercedes, Argentina en 1976. Dedicándose a diferentes medios audiovisuales, escultóricos y de instalación, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en Buenos Aires. Habiendo producido una multiplicidad de videos que se ocupan de transgredir límites de belleza con una intención de difuminar los límites entre el video casero y la producción cinematográfica, ironizando ambos aparatos de producción. La obra escultórica e instalativa, en tanto, tiene una similar vocación de transgresión a través de la reconstrucción de la experiencia háptica y corpórea en los espacios expositivos y públicos por medio de instalaciones más actuales como “*Metasbilad*” (2016) que invitan a ser transitadas y a experimentar sensiblemente con lo radical. Esto es perceptible a través de la materialidad de los elementos como su

brutalidad estética, reminiscencias y connotaciones. Marie Bardet, quien participa en el libro de artista “Tensión” relacionado con la obra escribe en el texto de sala en 2016:

“Subirse, caminar, entrar en relación con Metasbilad es entrar en contacto con la materia, con los materiales en serie: tablones de madera, tubos de andamios, los propios músculos, huesos, líquidos, la imaginación de la caída, el sabor del desafío. Entrar en contacto con la materia y tener una relación con ella, una relación de experimentación intensiva y radical. Del mismo modo que existe cierta radicalidad de la experiencia del propio movimiento en movimientos graduales, hasta ínfimos, sin necesariamente llegar a la hiperextensión de las articulaciones o la extrema elongación de los músculos, Metasbilad parece decir que puede haber una radicalidad de la experiencia que tiene el material de una escultura: recibe un paso, se inclina apenas, experimenta la resistencia y los movimientos de tablones articulados por tubos de andamios, no llega al extremo de que se doble completamente hasta el piso, que se rompa”³⁵⁶.



Imagen de la tribuna para Lenin diseñada por El Lissitzky, 1920-1924.

³⁵⁶ Bardet, Marie: *Metasbilad o una experiencia sensible radical*, Texto de sala para exposición en Prisma-kh en Buenos Aires, 2016 en <https://verrev.org/2016/08/17/metasbilad-zip-luciana-lamothe/> consultado el 30 de mayo de 2018.

Esta obra más cercana al presente y que emula a la Tribuna para Lenin diseñada por El Lissitzky, quien la bosquejara en 1920, devela de forma posterior algunos elementos de tensión que pueden vislumbrarse desde la obra de mediados de la década del 2000 y la actualidad.



Metasbilad de Luciana Lamothe, 2009. Cortesía de la artista.

El motivo de referirnos a ella está en el pensar la idea de tensión como una que deviene de los primeros trabajos basados en la transgresión y un uso de la fuerza material en interacción con el cuerpo que se origina en un afectar agresivamente y deviene en un balance entre la experiencia del visitante y las posibilidades de resistencia del material como un modo enunciativo particular - que provoca a la vez que convoca a espectadores a asumir roles de agencia cuasi política al interior del espacio expositivo. En su nombre, recupera además otra dimensión de la polifonía de los neologismos en los que se interesa la artista argentina: “Metasbilad” podría referirse tanto al prefijo “Meta-” (“Más allá”) como a la idea de estabilidad: “*Metasbilad* es relación con la materia, tener, radicalmente, *una* relación. Se redistribuyen las fuentes donde surgen sensaciones a lo largo de los nervios de la madera y del propio cuerpo. Ya no se sabe de qué zona de un

cuerpo puede venir el placer, el miedo, el vértigo, difuminados a cada momento de la experiencia. Si Luciana Lamothe invita a experiencias sensibles radicales, es que desarma radicalmente cualquier preconceito sobre la asociación natural entre la apariencia brutal de los materiales utilizados y la sensibilidad fina de la experiencia simple propuesta; es que, al volver sensible la radicalidad de cada pasaje de umbral y la importancia de las variaciones de tono, permite *tener* realmente una relación con el material; es que provoca una confusión entre el propio cuerpo y los tablonces de madera/caños de andamio; es que invierte los flujos de sensaciones: ya no se sabe si siento yo o siente la madera. Ya no se sabe nada de la organización de las zonas, del reparto entre lo inanimado y lo viviente, de los roles del que hace y del que mira, ni del ordenamiento de las experiencias sensibles del miedo y del placer³⁵⁷.

La obra de Lamothe, de acuerdo con sus propias palabras el año 2007, se basaba en el uso de medios audiovisuales, instalativos y escultóricos para generar una suerte de vandalismo visual, objetual y espacial de inspiración anarquista:

“Me gusta pensar que toda forma de arte posee básicamente una chispa de anarquismo, preferentemente desde el punto de vista estético. Lo que yo hago con mi trabajo es llevar a cabo acciones que emergen de una consciencia artística: perforar algo, mover cosas, bloquear accesos, agotar a la gente por medio del permanente presionar de una campanilla eléctrica o proveer de las condiciones para que haya un caos espectacular. Mis acciones son en secreto, sin autorización; esto es: suceden fuera de las instituciones del arte establecidas. Esto es lo que hace que mi trabajo pueda ser visto como anarquista³⁵⁸.”

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Gill, Chris: *Luciana Lamothe – Anarchismus in Buenos Aires* en Zeitschrift Umělec – London/Praha/Berlin en <http://divus.cc/london/de/article/art-clandestino-with-luciana-lamothe>, 01 de abril del 2007, consultado el 30 de mayo de 2019.

La crítica de Lamothe a los medios y modos de enunciación se posicionaron en un primer momento en contra y hacia el materialismo, en palabras propias de la artista: “Mis acciones están confrontadas con la materialidad de las cosas y atacan a la propiedad por sobre estas cosas. Trabajo siempre en lugares con los que no tengo relación alguna. Me interesa sobre todo desarmar la realidad del material”³⁵⁹

Las obras de Luciana Lamothe en la que nos concentramos aquí es *Steelkill* y un video que se le relaciona en tanto bitácora prolongada dentro de la visita de investigación de la artista a Berlín: *Palast der Republik*³⁶⁰. Nos referiremos en términos de análisis al video como elemento más importante, en la medida en que es una construcción posterior a la visita a la ciudad y tiene relación directa con nuestro objeto de estudio.

Steelkill es una instalación en el espacio público frente al *Palast der Republik* a base de un entramado de acero y un aviso del tipo *billboard* en un sitio eriazo como muchos del Berlín post-caída del muro. En el contexto de tensión ante el desmontaje del *Palast* ya en proceso, el aviso tiene dos planos y niveles enunciativos: un plano que emerge del cuadro es la palabra “CORTATE TODO” escrita como si fuera vista reflejada en un espejo, teniendo como fondo en alto contraste al esqueleto del *Palast der Republik* en perspectiva descendente y tomado en contrapicado. En plano posterior, otra gráfica similar tiene la oración escrita al revés (*OTOD ETATROC*) en un ángulo diferente al del anterior. La pancarta sobre la estructura de acero recuerda a un proceso de desmontaje y sus implicancias para la mirada hacia el paisaje urbano. La obra tridimensional es completada así ante el espectador y da cuenta de un momento, compartiendo espacio con un recorrido de instalaciones en el espacio público por artistas como el portugués Pedro Barateiro, quien hace una réplica de una parada de autobuses hecha de concreto, conteniendo una silla y cuadernillos informativos.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ La “...ck” es intencional y es un juego de palabras entre *Republik* (República) y *Blick* (mirada, vistazo, pestaño).



Vista frontal de instalación “Steelkill” de Luciana Lamothe, 5ª Bienal de Berlín, 2008

Las obras forman parte del circuito *Skulpturenpark* (Parque de esculturas). Al mismo tiempo, participan del *Skulpturenpark* Susan Hiller, Cyprien Gaillard, entre otros. Piotr Uklanski ponía con su obra “*Fist*” (2007) un puño alzado de en la explanada de entrada de la Neue Nationalgalerie, espacio emblemático de la paz post-guerra y del *International Style* post-nazismo: “Las parcelas hace poco bautizadas como *Skulpturenpark* pueden interpretarse como una realización paradójica del sueño miesiano (relacionado con Mies van der Rohe) de un espacio de exposiciones ilimitadamente flexible. Se trata literalmente de un espacio de exposiciones abierto y sin fronteras, dejando atrás al edificio. Esta superficie está, sin embargo, dividida y repartida de facto si no por paredes de museos, sí por rejas, vallas. Estas separan los diferentes terrenos de la ciudad y de los privados y cuyos propietarios cambian de forma tan repentina como las promesas relacionadas al futuro, que se disuelven en el vapor del boom especulativo”³⁶¹.

³⁶¹ Szymczyk, A. y Filipovic, E.: (Sin título) en <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/adam-szymczyk-und-elena-filipovic-im-katalog-zur-5-berlin-biennale-5483> , publicado en catálogo “When Things cast no Shadow”, Zürich: JRP Ringier Kunstverlag, 2008, consultado el 30 de mayo del 2018.

La instalación de Lamothe, parte de este circuito de instalaciones e intervenciones temporales en el espacio público y en pleno momento de tensión con la materialidad, la realidad política y las tensiones y constricciones del cuerpo femenino en el espacio lleva como nombre un neologismo que combina a las palabras “*Steel*” (Acero) y “*Kill*” (Matar/Mata) en una sola. Con connotaciones relacionadas con el campo de las armas y la sablería, la palabra remite indirectamente a una estocada, como si el cuerpo de un sujeto enunciante, una voz autoral se constituyera en la relación entre nombre y el texto que constituye a la pieza en el espacio público, una oración imperativa que apela al sesgo instintivo propio de la explosión publicitaria de imágenes en la nueva ciudad liberalizada tras el desmontaje: CORTATE TODA.

El uso de la oración tiene al menos dos niveles de ambivalencia que son importantes de destacar:

La oración usa un modo publicitario basado en el sesgo instintivo, apelando a la espectadora a asumir un riesgo que juega con un fin que se vuelve objeto de deseo.

- “CORTATE TODA” habla además de un objeto de referencia velado – la representación del *Palast* que juega entre el reconocimiento automático de la situación de desmontaje de la imagen de ciudad y su codificación en un enunciado que apela a la realidad personal en conjunto con la identificación con dicho desmontaje violento de la experiencia corpórea en el espacio (público).

Las connotaciones y efectos de ambivalencia del título permiten abrir una discusión en el tiempo presente y diferido en torno a la relación entre tensión y dialogicidad por medio de la ambivalencia que vemos de forma más acabada en la obra *Metasbilad* de hace un par de años. Vale la pena en ese sentido mantener esa idea como eje de análisis, de forma

de ver cómo estas disociaciones tienen lugar en un primer tiempo, se relacionan con el paisaje en transformación de Berlín y logran generar un espacio de disrupción y renegociación en la vida cotidiana. Esto tiene efectos en la construcción de figuras de “yo” que más que relatar autobiográficamente por medio del *Storytelling* y/o la palabra, generan experiencias de autorreconocimiento y asunción de roles físicos y perceptuales en relación con la materialidad.

Palast der Republick mira a posteriori a la participación y la experiencia de visitar Berlín en el marco de la bienal curada por Adam Szymczyk y Elena Filipovic. De acuerdo con la artista, El video consiste en un montaje inspirado en la idea de cine-ojo de Dziga Vertov, una idea que emerge en 1919, después de la 1ª Guerra Mundial. De acuerdo con la idea, se intentaba conseguir objetividad total e integral en la captación de imágenes, considerando a la cámara filmica como un dispositivo externo al cuerpo y por ende al ojo del ser humano, en el que la realidad era evidenciada a partir del efecto develador del montaje y la organización de sus elementos en la experiencia cinematográfica. Oponiéndose al guión, la escenificación, la decoración o la actuación profesional, el cine-ojo articula y permite la conscientización del espectador con respecto a la realidad:

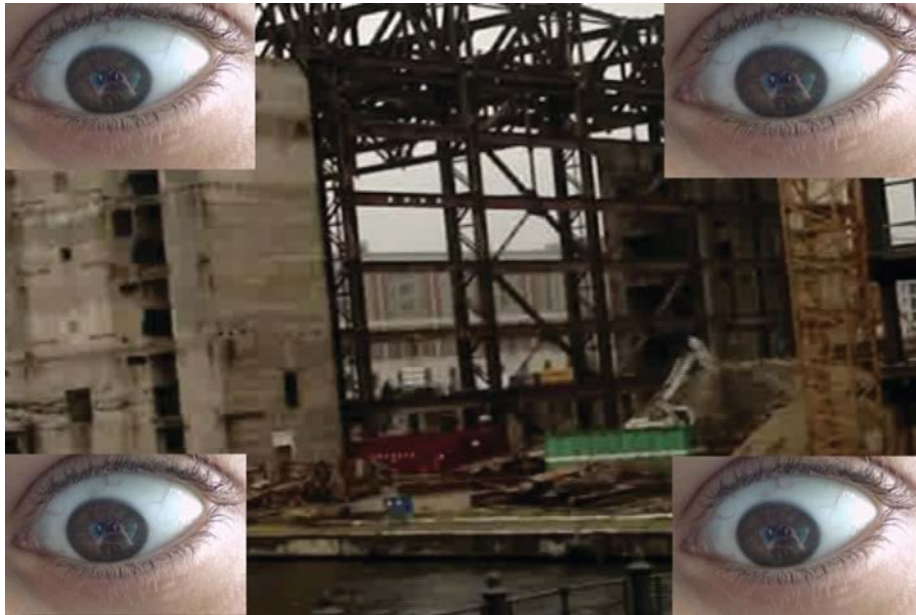
“A partir de ahora, ya no se adaptará más a la pantalla a Dostoievski y Nat Pinkerton.

Todo está incluido en la nueva acepción de las actualidades.

Resueltamente entran en el embrollo de la vida:

1) El cine-ojo que contesta la representación visual del mundo dada por el ojo humano y que propone su propio «yo veo», y

2) El kinok-montador, que organiza los minutos de la estructura de la vida vista por primera vez desde este ángulo”³⁶²



Luciana Lamothe: *Palast der Republick*, 2008 (2011)

Lamothe se remite a las implicancias en el espacio público del desmontaje del *Palast der Republik*, sede parlamentaria de la RDA por medio de un ojo que recupera metafóricamente a esta otra metáfora de Vertov. La artista cuenta en entrevista con quien escribe ³⁶³ que llevó una bitácora de trabajo en la que trataba de representar las sensaciones de contemplar el desmontaje en relación con su memoria personal y la experiencia visual y corpórea en la ciudad en transformación. Esto es permitido por la

³⁶² Vertov, D., “‘El Cine Ojo’ ; *Qué cosa son los noticieros revolucionarios ; Los kinoks y el montaje*” en <https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/03/15/dziga-vertov-el-cine-ojo-que-cosa-son-las-noticieros-revolucionarios-los-kinoks-y-el-montaje/>, 2012, consultado el 2 de abril de 2018.

³⁶³ Conversación con ocasión de la presentación de su video en la exposición *Border-Bridges: Contemporary Mirrors* en Berlín en octubre del 2014. Exposición curada por la Dra. Élis Ganivet y co-curada por Teobaldo Lagos Preller. Link: <https://www.facebook.com/events/516831281796587/>, <https://de.scribd.com/document/345430284/Brochure-Border-Bridges>

bitácora videográfica, que por medio de mirar hacia el exterior, no se olvida de evidenciarse como dispositivo de mirada que involucra a quien observa en un proceso de autorreconocimiento. Una imagen de un ojo es presente en primer plano y produciendo una ilusión de collage y de inspiración televisiva. El ojo se centra, se multiplica, expande y reduce su tamaño sobre las distópicas imágenes de desmontaje del *Palast*. En el centro de su pupila se ve reflejada a una figura acaso autoral que graba la toma fotográfica original de close-up del mismo ojo en una pantalla de televisión cristalina. El edificio y su desmontaje son mostrados a partir de tomas de cámara subjetiva y estáticas en ángulos y posiciones inusuales. El video muestra estas imágenes para terminar lentamente en casi dos minutos mostrando al mismo ojo cerrándose a intervalos de imagen fija. La alusión al cine-ojo (*kino-glas*) de Dziga Vertov se da en la conjunción de una presuposición: La metáfora del cine-ojo se basa en que el ojo humano es declarado incompleto. Así, como el ser humano ha inventado el microscopio para poder ver las cosas más pequeñas que existen, el cineasta necesita la cámara para hacer visible la vida en el contexto moderno³⁶⁴.

La disociación de los sentidos producida por el encuadre y su superposición animada tienen un efecto de tensión que emula diferentes momentos perceptuales de fractura: Los ruidos simulados en la banda sonora son de máquinas que destruyen, desmontan y demuelen. Se combinan con otros sonidos propios del rebobinado y aceleración del vehículo videográfico, acaso la desaparecida cinta magnetoscópica y sus movimientos espasmódicos y semi-materiales de representación electrónica.

El hito traumático o decisivo en la imagen de ciudad, el desmontaje del *Palast*, es abordado con ayuda del medio del video de forma de construir una distancia y hacer un registro más intimista, relacionando al yo enunciante con el de la cámara. Esta decisión (estética y política), pone al sujeto-cuerpo femenino en medio de una interacción con el

³⁶⁴ Cf. Vertov, D.: *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

ámbito de la catástrofe: los ruidos que molestan, que hieren la experiencia inmediata, que disturban e irrumpen en la percepción del entorno.

2.2 Israel Martínez: Spend Time, Waste Time – oír el tiempo libre

Israel Martínez es un artista mexicano (Guadalajara, 1979) residente en Zapopan, Jalisco, que se dedica desde la década de 1990 a un amplio rango de disciplinas, medios y lenguajes. Su trabajo se caracteriza por propuestas enfocadas en el sonido y que buscan generar “ideas tardías acerca de la sociedad a través del sonido y la música”³⁶⁵. La obra del artista jalisciense se caracteriza por la observación del entorno por medio de sus sonidos y la resolución de estas investigaciones en música electrónica experimental, no académica, acciones performativas, video-instalaciones y proyectos de sitio específico. Su obra musical electrónica “Mi vida” fue premiada con el Ars Electronica el 2007. Proveniendo de una escena underground mexicana de la década de 1990 y la primera de este siglo, Martínez llega a Berlín por medio de una beca del programa de artistas del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) el año 2012 para realizar una investigación que oscila entre la documentación y la experimentación con técnicas audiovisuales.

Investigando en torno a vida cotidiana en Berlín, Israel Martínez logra una video-instalación de cuatro canales llamada “*Spend Time, Waste Time*”³⁶⁶ que, con ayuda de un sistema sonoro cuadrofónico, muestra escenas del tiempo libre y la presencia de música en la ciudad produciendo una experiencia sonora y visual envolvente en el espacio expositivo. Sorprendido por la cantidad de tiempo libre y las formas pasivas y activas de pasarlo de los habitantes en Berlín, Martínez descubre grupos de música popular o folclórica, bandas de rock, conversaciones y hábitos como tomar alcohol o comer en la calle, protegerse del sol o sentarse a contemplar. El sonido traspasa al cuerpo del

³⁶⁵ Extraído de texto de biografía del artista en sitio de la galería que lo representa, Arredondo/Arozarena en Ciudad de México: http://arredondoarozarena.com/en/art_israel_martinez.html# consultado el 30 de mayo de 2018.

³⁶⁶ La obra puede ser vista en una versión para video en el siguiente link: <https://vimeo.com/53488134> consultado el 30 de mayo del 2018.

espectador aquello que es intransmisible por medio de la imagen: la vibración, la música, el equilibrio y su pérdida durante desplazamientos. Por otra parte, las imágenes se vuelven un accesorio informativo y de asiento en la realidad: tanto tomas estáticas como en movimiento, propias de una cámara semiperiodística, conviven con aquellos elementos que detonan experiencia física a partir de lo sónico: movimientos rápidos o cámaras lentas hacen que los cuerpos se difuminen y vuelvan color y mancha pixelada en movimiento.

“El sonido es una fuente vital de información, un 'detonador de experiencias'. Yo pienso que es importante entender las diferentes capas de la escucha, dependiendo de nuestros objetivos. Recuerdo los talleres con la legendaria música Pauline Oliveros, partiendo de técnicas de meditación y de técnicas corporales y mentales para la improvisación; después de unos minutos estás particularmente receptivo al sonido, disfrutando cada gesto y absolutamente envuelto en la experiencia acústica (...). Por otro lado, hay un concepto llamado periodismo sónico del artista sonoro e investigador Peter Cusack, quien nos invita a mirar el sonido más allá de sus cualidades musicales, más allá de la estética. Su trabajo comprende al sonido (como la imagen) como fuentes de información, nuevamente. (...) Ahí tenemos dos perspectivas completamente distintas en lo relacionado con escuchar. Lo importante es que tenemos que reconocer que escuchar es algo increíblemente poderoso”³⁶⁷.

La aseveración de Martínez, con una intención de autopromoción, llama la atención al mismo tiempo por su énfasis en una dimensión de la realidad que se caracteriza por su carácter efímero. Este es recreado en el espacio expositivo, más allá del suceso desconocido de origen, por medio de información sensible y al mismo tiempo, de acuerdo

³⁶⁷ Ganivet, Elisa: “*La paradoja del deseo contemplativo: 'Spend Time, Waste Time' de Israel Martínez*”, en Lagos Preller (Ed.): *ELSE Journal* Nº 2 - On Contemplation, Enero 2016, Nueva York: Transart Institute, 2016: 35.

con Martínez, factual a través de lo sonoro. La aproximación, sin embargo, parte de un marco de lectura que nace en una relación simbiótica entre observación y contemplación:

“Durante el 2012 estuve dando vueltas en Berlín y el verano que llegaba entonces era algo increíble para mí. El 'ritmo de la gente', en realidad 'el ritmo' de la ciudad entera. Yo sé que casi todos (incluyéndome) vivimos en un mundo acelerado, pero hay diferencias al nivel de lo microscópico.

La gente rara vez se toma el tiempo de 'no hacer nada'. Nuestros días libres son para el consumo, lo que es paradójico considerando nuestra situación económica. Es algo extraño ver a alguien pasando o perdiendo el tiempo fuera del flujo de consumo. (...) El tiempo libre en estos países (como Alemania) es un consumo que no tiene tanto influjo de la cultura estadounidense”³⁶⁸.

³⁶⁸ Ibid.



Stills de *Spend time, Waste time*, 2012.

Con respecto a los métodos usados, Martínez describe cómo la distancia y una cierta libertad creativa influyeron en la creación: “Las mezclas que hago son una mezcla entre grabaciones de campo y sonidos grabados, producidos en la computadora o en sintetizadores digitales y análogos. La manera en cómo desarrollo mis trabajos es muy sencilla. Trato de portar conmigo mi equipo todo el tiempo, porque la mayor parte de este no tengo una idea precisa que lo que haré. Trato de grabar imágenes y sonidos desde diferentes puntos, tanto estando quieto como caminando o viajando. Disfruto estar frente a mis monitores y bocinas. (...) Como no tenía plan al llegar a Berlín, comencé a hacer grabaciones y grabaciones a medida que paseaba por todas partes. Y viajé a otras ciudades de Europa para hacer lo mismo. Fue muy interesante para mí, porque llegué en verano y era sorprendente ver a la gente compartiendo la ciudad, viviendo la ciudad. Entonces emergió la pregunta acerca de la diferencia entre pasar y desperdiciar el tiempo”³⁶⁹.

³⁶⁹ Martínez, I.: Sin título, Entrevista para el *Berliner Künstlerprogramm* del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en <https://vimeo.com/58076752> consultado el 30 de mayo de 2018.

Nos encontramos con un nivel de constitución de extrañeza como modo perceptual en la obra de Martínez : por una parte, la situación de artista invitado como primera condición de producción permite a su vez una libertad garantizada por su estatus y un acercamiento a la vida cotidiana en el espacio público similar a la de un periodista. Por otra, el artista penetra en las situaciones con ayuda de herramientas que marcan una distancia corporal para con los sujetos de estudio y observación. Por otra, el dispositivo de instalación en el espacio expositivo permite una suerte de cercanía por medio del autorreconocimiento en sonidos semiorgánicos producidos sintéticamente y que hacen colisionar y negociar entre sí a la imagen interna del sonido con aquellas producidas por las referencias al exterior: música, voces, pasos, ruidos de tráfico. La instalación es entonces – en la Galería del DAAD en Berlín en diciembre del 2012 y más tarde en el espacio Neu West Berlin en octubre del 2014 – una recreación después del desmontaje visual y sonoro de la experiencia de un visitante fortuito y deambulante.

El confrontamiento con la realidad ajena a partir del desglose de actividades no productivas por medio de sus huellas sonoras y visuales permite a Martínez construir un espacio temporal en el que la mirada extraña, de un visitante, puede formar un retrato dialógico con los pasantes del Berlín contemporáneo. Los sujetos captados por las cámaras del artista se dan cuenta de que están siendo filmados, de manera tal que reaccionan de diferentes maneras, evidenciando una relación consigo mismos y con el dispositivo videográfico que los proyectará en el tiempo y en un lugar diferente al de la acción. Por otra parte, al mirar el exterior y hacer de esta mirada una experiencia videográfica y sonora, Martínez expone en pantalla a escenarios y elementos que existen más allá del marco ofrecido por la construcción visual y que dependen de la *espacialización* producida por una mirada deseante y sus efectos en el uso de la cámara desde diferentes ángulos, con diferentes ritmos y movimientos y las subjetividades que ellos implican.

En esta espacialización, que involucra un dominio del espacio a partir de las miradas y los movimientos corpóreos, se genera un espacio temporal en el que miradas y oídos construyen una experiencia corporal de disociación contemplativa.



Stills de *Spend time, Waste time*, 2012.

2.3 Patricia Pisani: la vida en la ciudad

Entender la obra de Patricia Pisani (Buenos Aires, 1958) implica un ejercicio de análisis de los factores migratorios en la relación entre sitio específico, historia del lugar y el entramado de relaciones sociales y semánticas que lo constituyen en el presente. En específico, la obra de Pisani es objetual, escultórica, instalativa en relación con espacios de densidad histórica no siempre reconocidos en la vida cotidiana. Por medio de la introducción de elementos de uso y consumo cotidiano, la artista dice servirse de “diferentes técnicas y materiales para representar una idea artística compleja. Para generar nuevos significados, instalo objetos comunes en un contexto en el que no es costumbre que estén”³⁷⁰.

³⁷⁰ Pisani, P., *Installationen 1996-2003*, Berlín: Autoedición, 2004.

El contacto con Pisani se dio a través de su rol político en la ciudad de Berlín. Miembro de la comisión para arte en el espacio público de la Asociación Gremial de Artistas de Berlín (BBK), inmigra a Alemania en 1990 tras haber estudiado entre 1979 y 1983 la licenciatura en escultura en la Escuela de Bellas Artes P. Pueyrredon en Buenos Aires. En Alemania hace un posgrado en la Academia de Arte de Stuttgart, específicamente en el área de pedagogía del arte. Posteriormente se radica, adquiriendo un estudio en el sector de Berlín-Kreuzberg. Una constante en su trabajo, y línea que tomamos para el análisis, es el rol del cuerpo y la percepción en espacios de desplazamientos y tránsitos con la función de producir situaciones que relacionan a la memoria individual con la colectiva. Interviniendo el espacio de forma directa, disponiendo objetos en dimensiones, número, posiciones inesperadas, Pisani genera experiencias que oscilan entre el humor, la y la melancolía como modos para detonar impulsos relacionados con aspectos de su biografía – codificada en estímulo visual, espacial, háptico y material – así como a coordenadas comunes de la experiencia espacial en la vida cotidiana: simbologías, iconologías, roles, identidades en proxémicas determinadas. Estos códigos no son generados a través de las interacciones entre cuerpos, sino por medio del sentido háptico, lo visual-táctil y los significados culturales, políticos, históricos y narrativos de ello en el espacio.³⁷¹ Este afán puede resumirse en un espectro que podría ir desde el arte contextual o las obras de arte de contexto y en el espacio público. Pisani nace en 1958 en Buenos Aires y recibe en 1988 el premio de artistas jóvenes de Buenos Aires. Dos años más tarde se muda a Berlín, donde tras cinco años de residencia y estudios recibe en 1995 un premio otorgado a mujeres artistas: *Goldrausch-Stipendium* (“Beca “Fiebre del oro””)³⁷². La beca de formación para mujeres es la primera después de sus estudios. Le siguen una el año 1999

³⁷¹ Es importante señalar que en español no existe la diferencia entre History(/-ies) y Story(/-ies), que en este caso intento aludir (que equivale a la dualidad Historia(s)/Relato(s).

³⁷² “El proyecto de artistas mujeres “Goldrausch” es un programa amplio de profesionalización para artistas plásticas. En el seminario de posgrado de un año se entregan a las alumnas conocimientos específicos de la profesión que son necesarios para enfrentar los complejos desafíos de una del ejercicio de la profesión artística. El objetivo del proyecto es desarrollar formas de acción individuales para la carrera profesional, de manera de actuar de forma informada y con consciencia de sí misma en el campo del arte.

del Senado de Berlín para financiamiento de proyectos, una en la Künstlerhaus Schloss Plüschow en el estado de Mecklenburgo-Pomerania Occidental el año 2000, en el norte de Alemania; y el 2003 gana el premio “Georg Kolbe” de la fundación del mismo nombre en Alemania.

Es el año 2008 cuando comienza a desarrollar una práctica en diferentes ejes: uno es a partir de su biografía migrante, la cual es tematizada de forma ejemplar en “*Meine norddeutsche Kindheit*” (“Mi niñez en el norte de Alemania”), un proyecto de investigación en el que con datos, pruebas y objetos ficticios re-diseña su propia biografía como si se tratara de una mujer originaria del norte de Alemania. Se trata de un *Work-in-Progress* y de un proyecto participativo. Investigando a nivel de archivos oficiales, personales, de asociaciones culturales, etc., Pisani logra recopilar fotos, trajes, objetos de relevancia para personas de la comunidad, aprender el dialecto del alemán *Plattdeutsch* (*Bajo alemán*) en clases particulares en la escuela popular de Rostock, en cuya cercanía, Ahrenshoop, se encuentra por una residencia. Otros ejes son el instalativo, el de memorial colectivo y objetual. En el presente análisis trataré de trazar una trayectoria de concatenaciones en torno al margen de obra de Pisani que se enfoca en cuestiones de espacio.

La investigación “*Meine norddeutsche Kindheit*” (“*Mi niñez en el norte de Alemania*”) realizada durante 2008 tiene como ejes el rediseño de su autobiografía en relación con la investigación de campo para recopilar fragmentos de memoria individual y colectiva así como también, según la artista, “recuperar el trasfondo cultural del norte de Alemania” por medio de la apropiación artística de sus elementos y reformulación en la presentación de un libro y una exposición acerca de la experiencia.

El proyecto participativo y de *work-in-progress* proviene de una toma de consciencia de identidad y experimentación con relatos de origen, ficcionando el relato autobiográfico usando como objeto la historia de una vida en la cultura huésped.



*Esquema de investigación para “Meine norddeutsche Kindheit” (“Mi niñez en el norte de Alemania”) -
Cortesía de Patricia Pisani³⁷³.*

³⁷³ Leyenda: *Autobiographische NEUAUSLEGUNG*: RECONSTRUCCIÓN autobiográfica, *NACHHOLEN des norddeutschen kulturellen Hintergrundes*: Recuperación del trasfondo cultural del norte de Alemania, *FELDFORSCHUNG*: Trabajo de campo, *PRÄSENTATION*: Presentación

Projekt **Meine norddeutsche Kindheit** ÄHE_0006
Kode

An Patricia Pisani

Hiermit leihe ich Ihnen ein Fragment meiner Kindheitserinnerungen in Form von
 Erzählung/Anekdote Bild Erinnerungsstück andere
 als meinen Beitrag zur Realisierung des Kunstprojektes **Meine norddeutsche
 Kindheit**. Wenn ich meinen Name und Adresse angebe, bekomme ich von Ihnen
 eine Leihurkunde.

Name: Gertrud Wegscheider
 Adresse: Ahrenshoop, _____
 Ich möchte anonym _____

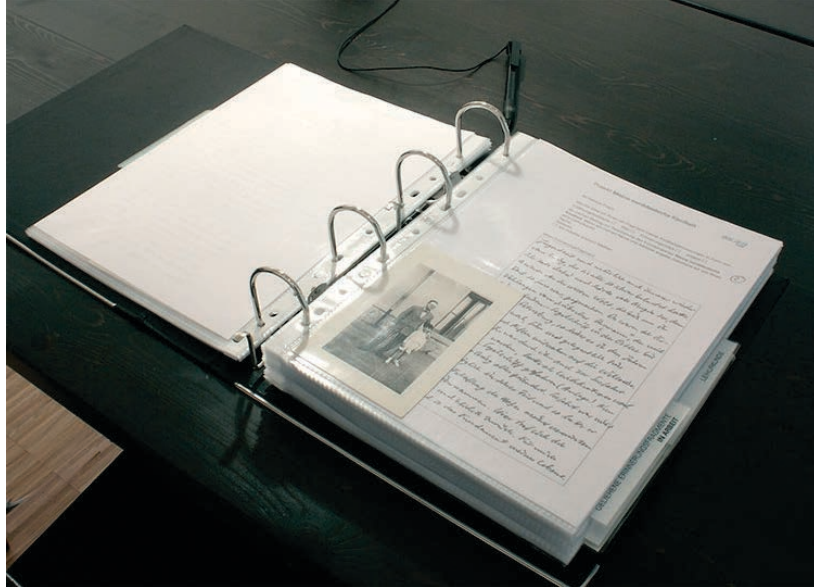
Mein Erinnerungsfragment

Geboren in einem kleinen Dorf an einem mecklb. See.
 Mit den Eltern im Hause des Großvaters, eines
 Fischers, aufgewachsen. Die hochdeutsche Sprache
 wurde erst vor der Einschulung erlernt. Plattdeutsch
 war die Umgangssprache. Das kleine Dorf hatte eine
 Schule. Sie bestand aus einem Klassenraum, in dem die
 wenigen Kinder von der 1. bis zur 8. Klasse von einem
 Lehrer unterrichtet wurden. Es gab bis 1953 im Dorf
 keine Elektrizität, keine Wasserleitung. Das Wasser kam
 aus Pumpen. Licht spendeten die Petroleumlampen.
 Wald und See waren die Spielplätze der Kinder.

Feldformular (Projekt meine norddeutsche Kindheit, 2008) de Patricia Pisani.

El proyecto de investigación de Pisani realizado en la Residencia para Artistas Lucas en Ahrenshoop, en la costa del Mar Báltico, consistió en “buscar a personas que me prestaran un fragmento de sus recuerdos (relatos, fotos, objetos, etc.). La búsqueda se produjo a través de correos electrónicos y artículos en la prensa local y regional, así como también dos exposiciones de taller. A cada uno de los fragmentos de memoria le fue asignado un número clave y fueron encuadrados en una carpeta. Después produje certificados de préstamo de estos. La búsqueda de una madre postiza no tuvo éxito”.³⁷⁴

³⁷⁴ Pisani, Patricia: Descripción de formulario de campo de *Meine norddeutsche Kindheit* en <http://patricia-pisani.de/meine-norddeutsche-kindheit/> consultado el 9 de mayo de 2019.



Carpeta de trabajo, *Meine Norddeutsche Kindheit* en exposición de taller en Residencia de Artistas Lucas en Ahrenshoop, Estado Federado de Mecklenburgo-Pomerania Occidental, Alemania, 2008.³⁷⁵



*Certificado de préstamo de relato de proyecto Meine norrdeutsche Kindheit (2008) de Patricia Pisani.*³⁷⁶

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

Otro nivel enunciativo de la obra es el de la reconstrucción autobiográfica. Al igual que los objetos anteriores, correspondientes con el de investigación de campo, tienen un resultado concreto tanto en la documentación del proceso de investigación como en el espacio expositivo. Los fragmentos de memoria recopilados por Pisani son recreados ficcionalmente a través de collages fotográficos:

“A través del collage de fragmentos de memoria se construye una autobiografía ficticia. Combino mediante un collage los fragmentos de memoria en el norte de Alemania prestados con mis fotos personales para llegar a una historia reconstruida. En algunos de los recuerdos prestados pude encontrar una analogía o una resonancia atmosférica con los míos. Reuní o más bien me entrometí en aquellos escenarios que me eran ajenos y así me apropié de ellos. Mis propias relaciones “antiguas y verdaderas” con el norte de Alemania funcionaron como vínculo intelectual: mi tío Jorge, oficial bonaerense de la marina mercante y tres muñecos del *Sandmann*³⁷⁷, cuyo origen desconocía”³⁷⁸

³⁷⁷ Personaje de animación cuadro por cuadro creado en 1959 en la RDA en el marco de la serie televisiva *Unser Sandmännchen* (“Nuestro pequeño Sandman”). Se trata de un personaje que arroja arena mágica sobre los ojos de los niños antes de dormir.

³⁷⁸ Explicación de Patricia Pisani en <http://patricia-pisani.de/meine-norddeutsche-kindheit/> consultado el 1º de mayo de 2019.



Bei Gertraudes Geburtstag, Plau am See (En el cumpleaños de Gertraude, Plau am See), 1960

Code: AHR 0012



Meine Cousinen (Mis primas), Greifswald

Code: AHR 0003



*Das Elternhaus (La casa de los padres), Neudorf, Schleswig-Holstein
Code: ECK 0031*



Exposición del work-in-progress en la Residencia de Artistas en Ahrenshoop, 2008. Carpetas de trabajo con fragmentos de memoria prestados y propios, formularios de campo para recolección de relatos y collage de recuerdos colgados en la pared. (Foto: Patricia Pisani).

Las particularidades de estas obras es su relación con el contexto de enunciación, atendiendo a una dimensión de “especificidad discursiva de sitio” advertida por T.J. Demos en debate con la obra de Miwon Kwon en “*Re-thinking Site-Specificity*”,

refiriéndose a una dimensión discursiva relacionada con el sitio como complejo de relaciones sociales y como “*medium*”³⁷⁹, llegando a la idea de Kwon de una “especificidad relacional” (“que es definida como una de las nociones más avanzadas de sitio hoy en día, por medio de la cual “la identidad y las diferencias entre diferentes lugares son re-pensadas como “dialécticas”, en otras palabras: no opuestas, sino como “relaciones de sostén”³⁸⁰. De esa manera, como ha advertido Behzad Khosravi Noori en su análisis del concepto de Kwon discutido por Demos, “se rechaza una aproximación discursiva relativista con respecto al lugar, así como también las aproximaciones identitarias, que se adecúan a la geografía o a formas sociales unitarias (el “lugar correcto”). Se privilegia, en cambio, el reconocimiento político eficiente no solo de las propiedades comunes, sino también de las diferencias establecidas finamente, lo que abre la posibilidad de poder ‘vivir definitivamente en el lugar equivocado’”³⁸¹

Los diferentes modos de trabajo de Pisani encuentran una relación permanente entre la producción de conocimiento, el cuestionamiento de la propia identidad y la identidad asignada, de manera tal que abordan la investigación, narrativa y objetos resultantes en una relación con el contexto de enunciación en el que se evidencian los dispositivos de inclusión y exclusión del mundo cultural construido a partir de la reflexión y reformulación autobiográfica, las relaciones sociales generadas para acceder a saberes difusos, escondidos o no formulados, de manera de que existen argumentos para pensar en una obra de sitio específico de acuerdo con esta definición relacional.

Los puntos comunes entre estas obras (aparentemente muy diferentes y distanciadas entre sí y las demás) y la relación con el memorial colectivo y el espacio público están en la idea de acumulación y perpetuación implícitas tanto en la construcción del contenido

³⁷⁹ Demos, T. J. “*Rethinking Site-Specificity.*” en *Art Journal*, vol. 62, no. 2, 2003: 99-100. JSTOR, www.jstor.org/stable/3558510 consultado el 18 de mayo de 2019.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Ibid. en „*Relationale Spezifität*“ en Khosravi Noori, Behzad et al en GLOSSARY PAM 2018 en <https://pam2018.de/glossary/relationale-spezifitat/?lang=de> consultado el 1º de mayo de 2019.

como en su disposición espacial, editorial y formal. El eje del cuerpo es en la obra de Pisani parte fundamental para el reconocimiento y auto-identificación con el espacio, planteando problemas cruzados como la cuestión de géneros, la relación de corporalidades y subjetividades con el espacio y la esfera públicas. Además, una cuestión fundamental que es preocupación de esta investigación es tocada: las crisis de identidades propias de los procesos de migración. Estas son punto de partida para una discusión en torno al rol del arte para cuestionar tanto sus propios procesos de factura y realización, intrínsecos como aquellos parámetros relacionados con el sitio de enunciación, transformando sus significados y subvirtiéndolos; también así renegociando identidades y narrativas.

Tal es el caso del cuerpo de obra de Pisani dedicado a explorar el espacio del territorio huésped por medio de estrategias de intervención del espacio público alternando elementos de instalación y escultura para el reconocimiento de las cualidades intrínsecas y abiertas del espacio intervenido, reformulando sus significados. Tal es el caso de la obra “*Wo bin ich?*” (“¿Dónde estoy?”), consistente en una intervención en la *Richardplatz* en Berlín- Neukoelln con ayuda de cintas de precaución que alteran y obstruyen el tránsito peatonal de forma de hacer visibles espacios de diferencia.



“Wo bin ich?” de Patricia Pisani: Intervención de la Richardplatz en Berlín con cinta de precaución en el marco de SIGNALS, 48 Hr. Neukölln, 2018: “La idea es hacer perceptibles las fronteras invisibles en el espacio público”, explica Pisani.



“Die Brücke”: Puente peatonal envuelto en cinta de precaución sobre el canal de la ciudad de Potsdam, en el marco de la exposición “Localize Kanalarbeiten”, aprox. 13 m x 13 m x 1,5 m, Potsdam, 2012.

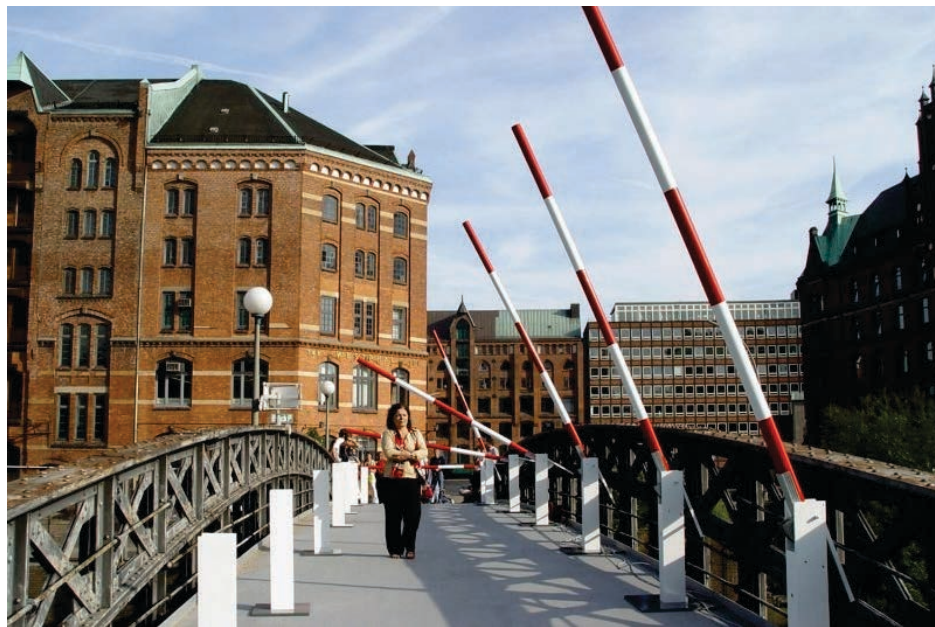


Patricia Pisani posando sobre una de las barreras que conforman “Schrankenballet” (“Ballet de barreras”) (Instalación temporal de sitio específico sobre el puente Jungfernbrücke en el barrio de Speicherstadt, en el marco de la exposición Zoll/Douane, curada por Filomeno Fusco en 2004. “Siete barreras de tres metros de largo reaccionan a los visitantes y suben y bajan de manera sincronizada. Un generador aleatorio elige arbitrariamente a quién se abrían las barreras”³⁸²

³⁸² Pisani, Patricia: *Kontextbezogene Kunstprojekte* (Proyectos artísticos de relación con el contexto) en <http://patricia-pisani.de/schrankenballet/> consultado el 1º de mayo de 2019.



Imágenes de Schrankenballet, Instalación temporal de sitio específico en puente Jungfernbrücke, Sector de Speicherstadt, Hamburgo, 2004.



También es el caso de *“Die Brücke”* (“El puente”), instalación temporal de sitio específico realizada en Potsdam – ciudad aledaña a Berlín – el 2012 y *“Schranksballet”* (“Ballet de barreras”), instalación temporal realizada en Hamburgo el 2004. Los procesos de inmigración, la integración y asimilación del cuerpo femenino a las identidades posibles y asignadas por el entorno huésped son temáticas abordadas por Pisani tanto en obras como *“Meine norddeutsche Kindheit”* como en las intervenciones de sitio específico que mostramos aquí. Principal preocupación de la artista argentina inmigrada en la década de 1980 a Alemania Occidental, junto con cuestiones de memoria colectiva, es la del lugar del cuerpo femenino en el espacio público – abordado así mismo en obras objetuales como *“Die Anatomie-Lektion”* (“La lección de anatomía” (1996), que consiste en vestidos y guantes de mujer hechos a partir de cremalleras.



“Die Anatomie-Lektion” de Patricia Pisani (1996), Vestido de 100 m de cremalleras, 1996. El material comunica la idea de ser potencialmente abierto y corresponde con la vulnerabilidad del cuerpo.



Guantes parte de “Die Anatomie-Lektion” de Patricia Pisani, 1996.

El trabajo de Pisani aborda desde diferentes aristas y medios problemáticas propias del contexto de inmigración en su vida personal. Las condiciones en las que esto es producido son las de una época de desarrollo de la democracia en Alemania caracterizada por una política de integración para formar una sociedad cosmopolita con una cultura rectora (*Leitkultur*), principio que se asomaba y explicitaba de forma oscilatoria en la política migratoria de la era Merkel durante la década pasada, basada en la asimilación cultural). Berlín en tanto proyecto de ciudad cosmopolita de después de la guerra y la reunificación es entonces el lugar de trabajo de la artista no solo en términos geográficos y físicos, sino también como un lugar de enunciación en el que la figura de la artista habla y actúa en la lengua local, evidenciando su origen *otro* como una voluntad interpretativa que busca la cercanía con el espectador a partir de un dispositivo cómico.

Este aspecto contextual y textual del trabajo de Pisani, como hemos podido ver en las obras brevemente revisadas aquí, es decisivo, a la vez que aceptado y cuestionado. Decisivo, por la permanencia continuada de la artista en Alemania desde la década de 1980 y las implicancias del proceso de migración para una relación de distancia y

cercanía simultáneas para con el contexto que acoge o rechaza a la vez. Aceptado, por la incorporación de procesos de traducción en términos de lenguaje como de culturas y el asumir las normas como las contradicciones propias de los discursos, relatos y mitos de origen y constitución de la actual Alemania. Cuestionado, porque desde una posición que trasciende a la del visitante, incorpora una mirada desde fuera con la experiencia interina del cuerpo en el espacio público o no descubierto.

Es el caso que nos ocupa de forma principal: *Denkzeichen zur Erinnerung an die Ermordeten der NSMilitärjustiz am Murellenberg* (Señales³⁸³ para la memoria de los asesinados por la justicia militar del nacionalsocialismo en Murellenberg)³⁸⁴. La obra comisionada por el Senado de Berlín e inaugurada el año 2002 por el entonces Senador de Desarrollo Urbano Peter Strieder y la alcaldesa del distrito de Charlottenburg Monika Thiemen, recuerda a las víctimas de la Justicia Imperial de Guerra durante el Tercer Reich. Entre el 12 de agosto de 1944 y el 14 de abril de 1945 hubo una instalación de la *Wehrmacht* (nombre del Ejército Alemán durante la dictadura nacionalsocialista) ubicada sobre las faldas del cerro Murellenberg cuyo fin era la detención, ajusticiamiento y fusilamiento de desertores de diferentes rangos militares, así como soldados y oficiales que se rehusaban a hacer el servicio militar u obedecer órdenes. El fusilamiento era ordenado por el Tribunal Imperial de Guerra en procesos de unidireccionalidad y con mínimo o nulo derecho a defensa. Hasta el momento, de acuerdo con datos del Municipio de Berlín, se han contado unas 230 víctimas aunque podrían ser más³⁸⁵. Muchas de las víctimas fueron enterradas en el fuerte de artillería Fort Hahneberg, uno de los últimos castillos modernos de la historia alemana. El lugar o los lugares exactos de ejecución son

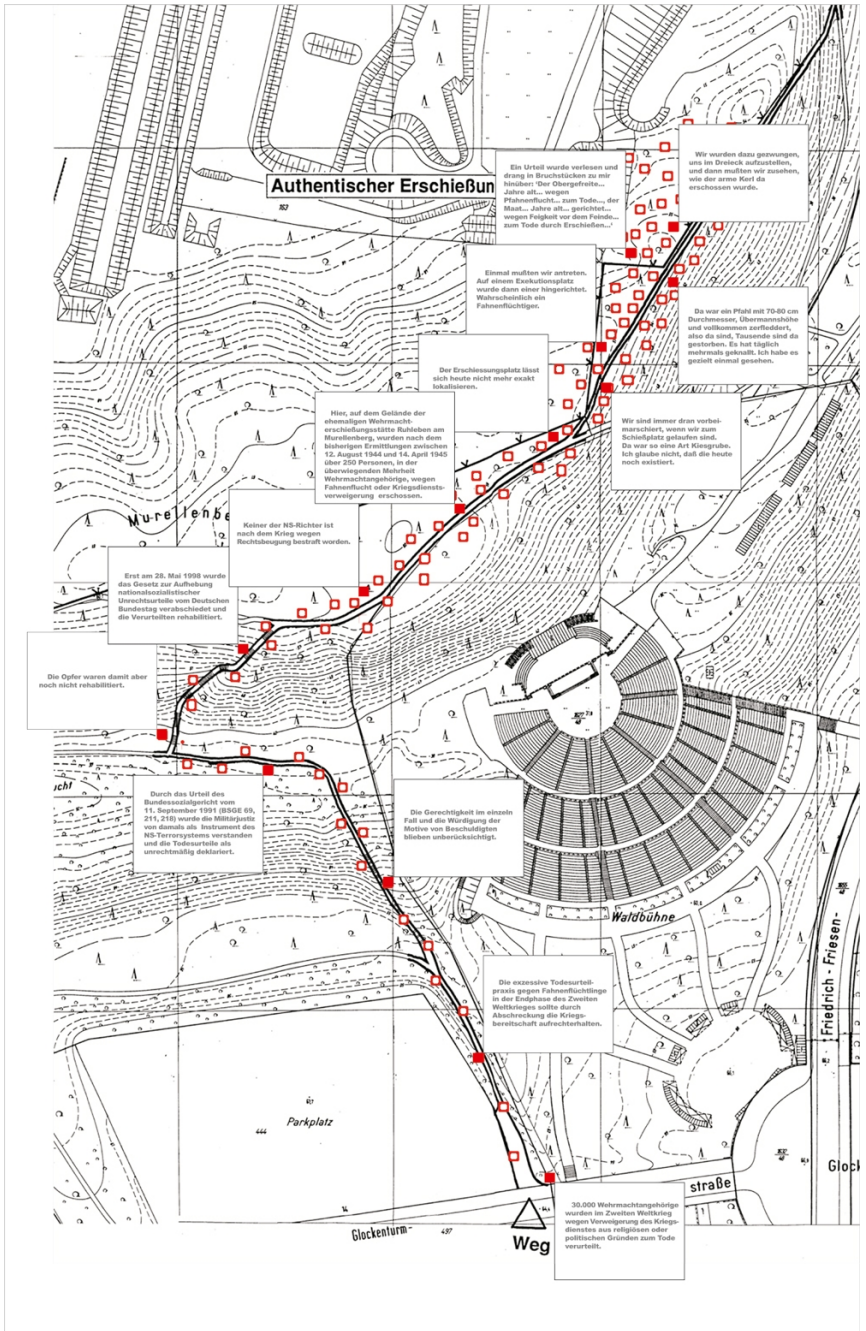
³⁸³ La traducción de “Denkzeichen” al español es compleja. Se trata de una palabra compuesta (fenómeno muy común en alemán) de “Denk-” que es un prefijo que proviene del verbo “denken”, pensar y “Zeichen”, sustantivo que se refiere al singular o plural de señales o signos. De forma autónoma, tiene múltiples significados, que van desde “relato biográfico”, pasando por monumentos y estatuas hasta señales recordatorias. He optado por el énfasis en la memoria como matriz política y cultural de la cual devienen obras de carácter público similares.

³⁸⁴ Ver más acerca del proyecto en <http://www.denkzeichenammurellenberg.de/>, consultado el 2 de mayo de 2017.

³⁸⁵ Datos extraídos de la Alcaldía de Distrito de Charlottenburg-Wilmersdorf en <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/geschichte/gedenkstaetten/artikel.177394.php> consultado el 2 de mayo de 2018.

desconocidos. De ahí que, respondiendo al decreto de ley emitido en 1998 por el Parlamento Federal que invalidaba las sentencias de estos tribunales de guerra y que expresaba “respeto y compasión” para las víctimas, lo que tiene como consecuencia el llamado a concurso para una obra en el espacio público el año 2000.

La instalación de Pisani gana el concurso. Ella consiste en un recorrido por el bosque de Grunewald al sudoccidente de Berlín y en los alrededores del cerro Murellenberg. Son 106 señalizaciones sobre postes de más de dos metros de altura en cuya cúspide sostienen espejos convexos con un marco rojiblanco. Estos son usados normalmente para el tráfico vehicular y su objetivo es servir de guía, ampliar el espectro de visión y eliminar puntos ciegos para evitar accidentes automovilísticos. La función de estos espejos convexos de norma estándar y ubicados en todo Alemania es subvertida por Pisani de forma de, simultáneamente, constituir una metáfora física y una documentación, a la vez que en conjunto formaban un recorrido por el sendero de caminata en el bosque.



Mapa de ubicación de espejos que conforman la ruta de señales de *Denkzeichen zur Erinnerung an die Ermordeten der NS-Militärjustiz am Murellenberg* de Patricia Pisani, 2002.

Sobre la superficie reflectante de cada uno de los dieciséis espejos se encuentran dieciséis textos legales, jurídicos y de testigos de la época de brutales abusos y ejecuciones. Estos son descritos a continuación, mostrando el original en alemán y su traducción al castellano³⁸⁶:

DE	ES
<p>1. Im Zweiten Weltkrieg wurden von Wehrmachtgerichten etwa 30.000 Todesurteile verhängt und etwa 20.000 Todesurteile vollstreckt, zunehmend wegen Fahnenflucht oder Zersetzung der Wehrkraft. Bundessozialgericht 1991</p>	<p>1. Durante la Segunda Guerra Mundial se decretaron cerca de 30.000 sentencias de muerte y se llevaron a cabo cerca de 20.000 sentencias de muerte, número que aumentaba por las deserciones o la descomposición de filas del Ejército del Tercer Reich. Tribunal Social Federal, 1991</p>
<p>2. Die Wehrmacht und ihre Gerichte sollten dazu beitragen, den volkerrechtswidrigen Krieg zu führen. Bundessozialgericht 1991</p>	<p>2. El Ejército del Tercer Reich y sus tribunales estaban obligados a contribuir a que se llevara a cabo la guerra contraria al derecho internacional. Tribunal Social Federal, 1991</p>

³⁸⁶ Fuente: Sitio web del Municipio de Charlottenburg – Wilmersdorf en <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/geschichte/gedenkstaetten/artikel.177394.php>, consultado el 30 de mayo de 2018.

<p>3.</p> <p>Die Anwendung der Höchststrafe, auch der Todesstrafe, wurde nicht mehr individuell durch Gerichte, sondern durch Führererlass generell als angemessen festgelegt.</p> <p>Bundessozialgericht 1991</p>	<p>3.</p> <p>Generalmente, la aplicación de la pena capital y de la pena de muerte no fue únicamente considerada apropiada por los tribunales, sino también por decreto del Führer.</p> <p>Tribunal Social Federal, 1991</p>
<p>4.</p> <p>Die massenhafte Verhängung von Todesurteilen zielte auf allgemeine Abschreckung und sollte um jeden Preis von allen Soldaten auch gegenüber sinnlosen Befehlen unbedingten Gehorsam erzwingen und jegliche Abweichung und Verweigerung mit dem Tode bestrafen.</p> <p>Bundessozialgericht 1991</p>	<p>4.</p> <p>El decreto masivo de penas de muerte tenía como meta la intimidación generalizada, debía forzar a cualquier precio la obediencia incondicional de todos los soldados incluso a órdenes sin sentido y castigar cualquier desviación o evasión de esta con la muerte.</p> <p>Tribunal Social Federal, 1991.</p>
<p>5.</p> <p>Keiner der am Volksgerichtshof tätigen Berufsrichter und Staatsanwälte wurde wegen Rechtsbeugung verurteilt; ebensowenig Richter der Sondergerichte und der</p>	<p>5.</p> <p>Ninguno de los jueces de carrera ni los fiscales que operan en el Tribunal del Pueblo fue juzgado por violación del derecho; tampoco los jueces de los Tribunales de</p>

<p>Kriegsgerichte. Bundesgerichtshof 1995</p>	<p>Excepción ni de los Tribunales de Guerra. Tribunal Federal, 1995.</p>
<p>6. Die von der Wehrmachtjustiz während des Zweiten Weltkriegs wegen Kriegsdienstverweigerung, Desertion/Fahnenflucht und Wehrkraftersetzung verhängten Urteile waren unter Anlegung rechtsstaatlicher Wertmaßstäbe Unrecht. Deutscher Bundestag 1997</p>	<p>6. Los veredictos emitidos por la justicia del Ejército del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial por evasión del servicio militar, la deserción y la descomposición de filas militares fueron injustos, vistos desde los criterios valóricos del estado de derecho. Parlamento Federal Alemán, 1997.</p>
<p>7. Durch dieses Gesetz werden verurteilende strafgerichtliche Entscheidungen, die unter Verstoß gegen elementare Gedanken der Gerechtigkeit nach dem 30. Januar 1933 zur Durchsetzung oder Aufrechterhaltung des nationalsozialistischen Unrechtsregimes aus politischen, militärischen, rassistischen, religiösen oder weltanschaulichen Gründen</p>	<p>7. Por medio de esta ley se anulan las decisiones jurídico-penales con efecto de veredicto que, violando los principios fundamentales de la justicia, fueron tomadas después del 30 de enero de 1933 para la imposición o el mantenimiento del régimen ilegítimo nacionalsocialista y que respondían a razones políticas, militares, racistas, religiosas o de visión del mundo.</p>

<p>ergangen sind, aufgehoben. Gesetz zur Aufhebung der NS- Unrechtsurteile 1998</p>	<p>Ley de anulación de los veredictos ilegítimos del régimen nacionalsocialista, 1998.</p>
<p>8. Niemand darf gegen sein Gewissen zum Kriegsdienst mit der Waffe gezwungen werden. Artikel 4 (3) Grundgesetz 1949</p>	<p>8. Nadie puede ser obligado contra su consciencia a servir de forma armada en la guerra. Artículo 4 (3) de la Ley Fundamental, 1949.</p>
<p>9. Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern. Artikel 5 (1) Grundgesetz 1949</p>	<p>9. Todos tienen el derecho a expresar libremente su opinión en forma de palabra, por escrito o visualmente. Artículo 5 (1) de la Ley Fundamental, 1949.</p>
<p>10. Hier, auf dem Gelände der ehemaligen Wehrmacherschießungsstätte Ruhleben am Murellenberg, wurden zwischen August 1944 und April 1945 mehr als 230 Menschen, überwiegend Wehrmachtsangehörig, zumeist wegen Fahnenflucht oder</p>	<p>10. Aquí, sobre el sitio de ejecución del Ejército del Tercer Reich “Ruhleben” en el cerro Murellenberg, se fusiló entre agosto de 1944 y 1945 a más de 230 personas – en su mayoría miembros del ejército y por desertión o</p>

Wehrkraftersetzung erschossen.	descomposición de filas.
11. Der Erschießungsplatz lässt sich heute nicht mehr exakt lokalisieren.	11. El sitio de fusilamiento no puede ser hoy en día ser localizado de forma exacta.
12. Wir sind immer dran vorbeimarschiert, wenn wir zum Schießplatz gelaufen sind. Da war so eine Art Kiesgrube. Ich glaube nicht, daß die heute noch existiert. Zeitzeuge, 1992	12. Siempre pasábamos marchando por ahí cuando íbamos al sitio de fusilamiento. Ahí había una suerte de guijarral. No creo que exista todavía. Testigo de la época
13. Einmal mussten wir antreten. Auf einem Exekutionsplatz wurde dann einer hingerichtet. Wahrscheinlich ein Fahnenfluchtiger. Zeitzeuge, 1992	13. Una vez tuvimos que formarnos. Entonces ejecutaron a alguien en uno de los sitios. Probablemente era un desertor. Testigo de la época, 1992
14. Da war ein Pfahl mit 70-80 cm Durchmesser, übermannshohe und vollkommen zerfleddert, also da	14. Ahí había un poste de unos 70 u 80 cm de diámetro, de altura superior a

<p>sind, Tausende sind da gestorben. Es hat täglich mehrmals geknallt. Ich habe es gezielt einmal gesehen. Zeitzeuge, 1992</p>	<p>la de un hombre y completamente destruido, entonces ahí están, ahí murieron miles. Sonaban disparos varias veces al día. Lo observé una vez con atención. Testigo de la época, 1992</p>
<p>15. Ein Urteil wurde verlesen und drang in Bruchstücken zu mir hinüber Der Obergefreite ... Jahre alt ... wegen Fahnenflucht ... zum Tode ..., der Maat ... Jahre alt... gerichtet ... wegen Feigheit vor dem Feinde ... zum Tode durch Erschießen... Zeitzeuge, 1994</p>	<p>15. Un juicio fue leído y me llegó en forma de fragmentos El lanzacabos... años de edad ... por deserción ... a muerte ..., el Maat... años de edad... alineado ... por cobardía contra el enemigo... a muerte por fusilamiento... Testigo de la época, 1994</p>
<p>16. Wir wurden dazu gezwungen, uns im Dreieck aufzustellen, und dann mussten wir zusehen, wie der arme Kerl da erschossen wurde. Zeitzeuge, 1992</p>	<p>16. Se nos obligó a ponernos en triángulo y entonces tuvimos que ver cómo fusilaban al pobre tipo ahí. Testigo de época, 1992</p>



El trabajo de Pisani "Denkzeichen..." (2002)



Vista de tramo de recorrido de "Denkzeichen(...)" de Patricia Pisani, 2002.

Los espejos, cuya función en la vía pública y en la vida cotidiana es orientar en esquinas de ángulo cerrado a conductores y peatones acerca de lo que sucede en el tramo que no es comprendido por su ámbito de visión, funcionan acá como articuladores de una ruta de caminata en la que el cuerpo se ve constantemente obligado a buscar en la altura orientaciones que involucran ver el propio reflejo dialogando con fragmentos de textos jurídico-legales que dan cuenta de los intentos de justicia y superación histórica de las violaciones a los derechos humanos. La percepción y el movimiento corporales por el espacio se ven entonces condicionados y llevan al espectador-caminante a repetir un recorrido de escape desde el edificio de presidio como el llevado a cabo en el pasado por las víctimas. Los diferentes elementos contextuales son tomados desde el entorno y la densidad histórica del lugar que es entonces punto de encuentro entre pasado y presente, legible en dicha medida y en forma de topología. Este levanta en su coexistencia con el espectador en el entorno de los hechos un modo propio de lectura y afección que articula la fuga del pasado con el presente legible a través de las huellas textuales en los documentos, ahora trasladados a las señales de tránsito en el bosque; por medio de la regulación del dispositivo-cuerpo de la percepción en el espacio afectado antes y ahora, en la reiteración de los movimientos de dicho cuerpo en el espacio y sus interacciones sígnicas con él - su háptica y proxémica. Esta densidad de niveles de lectura es entendida por Karl Schlögel por medio de la imposibilidad de leer la historia sin estar en el lugar en el que ocurre, recuperando la filosofía del espacio de Ratzel (a menudo criticado por haber preparado la ruta para la formación del pensamiento expansionista alemán durante el período del Tercer Reich, entre 1933 y 1945). La aproximación de Karl Schlögel intenta acercarse al nuevo trazado del paisaje histórico europeo tras la Caída del Muro de Berlín y una nueva definición de los sitios de memoria como *lieux de memoire*³⁸⁷ -

³⁸⁷ „Die Karte der europäischen Geschichtslandschaft wird neu gezeichnet. Dort wird es neue Einträge, neue points of interest geben. Lieux de memoire sind keine Gemeinplätze, keine Metapher, sondern wirkliche Orte. Jede politische Ordnung kartiert und kodiert die Welt neu, bringt die eine Schicht zum Verschwinden und legt ein neues Zeichensystem über die bekannte Welt. So entstehen die kulturell, semiotisch und semantisch komplexen Texte, mit denen wir tagtäglich zu tun haben: Landschaften, Städte, öffentliche und private Räumen. Die Landschaft der Sturm- und DrangIndustrialisierung ist eine andere als die der Landschaft nach der Schlacht mit ihren monumentalen Ruinen aus Eisen und Rost. Jede große Bewegung hat ihre Spur hinterlassen und andere getilgt. Nach 1989 ist eine große Zeit der Archäologie überall im östlichen Europa: die Geburtshäuser der verfeimten Dichter, die Klöster, die zu KZ umgebaut worden sind, die Exekutionsorte, die verwitterten Barackenkomplexe in der Zone,

mnemotopos o sitios de memoria:

“El mapa del paisaje histórico europeo se está dibujando de nuevo. Ahí habrá nuevas anotaciones, nuevos puntos de interés. Los *lieux de memoire* no son plazas comunes, ni metáforas, sino lugares reales. Todo orden político cartografía y codifica de nuevo al mundo, hace desaparecer una capa y pone un sistema de signos nuevo por sobre el mundo conocido. Así se forman los complejos textos culturales, semióticos y semánticos con los que tenemos que ver día a día: paisajes, ciudades, espacios públicos y privados. El paisaje de la industrialización del *Strum und Drang* es otro diferente al paisaje de después de la matanza con sus ruinas monumentales de acero y óxido. Todo gran movimiento ha dejado su huella y ha borrado otras. Desde 1989 hay una gran época de la arqueología en todos lados de la Europa Oriental: Las casas de partos de los poetas aislados, los claustros transformados en campos de concentración, los sitios de ejecución, los complejos de barracas desmoronados en la zona, la patria de donde uno ha sido desterrado, rutas por las que partían los trenes de deportación. En suma: el escenario histórico europeo de nuevo objeto de catastro – literalmente”³⁸⁸

El modo de enunciación de “*Denkzeichen...*” se estructura siguiendo a Schlögel en el espacio de forma de recordar *in situ* y por medio de una estrategia que lleva al display de objetos de significado al entorno de los hechos. Posibilitando así el habitar la densidad y criticidad del espacio sígnico y de memoria, la obra recrea en el espacio, realizando así la posibilidad de vivir y recordar simultáneamente.

Heimat, aus der man vertrieben wurde, Routen, auf denen die Deportationszüge führen. Kurzum: der historische Schauplatz Europa wird – buchstäblich – neu vermessen“. Schlögel, Karl: Orte und Schichten der Erinnerung: Annäherungen an das östliche Europa, en Osteuropa 6/2008 (13–26): 24 en <https://www.zeitschrift-osteuropa.de/hefte/2008/6/orte-und-schichten-der-erinnerung/> consultado el 12 de abril de 2019.

³⁸⁸ Ibid.

Capítulo III: Berlín, saberes y conocimiento: “Wake” de Maria Thereza Alves, una aproximación desde la investigación artística al pasado (post)colonial de la ciudad.

El presente subcapítulo tiene por objetivo referirse al proyecto “*Wake: A Project for Berlin*” realizado en 1999 por la artista brasilero-estadounidense Maria Thereza Alves (Sao Paulo, 1961). En un momento, el trabajo de la artista, que reside en Berlín desde 1998, se transformó en el tema más importante de investigación, incluso llegando a ocupar la totalidad del tiempo y recursos, atentando a dar un giro a la investigación y volverse quizás en objeto principal de estudio. Esto se debió a factores de interés investigativo. Es posible comentar acá brevemente los factores que influyeron en esto:

Uno es la particularidad de la relación que se extendió por unos tres años y consistió en reuniones, visitas de estudio, colaboraciones breves y entrevistas en función de la preparación de artículos y conferencias. Alves comenzó a contactarme por correo electrónico contando la historia de su trabajo y entregándome elementos para conocer de su biografía, también de los proyectos conjuntos con Jimmie Durham, su pareja. La naturaleza del encuentro tiene vínculos con la práctica artística de Alves. Por medio del tejido de una relación de colaboración y en cierto modo epistolar, llegué a la artista por recomendación de una de sus galeristas en Berlín, Wilma Lutschak. Entonces co-directora de la *Wien & Lukatsch Galerie und Buchhandel* (hoy *Barbara Wien*) tomaría la iniciativa de presentarnos. Alves comenzó a escribirme mensajes de correo electrónico en los que me invitaba a discusiones en torno a su quehacer desde lo político hasta lo estético, de forma de que se volvía evidente que ambas esferas se relacionaban sin perjuicio de que la una se volviera medio o fin de la otra.

Alves reside junto a Durham en Berlín desde fines de la década de 1990 tras periodos en Nueva York, Ginebra, Marsella. En 1998 ganó la beca del programa berlinés de artistas

del Servicio Alemán de Intercambio Académico DAAD. La apertura de Maria Thereza Alves y Jimmie Durham para enseñar sus archivos y estudio en Berlín-Schöneberg permitió el investigar a fondo y conocer de cerca los relatos autobiográficos y documentos de una artista que viene desarrollando un proyecto que vincula a botánica, activismo y arte en procesos cuyas manifestaciones se dan cita en programas instalativos en el espacio de exposición. Pese a que parecería inevitable poner en relación a ambos actores y entrecruzar tanto los contenidos como las formas y efectos de sus prácticas y discursos, la autonomía del trabajo de Alves puede destacarse por la complejidad de un aparato el vincular dos niveles de la vida política que se encuentran en las obras, partes de series y procesos que invitan a reconstruir narrativas de colonización y saberes alternativos.

En otro sentido no distante, la complejidad de los proyectos y su tiempo de vida. Alves trabaja continuamente en procesos de investigación. Estos contemplan tanto la colaboración con grupos sociales, como en el caso de “The Return of a Lake” (“El retorno de un lago”)³⁸⁹, en el que Alves en colaboración con una comunidad indígena desplazada hace alrededor de cien años en el sur de la Ciudad de México desarrolla un museo comunitario para recuperar objetos arqueológicos, dar a conocer la historia de la comunidad y la situación medio-ambiental de la zona. Una edición de lujo es llevada por el director del museo y arqueólogo de origen nahua Genaro Amaro Altamirano al alcalde del Colombres, Asturias, ciudad natal del millonario empresario asturiano que emigrara a México en 1867 y secara el lago de la comunidad para la construcción de un sistema de drenaje y bajo el amparo del dictador Porfirio Díaz. El conocimiento en profundidad de la personalidad de Noriega Laso, la relación de confianza con la comunidad indígena afectada son elementos de una puesta en escena que, de inspiración en el *Teatro del oprimido* de Franz Boas, hace que los sujetos se vuelvan actores de una representación que funciona a partir de diferentes medios. El resultado instalativo fue expuesto en la

³⁸⁹ En el año 2013 escribí una reseña con respecto a la publicación que resulta de esta colaboración de Alves con la comunidad indígena chalca desplazada en Xico , al sur de la Ciudad de México: Lagos, Teobaldo: “El lago que desaparece, el lago que emerge” en A-Desk Critical Thinking en <http://a-desk.org/magazine/el-lago-que-desaparece-el-lago-que/>

documenta (13) a cargo de la comisaria estadounidense Carolyn Christov-Bakargiev. Estas formas de representación funcionan como obras y formas de denuncia dialógica, apelando a diferentes registros de lenguajes y empatías.

El interés de Alves en la materialidad orgánica como base para un lenguaje que aborda diferentes aspectos de la historia colonial de Berlín, aspecto poco tocado.

3.1 *Brazilian Recipes*: escenificación autobiográfica e histórica

Alves, hija de activistas sindicales brasileños procedentes de la región del Paraná y de Sao Paulo, más tarde exiliados en Nueva York en la década de 1960, comienza a desarrollar en sus estudios universitarios en la Cooper Union School of Art en Nueva York un trabajo de investigación que parte de la autobiografía o del “yo” como constitución de un sujeto en el que se cruzan diferentes conflictos, narrativas y experiencias comunes de colonialidad en el Brasil contemporáneo, así como la propia relación con este territorio afectivo y social a partir de la experiencia migratoria.

El primer proyecto que da cuenta de esto es un cuadernillo fotocopiado, trabajo de titulación de la artista: *Brazilian Recipes* – obra que, de acuerdo con la artista, “aún no encuentra editor”. El cuadernillo es el objeto que resulta de una travesía de retorno al terruño, viaje concreto y metafórico por medio del cual Alves se encuentra con un *otro* en el espacio personal de su biografía y las relaciones con su familia, al tiempo que la búsqueda de un relato de origen para la artista en tanto perteneciente a lo que se llamó “una minoría étnica” en el Estados Unidos de la época, se ve cristalizado en un objeto de modestas características que da cuenta de un proceso de reconocimiento. El cuadernillo de *recetas brasileñas* muestra imágenes que giran en torno a la producción, la recolección, el intercambio y el transporte de alimentos en una región de pobreza. “En ese tiempo no había espacio para voces que no estaban económicamente bien” – explica

en una entrevista al periódico brasileño O'Globo un año antes de la dOCUMENTA (13)³⁹⁰.

En una ponencia presentada en el Simposio de Teoría y Arte Contemporáneo en Ciudad de México (SITAC), Alves explica los orígenes del trabajo de forma que una tensión narrativa y discursiva es identificable en lo que respecta al racismo y las diferencias de clase en un contexto en el que era nuevamente ajena:

“Yo había vuelto a la aldea de mi padre a escribir nuestras historias. En esa época en Brasil, las historias de nosotros estaban siendo escritas por gente que no era aquella que estaba siendo marginada. Ellos eran también usualmente los descendientes de europeos y tenían una realidad muy diferente a las nuestras. El manuscrito que resulta de esta visita, *Recipes for Survival*, se refiere a los libros de recetas de los que aprendía cuando mi madre abandonó su pueblo para irse a la ciudad a trabajar como sirvienta. Estos libros contienen recetas de comida “brasileña”, a pesar de que listan ingredientes que son inaccesibles para los presupuestos de los pobres. En lugar de eso decidí incluir recetas domésticas como la de pan de harina de mandioca - de origen indígena y que no figuraba en los libros “brasileños” de recetas de aquella época. Esto fue un intento por demostrar que los campesinos están al tanto activamente de la historia que sucede alrededor de ellos en las escalas micro y macro y por demostrar que interactuamos con esa historia lo más posible dentro de esta situación. Y que no somos ganado sin cabeza como muchos han afirmado que somos. Sólo hay un par de recetas en *Recipes for Survival (Recetas para la supervivencia)*. En lugar de ello, le pedí a la gente que me dijera qué o quiénes les gustaría que fueran fotografiados o de qué o quiénes les gustaría que se escribiera. Así que con este intento comenzamos a definirnos a nosotros mismos y hacer que nuestra historia se conociera. Desafortunadamente, esta obra no ha encontrado todavía a un editor”³⁹¹.

³⁹⁰ “A artista Maria Thereza Alves será uma das quatro brasileiras na documenta de Kassel” en O'Globo, 6 de febrero de 2012 en <https://oglobo.globo.com/cultura/a-artista-maria-thereza-alves-sera-uma-das-quatro-brasileiras-na-documenta-de-kassel-5128175> consultado en diciembre de 2015.

³⁹¹ Alves, M.T. (Traducción de Teobaldo Lagos Preller): Ponencia presentada en el SITAC en Ciudad de México entre 16 y 21 de enero del 2015.

Consistente en una investigación acerca del trabajo rural en la zona de origen de la familia de la artista, el libro *Brazilian Recipes* está compuesto de fotografías que documentan en forma de retratos en acción a diferentes sujetos que son, al menos en términos de la ficción correspondiente, parientes y conocidos de la artista en un poblado de composición indígena. En las fotos, los personajes retratados por Alves se interpretan a sí mismos en una dinámica semi-teatral: vendiendo alimentos en una tienda, sobre una canoa para cruzar el río, posando junto a sus casas y predios. Los personajes del libro de fotografías recuperan por medio de la representación de actividades propias de la vida cotidiana – al menos por los instantes de las tomas fotográficas – una consciencia particular con respecto al mundo en el que viven, participando de una escenificación que re-presentando realiza (en términos de performatividad) momentos que pueden tener lugar en cualquier día y a cualquier hora.

El trabajo está relacionado con la búsqueda de un articulador para la propia biografía migrante mediante el dispositivo visual de **registro** de la experiencia de vida: el fotográfico. Por medio del dispositivo se aspira a un carácter de veracidad en relación con los sujetos captados: las fotografías, fragmentos de tiempo y espacio representados son organizadas en un cuaderno que imita el proceso narrativo lineal. Las imágenes ofrecen un acercamiento mudo a escenas de trabajo, la alimentación y una básica economía rural. Ellas son lo que retratan al tiempo que dependen de la palabra como articulador narrativo. Sin las aclaraciones de Alves en torno a la relación de parentesco para con los retratados, sin los relatos y anécdotas que dan cuenta del origen migrante de Alves, es posible ver a las fotografías como fragmentos inconexos de una memoria visual dispersa, fotografías de un viaje a una región desconocida y realizadas con una mirada desde un punto de vista de disociación y asociación afectivas a la vez, similar a la relación de ida y venida que existe en la construcción de reportes con base en los ejes emic/etic de la práctica etnográfica.

Lo que tiene lugar en este sentido es un *framing* dual que parte del acto corpóreo y físico – el mirar – y la relación con el nivel de la experiencia de producción de conocimiento. El modo de trabajo que relaciona narrativa e imagen se proyecta como una constante en la obra de Alves: el registro visual de la realidad es constantemente acompañado de una vocación que sitúa de forma crítica la relación entre palabra e imagen.

Teniendo lugar en el contexto de formación de nuevos programas y políticas más allá de la izquierda institucional y de los partidos existentes hasta el momento, Alves explora a través de la práctica artística tanto la representación etnográfica del *otro* como el corolario en tensión: su propia naturaleza *otra*, migrante entre Estados Unidos y Brasil, en función de un discurso que constituye un mito de origen.

Esto puede ser entendido como un trazado narrativo y escritural basado en la diferencia como eje rector. Ahondaré más en ello: por medio del registro indexal fotográfico y una narrativa depositada en testimonios en medios de comunicación alrededor del proyecto, se usan los medios y dispositivos convencionalmente relacionados con la entrega de información. La particularidad de este uso está en sus efectos y alcances. La *objetividad* (la cursiva con sentido de cuestionamiento de la naturaleza del concepto) de estos instrumentos llega en forma oblicua al espectador, en la medida en que el escribir o el hacer develan un contenido no manifiesto en las discursividades dominantes.

Este campo viene a llamarse *Artistic Research* o *Investigación Artística* y comprende básicamente a la producción de conocimiento sensible a partir de experiencias que oscilan entre arte y ciencia. En este ámbito, se generan no sólo espacios dialógicos de confrontación del espectador con nuevos saberes a partir de la hibridación metodológica que relaciona tácticas (siempre del otro) con estrategias, así como también explora las posibilidades de los objetos materiales (en tanto elementos de un patrón disciplinario

propio de la antropología, etnología, arqueología, etc., así como la escenificación del activismo.

¿Por qué la definición de *Artistic Research* habría de implicar una relación entre arte y ciencia, dado que siempre se ha investigado en función de producir arte? Esta pregunta tuvo origen en una conversación cuando me encontraba preparando una presentación para el coloquio “Arte y Medios” a cargo de la Prof. Dr. Charlotte Klonk en la Universidad Humboldt en Berlín. La pregunta giró en torno a qué es lo que hacía que una práctica investigativa fuera una manifestación cultural contemporánea, para ver en qué medida la existencia de un campo hipotéticamente llamado „*Artistic Research*“ no era algo ya realizado por el arte renacentista y su afán creador de mundos, por el arte prerrafaelita, así como por cualquier práctica prehistórica o clásica con fines representativos, para la cual la búsqueda, recopilación y organización de información visual o de cualquier otro tipo era fundamental. Las implicancias de la investigación como se diera en tiempos pasados en las obras de románticos como Novalis o Hölderlin es hoy en día un asunto en boga debido a la importancia creciente de la interdisciplina tanto al interior como en el exterior del campo del arte.

A este respecto, la condición liminal no sólo de la producción de espacios de experiencia sino de saberes es abordada por Julia Klein en “*Was ist künstlerische Forschung?*” (“¿Qué es la investigación artística?”):

“La investigación no se vuelve artística o solo artística cuando es llevada a cabo por artistas (por muy útil que sea su participación), sino que debe su nombre a su cualidad específica, sea dónde, cuándo y por quién sea ejecutada: el modo de la experiencia artística. La experiencia artística en el modo de la experimentación estética se hace a sí misma patente a la percepción, opaca y palpable a la vez. La experiencia artística puede

ser puesta en una analogía como un modo de marcos que se sienten y que interfieren³⁹². Por lo tanto, tener una experiencia artística significa observarse a sí mismo desde afuera de este marco y al mismo tiempo entrar en el mismo. Los marcos que atraviesan a nuestra percepción son a la vez presentes y palpables. La experiencia artística, así como la experiencia estética son modos de nuestra percepción y, como tales, permanentemente disponibles, también fuera de las obras de arte y los lugares del arte”³⁹³.

Aplicando esta definición relacionada con la liminalidad del campo de la investigación artística y su heterogeneidad e hibridez, conativas al proceso creativo y sus devenires en diversos órdenes perceptuales y cognitivos, así como discursivos y estéticos, me referiré en el presente análisis al proyecto de Maria Thereza Alves “Wake: A Project for Berlin”, realizado con el apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico DAAD. Este consiste hasta la actualidad en la generación de un corpus de conocimiento que proviene de una metodología etnobotánica que dialoga con una propia del archivo de arte, posible de ser entendida como una dinámica de colaboración tanto interdisciplinaria como a nivel de agentes – inscritos en el campo del arte o no.

Para ello, abordaré en función de este capítulo de la tesis diferentes momentos/giros concéntricos fundamentales para comprender el modo y método propio de la investigación artística en la forma en que la conocemos al día de hoy:

reconstrucción narrativa de cómo la concepción de arte e idea como eje de la desmaterialización del objeto artístico, aspecto abordado con anterioridad. Este primer proceso tuvo un impulso de priorizar **a la idea por sobre el objeto** en función de una

³⁹² Klein, J.: “*Was ist künstlerische Forschung?*“ en Stock, Günter (Ed.): *Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlín: Akademie Verlag 2010: 25-28.

³⁹³ Ibid.

poética de la experiencia, desvinculando así a la realidad de la materia y por tanto de las coordenadas físicas y espaciales que determinan a esta última como tal.

La relevancia de giros culturales como el performativo en las ciencias humanas y de la cultura. En el marco de este, **el evento y el proceso** emergen como elementos constitutivos del hecho artístico, desplazando la atención en torno al objeto material como vehículo principal de significado hacia su comprensión como hito significante.

La expansión de los modos y métodos de producción propios del arte, en función de la integración de disciplinas como la arqueología, la etnología, la botánica, etc. para el abordaje de cuestiones tanto del orden de la cultura visual como propias de lo público. Esto, particularmente presente en tendencias actuales de cruce interdisciplinario como el *Artistic Research* en Europa del Norte y del centro, contiene en sí una intención de democratización del saberes con un efecto tanto de emancipación del espectro disciplinario.

El trazado de un recorrido: desde el ejercicio investigativo en la realidad extra-muros de la vida pública y cotidiana así como de aquella *vida* ubicada en los archivos y registros, recopilando saberes e informaciones. Disponerlos entonces en el espacio de exposición y así generar experiencias estéticas de cruce entre producción de conocimiento y recopilación de saberes, así como de cruce entre la esfera pública y la privada; ejercicio por medio del que la investigación artística en tanto instancia de cruce disciplinario y de colaboración entre agentes intra- como extra-arte tiene lugar. Diferentes movimientos dentro y fuera del arte de la segunda mitad del siglo XX condujeron a un distanciamiento del impulso moderno de cuestionamiento del material, el soporte y - en suma - de los marcos y plataformas para la representación de la realidad: esto se tradujo en la oposición representación/presentación que hasta el día de hoy es el parteaguas entre la producción moderna de arte y la contemporánea.

El primer eje de esta dialéctica es uno que contiene en sí mismo una crisis: la relación entre representación y realidad así como las tensiones que esto implica para los medios y modos de producción en juego. En el segundo se trata de la presentación en tanto modo de producción y recepción del hecho artístico, lo que desemboca en un cuestionamiento a nivel *meta-* de dicho hecho y que es comprendido por Paul Ardenne como una integración codificada del contexto a la obra, asumiéndolo como una unidad textual en relación con otras. Curiosamente, este enlace entre la producción de un objeto o un evento artístico y los espacios fuera de la institución (el museo, el archivo o la galería) es identificado por Ardenne en el nivel de la agencia – a saber, el ejercicio de las funciones escogidas por un sujeto y sus posibilidades de interacción con la realidad extra-obra:

“El arte nos había acostumbrado a aparecer bajo la forma de cuadros, de esculturas o incluso de objetos cotidianos en la línea del *ready-made*. Muchos artistas, desde los inicios del siglo XX, rechazan en bloque estos soportes o estos recursos. Estábamos invitados a contemplar el arte en unos lugares identificados, emblemas del poder económico o simbólico, tales como la galería del arte o el museo. Muchos artistas van a abandonar estos perímetros sagrados de la mediación artística para presentar sus obras, unos en la calle, en los espacios públicos o en el campo; otros en los medios de comunicación o algún otro lugar que permita escapar a las estructuras instituidas (...) La primera cualidad de un arte “contextual” es, por lo tanto, su indefectible relación con la realidad. No sobre el modo de la representación, característica del artista antes llamado “realista”, que busca en el mundo que lo circunda, los temas de creaciones plásticas de los que hará como mucho unas imágenes y cuyo destino permanece pictórico. Sino más bien sobre el modo de la co-presencia, en virtud esta vez de una lógica de implicación que ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata. ¿Se trata de hacer valer un arte de contenido político? El artista baja al ruedo: se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina. ¿Un arte del paisaje? El artista mismo se introduce en el paisaje físicamente para trabajarlo y modificarlo. ¿Un arte relacionado

con la economía? El artista se convierte en hombre de negocios. ¿Un arte habitado por un impulso de animación social? El artista se convierte en productor de acontecimientos”³⁹⁴.

Ardenne entiende al *contexto* como “lo que designa al conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho', circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el 'contexto' etimológicamente es la 'fusión' del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, 'tejer con'). Un arte llamado 'contextual' agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de 'tejer con' la realidad” (Ibid.).

El concepto de *contexto* de acuerdo con Ardenne puede ser considerado como el punto de partida para la discusión que nos ocupa en este capítulo. El distanciamiento causado por la desmaterialización del arte implicó la generación de prácticas tanto dentro como fuera del espacio de la galería, el museo y la convención de la *alta cultura*. Este devenir puede ser trazado por una multiplicidad de desarrollos que se dan de forma paralela.

En primer lugar, el distanciamiento del espacio físico de la galería y el acercamiento a los ámbitos propios de la vida cotidiana; el quehacer artístico como una posibilidad de transformación del mundo *exterior* – inspirado de una u otra manera en la premisa esgrimida por Beuys acerca de la calidad de todo ser humano como artista en tanto transformador del mundo y sus condiciones de vida (“Todo hombre es un artista”). Por otra parte, el quiebre entre obra/texto en rumbo a la práctica de arte/estrategia, canalizado por la idea de interacción texto/contexto.

El trazado de itinerarios es un elemento que se hereda del campo de la especificidad de sitio (*Site-Specificity*), categoría gramatical que ha sido destacada por Miwon Kwon, enfatizando en la idea de que el mapa trazado no coincide de forma directa con el mapa

³⁹⁴ Ardenne, P., Op. Cit.: 12-13.

real, producto de la práctica artística y su movilidad condicionada económicamente y por el contexto de globalización. La especificidad del sitio está sujeta al momento cronológico/histórico de la acción que le da significado. El sitio es el lugar en el que se produce un proceso perceptivo/receptivo de continuidad, es decir: intervenir la ciudad es generar una instancia singular por medio de la cual se remiten a, intervienen en la vida pública de la ciudad, así como también se comprometen con ella. Esto tiene lugar en el espacio de lo público (o espacio material donde la vida cotidiana tiene lugar). De acuerdo con Kwon, existen diferentes niveles de trabajo con el espacio público (y a partir de él). Varios de ellos han sido ya referenciados y organizados por la teórica de la *site-specificity* en la forma de una triada en diversos textos: *El arte en el espacio público*, *El arte como espacio público* y *el arte en función del interés público* (o “el nuevo género del arte público”)³⁹⁵. Mientras el primero es aquel que coincide con aquellas estructuras cuyo carácter de *obra y museal* desconectada del espacio físico, social y cultural en el que se ubican físicamente hace que las obras tengan codificaciones alejadas de la vida comunitaria y social inmediata, restringiendo así sus posibles públicos, la identificación de la comunidad con la instancia estética.

La articulación entre ambos niveles de construcción de significado coincide con una convención de base para el arte conceptual y es que el lenguaje tiene lugar solo en la relación consigo mismo y que las relaciones entre texto y mundo son condicionadas por esta relación. La relación entre arte y contexto es representada en términos conceptuales por Ardenne como una directa entre el texto (a saber, la obra) y el contexto (cualquier elemento externo relacionado con la coherencia interna del texto, sea en el modo de percepción como el de recepción del hecho artístico). Para Ardenne, esta relación tiene que ver con la alteración de los lenguajes y estrategias que se abocan directamente a la producción de objetos y con ello a las dinámicas tradicionales de generación de espacios de exhibición cerrados como galerías y museos.

³⁹⁵ Kwon, M.: Op. Cit.: 4.

Como hemos mencionado al principio de esta tesis, existen diferentes niveles de trabajo con el espacio público (y a partir de él). Varios de ellos han sido ya referenciados y organizados por Miwon Kwon en la forma de una triada en diversos textos: *El arte en el espacio público*, *El arte como espacio público* y *el arte en función del interés público* (o “el nuevo género del arte público”). Mientras el primero es aquel que coincide con aquellas estructuras cuyo carácter de *obra y en el museo* desconectada del espacio físico, social y cultural en el que se ubican físicamente hace que las obras tengan codificaciones alejadas de la vida comunitaria y social inmediata, restringiendo así sus posibles públicos, la identificación de la comunidad con la instancia estética.

El rol del artista en tanto generador de posibilidades enunciativas es, asumiendo esta emergente relación con el contexto en tanto “realidad” referenciada y no necesariamente representada y un salto a lo procesal por medio de los dispositivos, lenguajes, medios y modos de producción y percepción propios del minimalismo y el giro conceptual. El rol de Maria Thereza Alves en la constelación implicada en *Wake* es la de un canalizador, a saber uno que desenvuelve a un proceso en el que se recopilan saberes no inscritos en el campo de la academia o de la institución investigativa y se organizan en torno a la obra de arte en tanto instancia inmaterial y punto definido en el proceso de producción; saber desclasificado, contra el aparato institucional o al margen de este. Punto de partida y objeto de análisis de este capítulo, los proyectos de Maria Thereza Alves son iniciativas que se mueven en diferentes niveles de colaboración con el fin tanto de generar experiencias estéticas – y con ellas, *espacios de experiencia* - como de producir espacios de debate en el nivel de la esfera pública.



Wake: A Project for Berlin de Maria Thereza Alves (2000)

La decisión de investigar en torno a los proyectos de Alves se fundamentó en la riqueza de lenguajes, medios y modos posibles de lectura, percepción y recepción. Un eje principal se construirá en torno a *Wake, a Project for Berlin* fue la multiplicidad de tensiones que son eje de este trabajo. En oposición a un criterio esencialista en torno al origen regional de un productor cultural para su inscripción en un campo discursivo determinado, esta investigación aterriza en la hija de sindicalistas exiliados en Estados Unidos durante la década de 1970. Co-fundadora del Partido Verde de Brasil, activista en derecho indígena junto a su pareja Jimmie Durham a fines de la década de 1970, con quien forma el National Indian Treaty Council, su trabajo se caracteriza por el cruce entre arte y activismo con un enfoque en la relación entre naturaleza y cultura implicando una vocación de género por medio de dispositivos afectivos de enunciación. Los resultados de *Wake* y *The Return of the Lake* son cartografías que devienen en dispositivos móviles de organización de la experiencia extra-museos, extra-arte y al margen de una concentración de la experiencia estética en la objetualidad y la materialidad.

El espacio generado de forma dialógica entre los elementos que constituyen a estas experiencias de producción colaborativa de conocimiento derivan a su vez en **territorios temporales y afectivos que tienen lugar en esos microsistemas que son las**

exposiciones y sus respectivos *displays*: su lectura, percepción y recepción dependen de una dimensión de empatía (en alemán *Mitgefühl* o *co-sentimiento*), en la medida en que el *conocimiento* expuesto es resultado de operaciones tentativas, elecciones arbitrarias y elementos de *incertidumbre que constituyen intersubjetividad*. Un último nivel de análisis es el de la disposición en el espacio expositivo, el *display*. A lo largo y ancho de este capítulo tomaré estas reflexiones como niveles de análisis de la obra “Wake” de Alves en relación con proyectos contemporáneos de la artista que toman como base a procesos de investigación. Tal es el caso de versiones actuales de “Wake” como la presentada en la Bienal de Guangzhou en China o “The Return of the Lake” desarrollado en Ciudad de México en colaboración con el museo comunitario indígena de Chalco.

Como lo advirtiera Hal Foster en su texto inaugural *The Artist as Ethnographer*, un desarrollo propio del arte alineado a la izquierda en el espectro que une a arte (como práctica) e izquierda es el de que el artista asuma un rol de *etnógrafo* ante situaciones de la vida cotidiana, en oposición aparente a la institución de exhibición del “arte autónomo burgués, sus definiciones exclusionistas del arte, de la audiencia y de la identidad”. Críticamente, Foster se refiere a diferentes asunciones propias de la práctica, la crítica y la investigación en torno a arte: 1) la asunción de que el sitio de la transformación artística es el sitio de la transformación política, y “más aún, que este sitio está siempre localizado en un *lugar otro, en el campo del otro*” 2) “existe la asunción de que este otro está siempre afuera, y más aún, que esta alteridad es siempre el punto primero de subversión ante la cultura dominante”, 3) “existe la asunción de que si el artista invocado no es percibido como un *otro* social y/o culturalmente, él o ella tendrán acceso limitado a esta alteridad transformativa y, más aún, que él o ella habrán de tener acceso automático a ello. En suma, estas tres asunciones nos llevan a otro punto de conexión con la concepción benjaminiana del autor como productor: el peligro que existe para el artista como etnógrafo del patronazgo ideológico”³⁹⁶. Lo que Foster pone en tensión a la hora de

³⁹⁶ Foster, H., “*The artist as ethnographer?*” In G. Marcus & F. Myers (Eds.), *The Traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1995: 302-303.

esgrimir estos tres lineamientos de base son las políticas de la alteridad y las instituciones del arte. Lo que entendemos una etnografía como práctica de construcción de alteridad, si seguimos a Foster se ha vuelto una *lingua franca* de la práctica contemporánea del arte a partir de la capitalización del discurso cultural en la era Reagan.

Los lineamientos de Foster con respecto a esta nueva tendencia en el cruce entre arte, activismo político y práctica investigativa son la base de la transformación epistemológica y de estrategias de producción artística que deviene en el así llamado *giro etnográfico* en las artes. Reconocido como tal sólo de forma relativa, el giro en cuestión es advertido a mediados de la década de 1970 por el artista conceptual norteamericano Joseph Kosuth, quien se enfoca en el rol de mediación del artista entre diferentes ámbitos de la cultura y de la sociedad³⁹⁷. Esto en contraposición al del antropólogo, quien siempre intervendría en la realidad de sus sujetos de estudio desde un campo exterior y manteniendo una distancia interpretativa *natural* al oficio.

Siguiendo a Foster, una libertad de agencia en el ámbito social, al funcionar como mediador entre diferentes niveles políticos y de cercanía con el campo del arte sería la dimensión que prestaría las bases para un trabajo de intercambio en el que el efecto de la labor artística es el incidir en la esfera pública desde su interior – asumiendo a la práctica artística como un quehacer, un hacer. La cercanía con la idea del *artista como productor* de Benjamin se ubica en el punto de inflexión y conexión entre el proletariado y un “*mecenas ideológico*” que “debe encontrar lugar junto al proletariado. ¿Y qué lugar es ese? El de un bienhechor (...). Un lugar imposible. (...) el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede ser establecido - o mejor dicho: elegido – con base en su posición dentro del proceso de producción”³⁹⁸

³⁹⁷ Cf. Kosuth, J.: “*The Artist as Anthropologist.*” Fox I. 1991, reimpresso en *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*: 107-128. London and Cambridge, MA.: MIT Press. en Foster, Hal: Op. Cit.

³⁹⁸ Benjamin, Walter: “*The Author as Producer.*” en Peter Demetz (Ed.): *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (trans. Edmund Jephcott), New York: Harcourt Brace, 1978: 22-238 en Foster, Hal: *The Artist as Ethnographer*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press,

El concepto en el que Benjamin se basa es uno que podría ser, entendido como base de una discusión en torno a la expansión del hecho artístico hacia la esfera de producción de conocimientos alternativos con este efecto público desde adentro de : el concepto de re-funcionalización, por medio del cual la labor creadora se desprende de la figura monológica y *genial* del autor para desplazarse hacia un nivel de apropiación de escenarios de la realidad y situaciones de contingencia: “**determinados trabajos ya no pretenden ser ante todo vivencias** individuales, (tener un carácter de creación), sino que se dirigen más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos e instituciones”³⁹⁹. Partiendo del hecho literario y entendiéndolo como un hecho productivo en el amplio sentido del término, Benjamin equipara a la *calidad* de un constructo ideológico con el criterio de calidad estética de la construcción literaria. Para Benjamin, mirando de frente a la época de redacción de “El autor como productor”, el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee“.

La existencia de este nivel en medio de las diferentes esferas de producción y en un diálogo de carácter deontológico con la esfera de lo público es parte de una concepción utópica de la realidad a la cual Benjamin. Esta *misión* del artista (en el texto, entendido como autor en tanto escritor de textos literarios) tiene lugar funcional en el escenario que asocia a la experiencia de lo ideológico con la de lo estético. Esta construcción sirve de base a Foster para el acercamiento a una práctica que él ubica en la década de 1990 en la cima de la agenda de los estudios culturales.

Los acercamientos a la práctica antropológica, etnológica y – más técnicamente, y no por ello de menor importancia dada la condición *escritural* – la etnográfica, se desarrollan de acuerdo con un hilo conductor: el de la *política de la representación*. El problema, de naturaleza compleja por la condición interdisciplinaria de la alteridad y las formas de

1995: 302.

³⁹⁹ Ibid.

abordarla, tiene lugar en dos giros paralelos identificados tanto en el campo de las ciencias de la cultura como del arte contemporáneo: el *sensory turn* y el *ethnographic turn*. Entendidos como giros de la cultura así como epistemológicos y ambos como consecuencia del giro postestructuralista, tienen como punto en común una serie de cuestionamientos en relación con la función y la experiencia de acercamiento al otro.

Para Joseph Kosuth la función del artista en tanto antropólogo o etnólogo es la de actuar desde adentro de la comunidad y no desde afuera y con las herramientas y estatus propios de la actividad artística:

“Debido a que el antropólogo está fuera de la cultura es que no es parte de la comunidad. Esto significa que cualquier efecto que tenga sobre la gente que estudia es similar al efecto de un acto de naturaleza. No es parte de la matriz social. El artista, como antropólogo, está operando al interior del mismo contexto social desde el cual ha evolucionado. Esát totalmente inmerso y tiene un impacto social. Sus actividades encarnan la cultura. Ahora uno podría preguntarse: ¿por qué no tener al antropólogo como un profesional 'antropologizando' su propia sociedad? Precisamente porque es un antropólogo. (...) El rol que sugiero para el arte en este contexto se basa en la diferencia entre la misma base de ambas actividades – lo que significan como actividades humanas. Es la capacidad de permanente contemporaneidad de la actividad similar a la artística en la sociedad humana – pasada o presente, primitiva o moderna la que nos obliga a considerar de cerca la naturaleza del arte (...).⁴⁰⁰

El esbozo de Kosuth no es inocente. Sitúa el rol y la función del artista en la esfera pública a partir de la perspectiva de lo que concibe como una horizontalidad natural del productor de arte para resignificar la convención y dismantelar su institucionalidad con

⁴⁰⁰ Kosuth, J.: *The Artist as Anthropologist*, reimpresso en Johnstone, Stephen (Ed.): *The Everyday: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, MA.: MIT Press, 2008: 183.

finés creativos y por medio de ellos. Artista impulsor de la corriente analítica en el arte conceptual, establece unos parámetros para una práctica de intervención del artista en el espacio de lo social, comunitario y cultural por medio de la documentación y el quehacer en el espacio de la vida cotidiana, teniendo en cuenta que la práctica artística es entendida como práctica cultural con parámetros de lectura, percepción y recepción singulares. De acuerdo con ellos, se cuestiona a un nivel *meta* del aparato de producción del arte, cuestionando las dinámicas sociales, culturales, lingüísticas y perceptuales que dan pie a su propia existencia. Esto es: cuestionar a su vez las cualidades del arte como fenómeno en la vida común.

Uno de los principales aportes al campo de la investigación artística por parte de Alves al campo de la investigación artística tiene que ver con una posición liminal en un espacio de lucha al interior de las artes en la que el rol preponderante de varones es innegable, es el articular diferentes niveles aparentemente separados entre sí por disciplinas y campos.

Si fuera posible identificar un primer antecedente de esta práctica de forma genealógica, este tendría lugar en múltiples prácticas y espacios a partir del giro conceptual, sin restringirse a un campo disciplinario en específico. En primer lugar, podemos encontrar una matriz en el género conocido como *Land Art* hay una intención subyacente al proyecto en tanto usa al territorio como materia prima de una obra cuya finalidad consiste en la exploración abductiva del paisaje, a saber la investigación en torno a las posibilidades de construcción de significado a partir de la intervención directa en la naturaleza. Los efectos de esta funcionan en una dinámica propia de la intervención de sitio específico: tanto el nivel literal de enunciación como en el nivel de significados del sitio de por sí. El uso de ambos ejes se traduce en la denominación efímera de una identidad /identidades inscritas en los parámetros que ofrece la instancia enunciativa en tanto acto performativo.

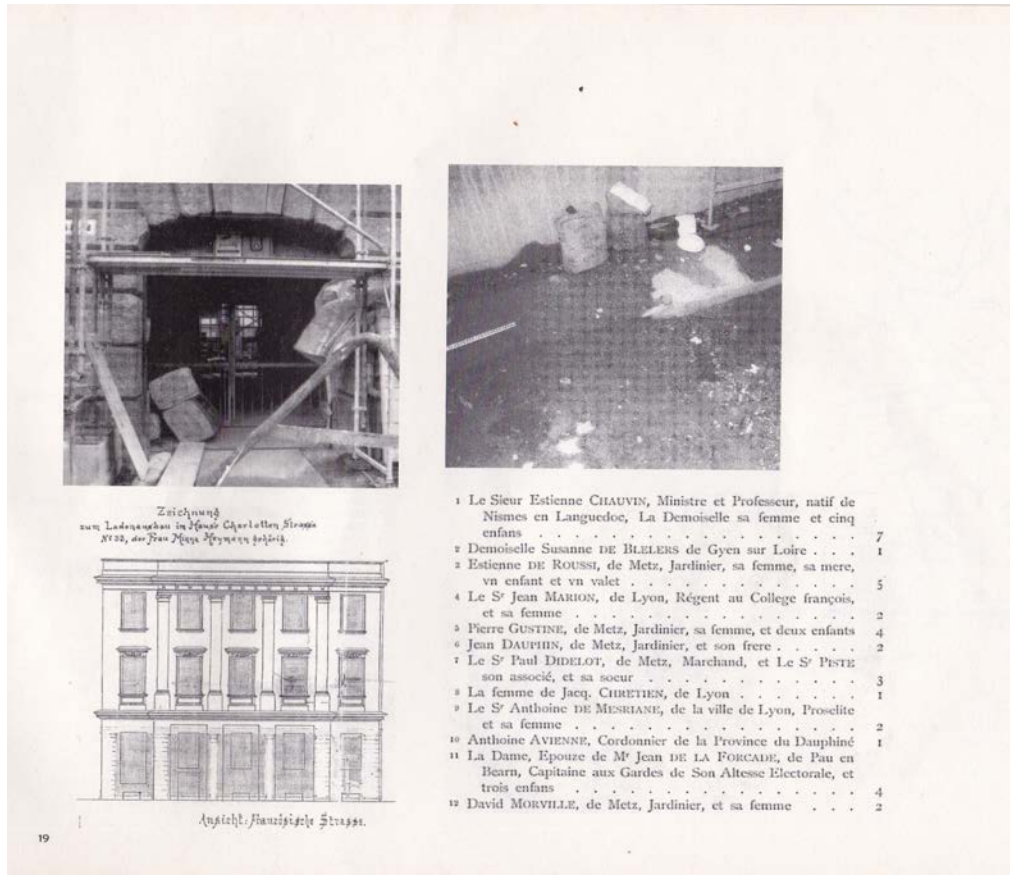
En relación con otros proyectos como *Seeds of Change*, un jardín botánico a partir de semillas de lastre y que flota por las aguas del río Avon en Bristol, Reino Unido (*Floating Ballast Seeds Garden*), el proyecto de Alves apuesta también a una expansión de los horizontes temporales de la obra de arte y sus límites intra- como extra-disciplinarios. De ese modo, consiste en un proceso de pesquisa que entrelaza colaborativamente a diferentes campos disciplinarios para, de forma metafórica, producir un complejo narrativo y cartográfico que deviene en el reposicionamiento de saberes alternativos en el espacio de exposición. Por medio de modos híbridos, medios y lenguajes diversos, el proceso de investigación iniciado a fines de la década de 1990 se basa en una naturaleza procesual, un *work-in-progress*: partiendo desde los archivos urbanos, de la observación del contexto por medio de bitácoras, reconstruye una narrativa histórica de carácter marginal por naturaleza a través de una estrategia complejísima de *Storytelling*: algunas semillas en estado de hibernación se ubican en diferentes puntos de la ciudad, como edificios históricos, terrenos baldíos o en proceso de excavación para la construcción de nuevos edificios, nuevos lugares y nuevas llanuras del territorio berlinés en mutación tras la caída del Muro y en curso de constituir la nueva ciudad cosmopolita europea. El punto de partida para el ejercicio metodológico se basa en la lógica de la especificidad de sitio y la densidad histórica de diferentes puntos. Los puntos identificados por el proyecto (denominados “*Wake Sites*”) (*Sitios de ofrenda / alzada / de germinación*”) son los siguientes:

Wake Sites:

1. Schorlemerallee/Engler Allee
2. Charlottenstraße 33
3. Unter den Linden, in front of Juristische Fakultät
4. Voßstraße 14
5. Leipziger Platz 1/Leipziger Straße 11

6. Platz der Republik
7. Hamburg-Lehrter Güterbahnhof
8. Gleisdreieck U-Bahnhof
9. Methfesselstraße 48
10. Friederichstraße/Dorotheenstraße
11. Anhalter Bahnhof
12. Florastraße/Gaillardstraße
13. Gertraudenstraße/ Breite Straße
14. Wallstraße, across from Park
15. Mohrenstraße, across from the former Embassy of the Republic of Czechoslovakia
16. Stromstraße 4
17. Ohmstraße 14
18. Rungestraße/the River Spree
19. Rieselfeld Buch
20. Pankow Güterbahnhof
21. Straße Am Wasserwerk⁴⁰¹

⁴⁰¹ Alves, M.T.: *Wake for Berlin, 1999-2001* en http://www.mariatherezaalves.org/works/wake-for-berlin/searched=wake&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1, consultado el 30 de mayo de 2018.



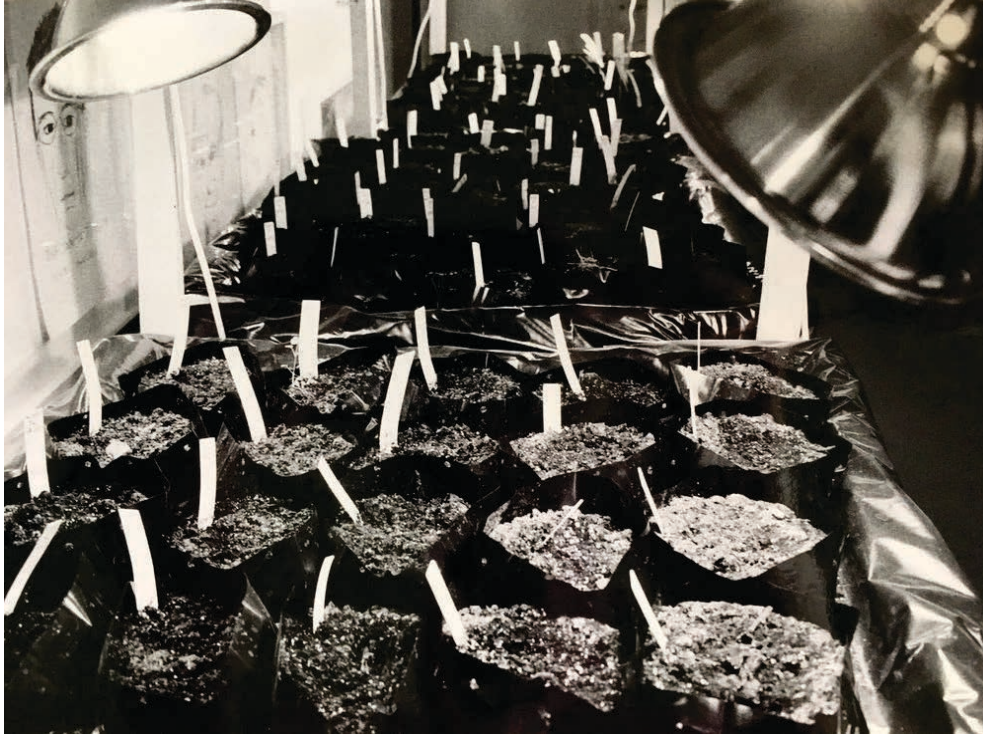
Fachada de uno de los sitios de Wake en Berlín-Mitte, la actual sede del Banco KfW.

La identificación de los sitios conlleva una investigación en torno a la historia de estos, correlacionando las alteraciones del territorio, la flora, la arquitectura, historias de vida en relación con las transformaciones históricas, políticas, culturales y los procesos de circulación en la breve vida del colonialismo alemán, que se da en el contexto de mundialización que deviene del colonialismo transoceánico. Esta historia o narrativa histórica se basa en hechos, hitos y detalles de carácter casi anecdótico en relación con la emergencia de semillas en estado de hibernación o “*Potential Seeds*” en la otrora capital imperial prusiana, otrora capital de la RDA. Tal es el caso Metz en *The Huguenots*, en el que la artista cuenta cómo se acerca a la biblioteca de los Jardines Botánicos de Berlín en

búsqueda del origen de semillas y plantas de la localidad de Metz en la región de Alsace-Lorraine en Francia. El estilo de redacción del texto, basado en hechos y con una estructura de redacción que, entre la bitácora de un científico y poema, concatena descripciones, enumeraciones y datos para concluir con una sentencia interpretativa tercera que ejemplifica tanto el modo enunciativo como de los elementos a tener en cuenta para un patrón metodológico como narrativo que conjuga arte y ciencia:

“En la biblioteca de los jardines botánicos en Berlín fui a buscar la flora de Metz, Francia. Los materiales de referencia le recuerdan al investigador que busque tanto en los estudios botánicos franceses como los alemanes, debido a que la región fue parte de cada uno de los países. Cerca de la época en que los hugonotes escaparon a Alemania en el siglo XVIII, Metz, que estaba en Lorraine, había pertenecido primero a las diez ciudades imperiales alsacianas y luego a los Países Bajos bajo dominio español. El imperio español no sólo incluyó al imperio portugués con el que había tenido una unión a excepción de sus colonias: *Los Países Bajos Españoles, Macao, Mozambique, Omán, Yemen, Florida, Venezuela, Nicaragua, Tanzania, Burgundy, Somalia, Java, Brasil, Kenya, Chile, Benin, Ecuador, Filipinas, Bolivia, Marruecos, Guinea Bissau, Honduras, Cerdeña, El Salvador, Uruguay, Angola, Costa Rica, México, Nápoles, São Tome, Perú, Argentina, Colombia. Los registros disponibles en la biblioteca eran del siglo XIX pero fueron útiles para conjeturar la complejidad de los sucesos del siglo dieciocho en la región. Durante este siglo, la emergencia de los estados-naciones también afectó al campo de la botánica. Se dio prioridad a estudios nacionales de flora. Para los botánicos de la región de Alsacia-Lorena debe haber sido una experiencia frustrante, ya que fueron separados de sus colegas y se les obligó a cambiar sus campos de estudios y de experticia. Esto se refleja a su vez en la investigación científica de los botánicos en dicha región. A diferencia de los estudios botánicos convencionales, la investigación de documentos de Alsacia-Lorena no documenta sólo la flora sino también cómo los cambios políticos afectaron a esa flora*”.⁴⁰²

⁴⁰² Alves, M.T.: *Wake: A Project for Berlin*, Berlin: DAAD, 2000.



Detalle de invernaderos de "Wake: A Project for Berlin" en Galería del DAAD, 2000.

La frase marcada en negro resume la intención general del texto con importante carga narrativa: la enumeración ejerce tanto un efecto nominativo como también de vaciamiento de significado a partir de acumulación y enumeración. La enumeración exhaustiva, en tanto herramienta estética de desvinculación entre formas de enunciación y sus referentes en el mundo globalizado. Una primera cartografía puede ser trazada durante la pesquisa que da origen a *Wake*: Identificando edificios en puntos de densidad histórica en la ciudad, se indaga en la ciudad como espacio de empalmes y superposiciones (*overlapping*) de capas y momentos de significado, desplazamientos continuos de referentes, así como también de bienes y prestaciones de servicios. La imagen de ciudad se construye entonces sobre una idea de sedimentación que permite – a la par que con el trabajo arqueológico en una primera etapa de construcción del *sitio* – asignar las propiedades de una materialidad determinada a un momento histórico, a un

proceso económico, social, cultural de producción y reproducción cultural que se proyecta en el suelo mismo. El sitio, en tanto construcción que da sentido a la historia y entorno de figuras provistas de contenido, mas cuyo contexto debe ser recreado en la

Este último es utilizado como un vehículo, a su vez estructura orgánica y significativa, de múltiples significados posibles. Depende para su existencia de un juego narrativo-utópico en torno al eje de la investigación como práctica de legitimación de saberes: un nivel narrativo de la experiencia de *Storytelling* es la experiencia en presente continuo que a su vez representa el proceso de errores y descubrimientos. La artista marca puntos en el mapa de la ciudad, explorando las narrativas históricas de su origen e identificando/localizando las posibilidades de reconstruirlas, dialogando con las funciones de cada sitio específico en tanto genera procesos de pesquisa de información y no obras concretas – más allá de su existente materialidad o no. Esta primera decisión manifiesta un desafío a la hora de plantear un modelo de análisis único. Al margen de una toma de distancia de la materialidad en tanto instancia vehicular/significante del hecho artístico, la especificidad del sitio es el punto de partida; este está en función de un complejo tensional/dialéctico que es equiparable al del campo expandido de Rosalind Krauss que pone en tensión a diferentes oposiciones haciéndolas no excluyentes entre sí: entre paisaje y arquitectura, no-paisaje y no-arquitectura, etc.

Las posiciones no excluyentes localizadas tanto en la materialidad misma del sitio y las narrativas que le permiten generar un *locus/lugar* de enunciación de la particularidad y la diferencia generan significados emergentes. Estos dinamizan al espacio en tanto instancia físico-corpórea/arquitectónica, social, cultural: el sitio entonces adquiere un significado y un lugar en el memorial y el imaginario colectivos de manera temporal. La crisis de la representación, así como el cuestionamiento del material, el soporte y el lenguaje que conlleva esta crisis lleva consigo a una transformación de los dispositivos, lenguajes y procesos con carácter de *giro*: la materialidad de la obra de arte comienza a entenderse

como un vehículo de sentido cuyas posibilidades de enunciación y significado emergen de la práctica y su cristalización en el espacio expositivo, en la medida en que esta es asumida como proceso y superando a la idea de *obra* hasta volverla evento.

Consistente en el uso de métodos y modos de producción y percepción propios de la práctica y el discurso científicos, este campo es aquel en el que las experiencias estéticas oscilan entre el valor de un descubrimiento o una constatación y el de una experiencia singular y efímera - tal como lo son un performance o una intervención temporal en el espacio público. La *Investigación Artística* es un modo operativo con fines de experiencia estética que se basa en la **colaboración y la circulación** de conocimiento en dos niveles: el interdisciplinario y el de actores y agentes implicados en cada ejecución. De esta forma, sitúan cada vez más al *artista* en tanto creador de una obra y lo acercan cada vez más al rol de productor o desencadenador de procesos. Estos elementos evidencian más que un desarrollo ulterior de la desmaterialización del objeto y el hecho de arte: son también síntomas de la inauguración de una etapa estética que se basa en la construcción de relaciones más que de objetos de representación o presentación en el espacio expositivo. Como ha advertido Nicolas Bourriaud en su libro *Relational Aesthetics*⁴⁰³, las relaciones inter-humanas son objeto de interés del arte contemporáneo en la medida en que sus dinámicas de circulación son en sí también procesos autorrepresentados en el proceso social recreado o gatillado por el/la artista. Poniendo en tensión las formas de legitimación del saber científico y su comunicabilidad por medios performativos, los proyectos de Alves **deslocalizan** saberes – mediante la puesta en lugar de conocimientos y *modi operandi* propios de una institución determinada, el campo de las ciencias puras, como el de las sociales o de la cultura, etc., como en el caso de la constitución de un museo comunitario o de entrevistas a investigadores fuera de la academia; por otro lado, **relocalizan** otros – haciendo ejercicios de transferencia geográfica, cultural o de conocimientos entre disciplinas. Esto último sucede, por ejemplo, en el campo de

⁴⁰³ Bourriaud define a la estética relacional como “Un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico la totalidad de las relaciones humanas y su contexto social, más que el espacio independiente y privado” (Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002: 113).

proyectos que recrean viajes transcontinentales para la recopilación de experiencias e información que serán eje o punto de partida de una obra determinada o que hacen dialogar disciplinas disímiles como la arqueología y el arte para generar nuevos modos para la experiencia estética.

Tomaré como hilo conductor a *Wake* de Maria Thereza Alves (Brasil/Estados Unidos), una investigación artística realizada en Berlín, en Guang Zhou, China y en Dubai. Consiste en la recuperación de semillas en estado de hibernación obtenidas en sitios eriazos en el Berlín post-caída del muro y en el Guang Zhou contemporáneo, respectivamente. La artista brasilero-estadounidense investiga y genera archivos y mapas conceptuales de la información recopilada, excava y extrae muestras de terreno, construye invernaderos y sistematiza la información en una exposición diferente cada vez, exponiendo cartas con especialistas en historia y botánica, imágenes, objetos, dibujos, etc. Esta forma de trabajo genera conocimiento sensible con fines liberadores.

¿Cómo es que, a través de *Wake*, se genera un espacio de interacción liminal en el que se cruzan práctica artística y de investigación en función de generar una experiencia estética? ¿Por medio de qué medios y modos es posible generar un espacio en el que oposiciones se renegocien y se disuelvan las fronteras entre disciplinas y agencias en función de una denuncia?

Wake: un proyecto para Berlín: imaginar un presente vivo a partir de la excavación del pasado para hacer reemerger semillas en hibernación, significantes del proceso de atestiguación de las historias que dan pie al proyecto. Las oposiciones y conflictos que dan origen a estas (superposiciones y encubrimientos de relaciones de poder y dominación colonial) se dan cita entonces en el espacio expositivo formando una zona de

contacto: “estructuras orgánicas, en las que diferentes luchas sociales son reflejadas como procesos continuos de luchas por el poder de la interpretación”⁴⁰⁴.

3.2 Espacios de experiencia

La idea de espacio que nos ocupa en este capítulo es aquella basada en la dimensión de la experiencia estética, activada a partir de un aparato complejo de decisiones y operaciones narrativas, visuales y materiales para la exposición de saberes con diferentes efectos. En primer lugar, nos encontramos con que la dimensión del lenguaje verbal y visual es activada por medio de un aparato de producción de texto que oscila entre el testimonio y la crónica de eventos conectados de forma tan dispersa como el mismo proyecto. En él, botánica, jardinería, política local, historia del colonialismo alemán y de la emergencia de la burguesía, entre otros, son los campos que se relacionan entre sí como lo hace la ficción con la realidad en una dinámica narrativa expandida. Es a partir de esta correlación entre polos opuestos no excluyentes que es posible hablar de un entre-espacio. De acuerdo con Homi Bhabha, estos son procesos de “sobreposición y desplazamiento de los dominios de la diferencia – donde se negocian las experiencias colectivas de *nacioneidad*, interés para la comunidad y valor cultural”⁴⁰⁶. Similares espacios de encuentro son los espacios museales como zonas de contacto – espacios de negociación y conflicto por el poder interpretativo, como ha distinguido Sternfeld⁴⁰⁷. Dinámicas de encuentro similares se dan para Schlögel entiende en lugares de

⁴⁰⁴ Sternfeld, N.: Op. Cit.

⁴⁰⁵ He citado en múltiples ocasiones esta definición de Nora Sternfeld; en *Dejar que el tiempo pase por las cosas: 'El complejo' de Claudia del Fierro* en el libro que resulta del proyecto de investigación, video-instalación y archivo que se mostrará de forma itinerante en Bolivia y Chile el segundo semestre del 2015. Lo hago porque esta definición resultante de revisar múltiples orígenes del concepto acuñado por Pratt y Clifford en la década de 1990 me parece la más pertinente para diferentes ejercicios artísticos y curatoriales que exploran la naturaleza aparentemente hermética del espacio de exposición para producir experiencias que tienen como eje al atestiguamiento y la denuncia. Este tipo de ejercicios desplazan al periodismo y el trabajo documental como plataformas mediales de denuncia, asumiendo su función, relativizando y diluyendo la condición convencional de *objetividad* asignada a estos campos. La solución por la que optan otras prácticas es la dilución de fronteras entre subjetividad y objetividad a partir de la puesta en tensión e hibridación de los medios, la fidelidad al dato y al hecho en diálogo con la metonimización de esta.

⁴⁰⁶ Bhabha, H., Op. Cit.: 3.

⁴⁰⁷ Cf. Sternfeld, N., Op. Cit.

cristalización de conflictos y diferencias del pasado y el presente, y donde a través de su condición de sitios la lectura de estos es posible⁴⁰⁸. La obra de Alves funciona a través de diferentes aparatos enunciativos. Uno es el de carácter narrativo-textual, que traduce a lenguaje sus proyectos de investigación, articulando la totalidad de la experiencia en diálogo con operaciones propias del archivo. Estos aparatos no tienen límites fijos ni se restringen a campos disciplinarios, ni sociales, ni culturales específicos, sino que giran en torno a una motivación de agencia política a la vez que denuncia en presente continuo.

Hija de sindicalistas exiliados en la década de 1980, Alves acompaña como muchos otros intelectuales y artistas del Brasil la formación del Partido Verde desde la segunda mitad de la década de 1980. Al tiempo que ejerce un papel en la práctica política con la promoción de la imagen del partido verde en el extranjero, desarrolla una obra artística basada en el hacer posible que se adviertan condiciones sociales, culturales, políticas y económicas específicas que de otra forma no serían visibles.

Alves, quien se acerca a las comunidades de origen de su familia en el nordeste brasileño a fines de la década de 1970 y a poco tiempo de terminar sus estudios en la escuela Copper Union de Nueva York, utiliza esta dimensión subversiva de forma recurrente. Por medio del ensayo documental fotográfico, produce un libro de imágenes fotocopiadas llamado “Brazilian Recipes” que da cuenta de los procesos necesarios para la supervivencia y el intercambio comercial en una región explotada por latifundistas y con dinámicas de segregación y empobrecimiento instituidas. Un relato “exterior” al pequeño archivo de imágenes le da sentido al relato: la historia de su propia familia y la vida en pobreza y lucha por la supervivencia en las tierras áridas y sobreexplotadas del contexto post-dictatorial, al que vuelve después de haber crecido en un suburbio neoyorquino:

⁴⁰⁸ Cf. Schlögel, K., *En el espacio leemos el tiempo*, Madrid: Siruela, 2007: 74, 201.

“Yo había vuelto a la aldea de mi padre para escribir nuestras historias. En ese tiempo en Brasil, nuestras historias habían sido escritas por gente que no había sido marginalizada en el Brasil. Eran habitualmente descendientes de europeos y tenían una realidad que estaba muy lejos de las nuestras. El manuscrito que resulta de esto, *Recipes for Survival*, hace referencia a los libros de cocina con los que mi madre había aprendido al trabajar como sirvienta en las ciudades. Estos libros contienen recetas de comida “brasileña”, pero citan ingredientes que son inaccesibles para los pobres. En lugar de ello decidí incluir nuestras propias recetas de casa, por ejemplo para el pan indígena de mandioca, que no estaba citado en los libros “brasileños” de recetas que había en esa época. Esto fue para demostrar que los pequeños campesinos estaban activamente al tanto de la historia que tenía lugar alrededor de ellos en las escalas micro y macro y que estábamos interactuando con esta historia lo máximo posible al interior de la situación. Y no somos ganado sin cabeza, como gustan de decir algunos que somos. Sólo hay algunas recetas en *Recipes for Survival*. Le pedí a la gente que dijera de qué o quiénes les gustaría que se hicieran fotos o se escribiera. Entonces se trataba de un intento de definirnos a nosotros mismos y de dar a conocer nuestra historia. Lamentablemente, esta obra no ha encontrado aún un editor”⁴⁰⁹.

El acto de escritura/reescritura y de nueva asignación de imágenes y saberes que Alves propone en esta pesquisa se basa en la idea de subversión. En el ejemplo que vemos aquí, existe una apropiación primera del conocimiento instituido y que es resignificada y trasladada irónicamente al mismo formato de origen, el libro. ¿Qué pasa cuando la práctica de resignificación tiene lugar en un complejo de investigación con resultados expositivos?

⁴⁰⁹ Alves, M.T., Op. Cit.: 2-3.

3.3 Seeds of Change, semillas de cambio: reinscripciones de significado.

Desde fines de la década de 1990, la artista desarrolla un gran proyecto en proceso: *Seeds of Change*. Concentrándose en diferentes ciudades como Berlín, Bristol, Guangzhou o Dubai. Como nodos del tráfico interportuario de semillas que caracterizó al, investiga antecedentes relacionados con el origen colonial de estas y su transporte a lo largo y ancho del globo.

Un primer punto de importancia en el recorrido de este proyecto se encuentra en *Wake: A Project for Berlin*. Con un apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD, por sus siglas en alemán), el proyecto consistió en la pesquisa tentativa de puntos del mapa del Berlín post-caída del muro en función de su importancia para el tráfico de semillas. Berlín es en el proyecto considerado como un complejo de terrenos vagos en los que el pasado de movimientos de bienes y personas se sedimenta. La meta del proyecto es generar nuevos lugares para el diálogo en la ciudad en reconstrucción, de forma de contar múltiples historias nuevas a partir de examinar la tierra. La bajada de título del catálogo de documentación del proyecto resume la metódica del proyecto con todo su potencial metonímico: “*Wake/A project for Berlin / Samples of earth are collected from various construction sites in Berlin. / The samples are planted and dormant seeds are given a chance to germinate / The history of the earth of the local site is researched*”⁴¹⁰.

“¿Qué es narrar una historia? ¿Qué usos puede tener? La obra de Alves puede ser enmarcada en una tradición contemporánea, a saber aquella que genera ‘memorias locales en el marco de lo global’”, como ha destacado Guasch⁴¹¹. “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido” dice el pensador alemán Walter Benjamin, en

⁴¹⁰ Alves, M.T., Op. Cit.: 2.

⁴¹¹ Guasch, A.M., *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011: 180.

*El Narrador en Tesis sobre la filosofía de la historia*⁴¹². Claramente es la historia la representada en el archivo vivo de Alves, correspondiendo con aquellos proyectos del peruano Fernando Bryce, la brasileña Rosangela Rennó; mas esta es desglosada en su materialidad, visualidad para ser reorganizada en una lógica similar al del *pastiche* y ser rearticulada en la bitácora que atestigua.

3.4 Terrenos vagos: *Wake – A Project for Berlin*

El proyecto de Alves consistió en su origen en una investigación sin un fin preciso como el que caracteriza a la investigación científica, aunque dialogando con ella: iniciar un recorrido por la ciudad de Berlín post-caída del Muro. Se trataba de una ciudad en reconstrucción, en la que aún se encontraban ruinas de la 2a Guerra Mundial, así como restos del muro que dividiera a ambos Berlines. La misión: recolectar semillas en estados de hibernación o no en diecisiete sitios del mapa en los que tendrían lugar construcciones, que a su vez serían el punto de partida de una emergente industria constructiva e inmobiliaria que hasta el día de hoy son las principales de la ciudad. El nombre del proyecto, *Wake: A project for Berlin*, utiliza la polisemia como instancia de enunciación primera. Así encontramos al título *Wake*, verbo en inglés que se utiliza para denominar tanto a la acción de levantarse como de germinación como un primer acto de habla que formula una intención de resistencia y de reivindicación. *A project for Berlin*, en tanto, se ocupa de asignar la exhaustiva y subjetiva investigación a la ciudad como depositario de información más allá de la historia como disciplina y sí en función de una narrativa creada con una intención monumental y de homenaje a los relatos posibles que existen en ella.

Cuenta en el catálogo del proyecto: “*Los sitios de construcción en Berlín hacen que sea confuso para el recién llegado. No sólo parecen desaparecer calles completas ni*

⁴¹² Benjamin, W., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, en *Gesammelte Schriften*, Tomo II, 2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2017: 438-465, p. 439 (2).

*corresponder con el mapa, sino que uno no tiene sentido alguno de los desarrollos históricos de la ciudad que permitieron que sus puntos se fijaran. Con tantos sitios en construcción, la ciudad está desprovista de puntos de movimiento histórico. Una vez que el asfalto o las piedras han sido removidas, la tierra expuesta contiene capas de semillas potenciales – algunas de ellas de siglos de antigüedad”.*⁴¹³

Los puntos de la ciudad en los que la artista comienza a recopilar semillas tienen como elemento común el ser sitios del transporte de bienes y personas o el haber sido sedes de empresas comerciales que se ubicaban en la ciudad desde tiempos de la emergente clase burguesa comerciante en el siglo XIX, al igual que puntos de densidad histórica, en términos de usos y re-usos que determinan a la . Las huellas de los procesos de intercambio que tuvieron lugar en esta época coincidente con el colonialismo alemán y la industrialización (fines del siglo XIX hasta principios del XX).

La pesquisa del mapa de Berlín se hace a partir de observar “los mapas disponibles de los sitios de data más temprana y continuar desde ahí”⁴¹⁴. Alves declara haber desconocido del todo la historia de cada uno de estos puntos e ir descubriéndola a medida que el proyecto se desarrolla: “Algunas veces no pude darme cuenta del significado histórico de algunos sitios hasta que llegué a la historia moderna, por ejemplo, como sucedió con la Vossstrasse”⁴¹⁵. La artista se refiere con esto a una calle en el centro de la ciudad dinamitado durante el Tercer Reich para la construcción entre 1938 y 1943 del palacio de la Nueva Cancillería Imperial (*Neue Reichskanzlei*), donde se alojaría el cuartel y el domicilio de Adolf Hitler y que sería proyectado por Albert Speer. Los antecedentes hacen del espacio un palimpsesto, en el que diferentes capas de pasado y presente se entremezclan como las geológicas de un sitio arqueológico, evidenciando las oposiciones e intercambios propias de toda construcción histórica. Tal es el caso del relato en torno a

⁴¹³ Alves, M.T., Op. Cit.: 6.

⁴¹⁴ Alves, M.T., Op. Cit.: 8.

⁴¹⁵ Ibid.

los jardines barrocos del siglo XVIII en el lugar de la Vossstrasse por encargo del General Mayor Adolf Graf von Schulenburg de Prusia:

“El General Mayor Adolfo Conde de Schulenburg (...) adquirió el sitio en 1736. (...). El jardín de su palacio fue construido según el estilo barroco. Un botánico de la biblioteca de los Jardines Botánicos de Berlín me recomendó visitar el Palacio de Charlottenburg, donde hay matas de lavanda, arbustos podados con poca inspiración y algunas plantas transplantadas recientemente y que parecen muy enfermas en las florerías de alrededor de la ciudad. El palacio de Schulenburg fue oficialmente abierto contando con la presencia del Rey Federico Guillermo, quien pareció haber pasado la mayor parte de su tiempo dentro y fuera de Berlín y no gustaba del barroco francés (entre otras cosas), que había sido materia de apoyo por parte de su padre, Federico I^o”.⁴¹⁶

Alves extrae desde diferentes fuentes – entre ellas, fragmentos de relatos relacionados con el lugar, explorándolo como un sitio en el que pasado y presente se confabulan, poniendo a la primera persona narradora en el centro de los sucesos y constituyendo así el testimonio que da cuenta del período de quiebre en la identidad e imagen de la ciudad: “El ruido, la maquinaria pesada y las calles bloqueadas alrededor de Potsdamer Platz confunden a los visitantes en Berlín. Los vientos pasan vienen y pasan de y en todas direcciones sin que ningún edificio pueda frenarlos. Desorientada, parto, perdida en calles sin nombre y en construcción. He sacado numerosas muestras en esta área, en un intento por esbozar las relaciones que han sido hechas para la construcción de este nuevo centro ciudadano”⁴¹⁷. Otros puntos del mapa son la estación *Gleisdreieck Güterbahnhof* (al día de hoy nodo ferroviario que antes funcionara sólo para el transporte de bienes), la cervecería Schultheiss, el edificio del actual Banco para la Reconstrucción y el Desarrollo KfW en la Charlottenstraße 33 en Berlín-Mitte – sede durante el siglo XIX de la Asociación

⁴¹⁶ Alves, M.T., Op. Cit.: 6.

⁴¹⁷ Alves, M. T., Op. Cit.: 27.

Bancaria y del Comercio de Berlín (*Berliner Handelsgesellschaft*), uno de los bancos más importantes de la época imperial.

3.5 *Witnessing*/Atestiguación: entre proceso epistolar y despliegue expositivo

La artista utiliza el modo del *storytelling* para articular la dispersa información de su pesquisa y sus motivaciones. El tiempo en el relato tiene relación directa con el período de quiebre que caracterizó a la década de 1990 en la ciudad alemana. A lo que me refiero con esto no es a los modos gramaticales para designar al tiempo, sino a la correlación entre este relato y el impulso por generar un “presente continuo” que emerge de la experiencia de archivo como un “no-lugar” que no es el de la rememoración melancólica⁴¹⁸.

¿Qué ofrecía Berlín en la década de 1990 en cuanto a posibilidades de construcción de historia(s)? Entendiendo al espacio urbano como un palimpsesto en el que significados se imponen, superponen y traslapan como las capas geológicas, el sujeto se volvía uno en búsqueda de la recomposición del presente a partir de retazos de pasado. En el clásico ensayo “El narrador: Reflexiones sobre la obra de Nikolai Leskov” (1936), Walter Benjamin plantea que en la modernidad – refiriéndose al contexto de post - Iª Guerra Mundial y de la pre - IIª Guerra Mundial el oficio del narrador desaparece a medida que la cantidad de mensajes aumenta. La figura desaparece como lo hace la posibilidad de denominar la realidad en medio de la catástrofe: los hechos, denominados y reconstruidos al ritmo de la prisa y el progreso. La épica natural de estas ideas basadas en la linealidad temporal y la consecución de un fin, es relacionada por Benjamin con el relato historiográfico: “Cualquier análisis de una forma épica determinada tiene que ver con la relación de esta forma con la historiografía. De hecho, uno podría ir aún más lejos y preguntarse si es que acaso la historiografía no constituye la base común de todas las

⁴¹⁸ Foster, H. en Guasch, A.M., Op. Cit.: 171.

formas de épica. Esto, dado que la historia escrita está tan relacionada con las formas épicas como la luz blanca lo está a los colores del espectro. Como sea, no hay forma épica con incidencia más certera en la luz pura e incolora de la historia escrita que la de la crónica. (...) El cronista es el narrador de la historia”⁴¹⁹.

Me detendré en un primer nivel que es el que da el cuerpo al trabajo, como hemos dicho antes: el narrativo. Las fichas de trabajo de Alves, registradas en el catálogo, dan cuenta de un uso constante de la primera persona y de los diálogos y referencias a otras fuentes vivas, sus deseos, intenciones y los obstáculos en la consecución de sus fines – así como las formas en las que encuentran soluciones.

El diálogo epistolar con Jutila se desencadena a partir de consultas y consejos que Alves solicita formalmente al inicio del proyecto – intercambio que se prolongará en las diferentes versiones del proyecto en el futuro. La botánica ya ha tenido experiencia en el hacer germinar semillas en estado de hibernación en la ciudad de Pori, una antigua ciudad hanseática en la costa oeste de Finlandia. Escribe a Jutila:

“Un especialista en explosivos me ha preguntado qué uso tienen hoy en día las investigaciones históricas que he hecho. Pienso que para la mayoría de nosotros quizás ninguna, a menos que estas se vuelvan parte de nuestros relatos. Necesitamos a estos relatos, sean contemporáneos o no, en la medida en que implican a nuestras decisiones acerca de qué es lo que tiene importancia. Los hechos no hablan por sí mismos a veces, pero los relatos lo hacen, ya que sabemos que involucran a la perspectiva de un individuo”⁴²⁰.

⁴¹⁹ Benjamin, W., Op. Cit.: 369-370.

⁴²⁰ Alves, M.T., Op. Cit.: 8

Recuperando la vocación inicial del proyecto - a saber: la generación de lugares en los que el individuo pueda generar nuevas historias a partir de las pre-existentes - Alves pone sobre la paleta a la figura desaparecida del (la) narrador(a) y otra más que fue imposible en el siglo XIX: *la Flâneuse*. Explorando los rincones de la ciudad con el instrumento de recogida de semillas hecho por ella misma, Maria Thereza se impone como **personaje** de una búsqueda, excavación y recolección en el pasado y presente de la ciudad derruida y sirviendo como mediador entre el saber científico (la botánica, la historiografía local, un impulso arqueológico). Esto conlleva una decisión re-mitificadora de su papel como mujer *otra* (de origen migrante, en el amenazante y abandonado contexto *post*-Caída del muro), traer del pasado el saber o no-saber escondido y resitararlo en el presente en el *display* de la obra.

El gesto reivindicatorio es además la ruptura del silencio post-trauma (reaparición de una figura narradora) con las herramientas imaginativas del presente, que desembocan en el nivel operativo crucial, que es lo público en diálogo con decisiones de jardinería y botánica:

“Tratando de rastrear la historia del jardín [de Vossstrasse y de Behrenstrasse], imaginé algo un poco diferente al lugar adonde mi investigación me había llevado. Este jardín, debido a sus residentes, refleja la historia de toda política estatal de gobierno a alto nivel que ve la luz. Los jardineros se ocuparon por cientos de años de decidir cuáles plantas cuidar y cuáles sacar. ¿Cuáles habrían de ser aquellas que habrían de ser entendidas como poco patriotas? ¿Qué regiones o países habrían de ser incluidas en la idea que cada gobierno esbozaba de lo que habría de ser flora prusiana o germana? ¿Qué estilo de jardín habría de ser mantenido: el francés o el inglés? ¿Qué es un jardín alemán? Un jardín cuidado y observado con suma precisión.”⁴²¹, dice, aludiendo a los diferentes gobiernos que iban desde Bismarck hasta Hitler y que definirían no sólo la política gubernamental,

⁴²¹ Alves, M.T., Op. Cit.: 31.

sino aquella *micro* según la que se decide qué se planta, qué crece, qué se siega y qué crece en el jardín.

El impulso de reorganización histórica que tienen de las preguntas de investigación tras la pesquisa puntual de la historia del sitio emula a la vocación arqueológica, basada en el método abductivo, para llegar a respuestas en torno a los usos y re-usos del lugar, aludiendo a las grandes preguntas que dan pie a la historiografía convencional. Basándose en las evidencias históricas y los acercamientos metafóricos del terreno, Alves muestra la naturaleza de palimpsesto de la flora de este y genera un proceso sensible de investigación con un efecto similar al de una fábula (*relato bonsái*: microhistorias que re-narran la historia macro, investigaciones que sacan a la luz saberes no convencionales por medio de la agencia de diferentes actores en construcciones que oscilan entre la relación historiográfica y la dispersión de un narrador nómada e impreciso.

El análisis del siguiente fragmento toma en cuenta la teoría de los *actantes* de Mieke Bal. Apropiándose de esta categoría de la semiótica literaria a partir de los formalistas rusos como Vladimir Propp, estos son “una serie de actores que comparten una cierta y determinada cualidad característica” sin necesariamente tener que tomar forma humana y se ubican en la fábula como historia narrada dentro del texto literario⁴²². Para Bal existen diferentes niveles de agencia de los actores al interior de ella. Las interacciones entre estos son los que permiten que se pueda entender e interpretar el nivel narrativo del texto, específicamente en la fábula, en tanto nivel de sucesión de acontecimientos concatenados, basándose en la pregunta acerca de *cómo está construido* para desde ahí ver *qué significa* para así distinguir los elementos asimétricos e la linealidad aparente. La fábula equivale de acuerdo con Bal a la relación teleológica de los elementos de la historia: “los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos desear y tener indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de

⁴²² Bal, M., *Teoría de la Narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra, 2000.

las conexiones intencionales entre elementos”⁴²³. Teniendo en cuenta al sujeto como actante en relación con el objeto o fin de la historia – es decir, “un actor X que aspira a un objetivo Y” (Idem), siendo X un sujeto actuante e Y un objeto actante articulados en función de una intención implícita en la fábula. En este caso, esta intención, móvil de la historia, es *ver si las plantas crecen y qué se descubre ahí*.

El enfoque en esta relación entre sujeto y objeto presenta posibilidades para el estudio de los textos de Alves y su función en *Wake*, de manera de poder explicar cómo es que saberes científicos y al margen de él son puestos en el display expositivo, teniendo un efecto retórico de enlazamiento de cabos en la historia que se despliega en el fragmentario proceso de investigación.

Al registrar el proceso de investigación y estructurarlo en un display narrativo y de archivo, así como de un display de exposición en función de las plantas puestas en macetas al interior de invernaderos de madera y cristal, Alves atenta también contra la linealidad impuesta en la relación y exposición de descubrimientos y reconocimientos científicos propios de los museos de historia. Otro nivel de ruptura es el que se relaciona con los actores del relato. Es posible entender a Jutila como un actante que escucha a Alves y es evidenciado ante el lector como fuente de pensamiento científico, de forma de que la colaboración entre agentes de fuera como dentro del campo del arte se vuelve explícita:

“Querida Maria Thereza: Es muy interesante que estés comenzando a estudiar el banco de semillas de Berlín. Yo he hecho lo mismo en la ciudad de Pori. A vista gorda supongo que puedes usar bolsas de plástico para hacer germinar las muestras. Pero sugeriría que llenaras la bolsa principalmente con una mezcla de turba y arena y sólo una capa delgada

⁴²³ Cf. Bal, Op. Cit.: 34

de la muestra por sobre la matriz (...) sólo me pregunto si es las bolsas de plástico pueden

soportar el agua sin dificultades. Supongo que los maceteros serían mejores. (...)”

(Jutilla a Alves en fichas de archivo de Alves, 12 de diciembre de 1999).

Así mismo, la figura del *yo* que narra (Alves) los hallazgos y reconocimientos del proyecto de investigación interpela a Jutilla relatando sus avances y desdoblándose en ese proceso. Tras intentar poner las plantas y montar los invernaderos al interior del edificio Servicio Alemán de Intercambio Académico, teniendo en cuenta temperatura, humedad, luz y todas las indicaciones de Jutilla, Alves encuentra una alternativa, mostrando al mismo tiempo las preguntas que de otra forma tendrían lugar en un diálogo interno:

“Querida Heli Jutilla:

Tengo un nuevo lugar para las muestras de *Wake*, el jardín de infancia de Tiergarten. Me han dado dos opciones de lugares. ¿Estará bien para mis muestras no germinadas? ¿Qué hay de las diez muestras germinadas que tengo junto a la ventana de mi departamento? ¿Deberé dejarlas ahí hasta que suba la temperatura o ponerlas en un espacio nuevo? (...)”

(Febrero, 2000).

El proyecto se articula en torno a un impulso: la búsqueda imperiosa por hacer germinar las semillas. Alves comunica a Jutilla en las cartas encontradas en su archivo que ocupará el tiempo del financiamiento (un año) sin preocuparse por el resultado concreto ni el límite de pruebas. Tomando así distancia del método científico y su operatividad, Alves establece así un límite a la cooperación con la botánica como agente para poner a la sujeto-artista en el medio de la acción: el límite de la acción del artista sin atención a conseguir resultados precisos ni exactos.



Maria Thereza Alves extrayendo semillas de un sitio de construcción en Berlín con la ayuda de un bastón de succión inventado por ella misma. Foto: Cortesía de Maria Thereza Alves

Con la ayuda del bastón de madera y acero diseñado por ella misma, Alves recorre los puntos de la ciudad recogiendo muestras que luego son hechas germinar en el interior de un edificio en bolsas de plástico y en capas de 5 cm. La voz de Alves rechaza en múltiples ocasiones que se trate de una búsqueda de información que intente reemplazar a la investigación científica: “Wake no es algo que se trate de extender las evidencias botánicas e históricas de Berlín hacia una realidad más abarcativa, sino un atestigüamiento diario de nuestras historias”⁴²⁴.

⁴²⁴ Alves, M.T., Op. Cit.: 8.

Los actos de habla en los que este yo implícito se basa determinan a etapas de un proceso y a su vez lo escenifican, haciendo autorreferencia como es propio de las estrategias del arte conceptual. Este intento, como he planteado en este artículo, usa el modo narrativo del *storytelling* para recuperar una historia no contada, a saber la de Berlín en el pasado post-colonial, post-guerra y post-caída del muro. Esto no se hace, sin embargo, en una mera reconstitución de estos pasados y su re-narración, sino en un permanente *tener en cuenta* al tiempo que el proyecto se desarrolla: por medio de la estrategia autorreferencial, agrega un componente de extrañeza para con los principios, métodos y devenires del proyecto.

El proceso de investigación y germinación de las plantas se basa así, en el uso de marcadores que adquieren una independencia del relato historiográfico y el discurso botánico convencionales: *semillas, suelo, flora temprana, accidentes florales*, etc. En el siguiente ejemplo es posible ver cómo funciona este proceso de reorganización temática más allá del relato lineal y atendiendo a las observaciones dispersas de una *actante – investigadora*⁴²⁵ representándose a sí misma.

Ella (Alves, un yo en el proceso que otorga destino al devenir) estructura un propio sistema para construir referencias no lineales, lo cual puede ser visto en el uso del asterisco, también aquí. Los movimientos migratorios de plantas, a su vez, son descritos en función de sus orígenes. Así mismo, personajes como Chamisso y temas como el comercio son parte de los textos que hablan de Charlottenstrasse 33/Französische Strasse 42/44, los puntos en el recorrido en los que Alves se enfoca – que es la dirección de la Antigua Asociación Bancaria y de Comercio de Alemania, así como de la “*Victoria Insurance Company*” (sic) (*Victoria zu Berlin Allgemeine Versicherungs-Aktien-*

⁴²⁵ He decidido usar esta categoría proveniente de la semiótica literaria (Greimas, J.A., Op. Cit.), que a su vez la toma del análisis narratológico propuesto por Vladimir Propp. Los diferentes actantes de un relato son los actores que generan por sus interacciones las motivaciones que dan pie al relato.

Gesellschaft, una empresa privada de acciones y seguros fundada en 1853 y que hoy lleva el nombre de ERGO):.

Flora temprana	Accidentes florales
<p>Otro estudio destaca que aún hay vestigios de lo que ahora son las estepas de Europa oriental* que pueden ser encontradas en Alsacia y Lorena desde una época en la que estas estepas se extendían más hacia el occidente. Durante la era post-glacial, las plantas de lo que hoy son regiones más cálidas* se naturalizaron en la región, lo que es también el límite occidental de la flora eurosiberiana*. El área se ubica tanto en los dominios botánicos de Europa central como en el atlántico. Estas son discusiones acerca de dónde podría estar la</p>	<p>La planta americana <i>Senebiera Didyma</i>* se naturalizó en el siglo XIX a lo largo de las líneas férreas de Alsacia y Lorena.</p> <p><i>Calepina Corvini</i> * del Mediterráneo fue introducida en Metz junto con granos de cereal y granos para forraje.</p> <p><i>Sedum Spurium</i> Bieb* del Cáucaso salió de los jardines en los que había estado plantada, trepando por las paredes y esparciéndose especialmente por sobre el suelo rocoso y arenoso.</p> <p><i>Oenothera Biennis</i> L. Subsp. <i>Suaveolens</i>*, una hortaliza de América fue descubierta en Metz en 1885.</p> <p><i>Impatiens Parviflora</i> DC*, originaria de Mongolia y Siberia salió de los jardines botánicos de Estrasburgo en 1870 y en</p>

<p>zona de transición, en algún lugar cerca de Metz.</p>	<p>1894 habría llegado a Metz.</p>
<p>Comercio</p> <p>El comercio, como en el caso de la Asociación Alemana de Bancos y de Comercio se mudaron al área. Es muy probable que muchos de los empleados de estas compañías hayan hecho viajes de negocios a diferentes lugares y que hayan traído consigo semillas sin advertirlo. Algunos de estos empleados vivían en los barrios más ricos, cercanos al bosque de Grunewald.</p>	<p>Carbón</p> <p>En la calle del Gendarmenmarkt se instaló la primera planta de energía de Alemania en 1885. el carbón fue traído por montones a Berlín en botes para su uso en los hogares (y trenes). ¿Por qué partes de Alemania pasó el carbón y su <i>transporte</i>, recolectando semillas a su pasar?</p>
<p>Chamisso</p> <p>Hoffman era un muy buen amigo de Albert von Chamisso, un refugiado francés, un oficial del <i>ejército</i> prusiano, un escritor y científico.</p>	

<p>Hoffman y Chamisso planearon co-escribir una novela. En vez de ello, Chamisso se fue de expedición científica, viajando al ártico, entonces de Alaska a Asia, junto a las Islas del Pacífico, visitando así las Islas Caroline y Marshall, entonces a las Filipinas, Chile y California. Regresó a Berlín con 2500 muestras botánicas. ¿Habría llevado a algunos amigos curiosos a Lutter & Wegner?</p>	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

(Selección de fragmentos de *Charlottenstrasse 33 / Französische Strasse 42/44* en Alves, Maria Thereza: Wake: A Project for Berlin: 14-15)

Alves usa en repetidas ocasiones elementos narrativos clásicos en un discurso que funciona como reporte y fábula a la vez: en él, podemos ver a los agentes y los intereses, relaciones y pasiones que los mueven a mover tierra, comerciar con semillas, ordenar o plantar directamente. Estos elementos son desvinculados del nivel material (plantas reales) y denotativo del lenguaje (sus referentes directos), y sufren así un extrañamiento que los ubica en una esfera ficcional, metonímica al margen de - mas en diálogo con - la práctica.

Logrando ese salto, recuperan un potencial de representación para volverse agentes movidos por el deseo de la transformación, encarnados en el sujeto de la artista y todos los otros colaboradores (por ejemplo, Heli Jutila y Bernd Machatzi, un botánico que trabaja en una oficina gubernamental del Medio Ambiente y que rescata un banco de 300 semillas hibernantes)⁴²⁶.

Tanto a partir de la construcción textual como las intenciones externas al relato material, impreso, se genera un acto de *escritura*, si seguimos a Derrida en “Escritura y Diferencia”: “La escritura es inaugural, en el más fresco sentido de la palabra, esto es: peligrosa y angustiante”⁴²⁷. Apuntando a la naturaleza del hecho literario, que funciona en torno a la representación imposible de la imaginación, el que Derrida entienda en esta obra la escritura no como historia, sino como una operación, nos lleva a ver el pasado como una posible ficción, de acuerdo con la cual la rememoración apela al no-lugar de la utopía: el proyecto entre ficcional y real, irrealizable y concreto de hacer germinar las semillas es el que motiva a la organización de información para generar nuevos lugares en el acto individual de la Alves que recorre, recolecta y reconstruye – en un momento de Berlín después del fin y en un permanente finalizar.

3.6 Espacio expositivo y cristalización de la práctica: zona de contacto

Hasta ahí nos encontramos con las dimensiones verbales del proyecto, el nivel del *Storytelling*. Un nivel paralelo de enunciación – y por ende, de generación de un espacio de práctica - es el de la jardinería y botánica mismas, re-escenificadas en el hacerse. El *display* en el espacio expositivo es la instancia de cristalización de esta práctica. En términos de forma y contenido apela a los soportes convencionales del efecto de verdad relacionado con la práctica científica convencional: fotografías muestran a Alves en los sitios vacíos de la ciudad, recolectando con el bastón, en medio de restos de demoliciones

⁴²⁶ Cf. Alves, M.T., *Wake: A Project for Berlin*, Berlín: DAAD: 43.

⁴²⁷ Derrida, J., Op. Cit.: 17.

o en sitios de construcción, como el reporte de una investigación arqueológica convencional testifica la presencia de sus actores en el espacio y tiempo del sitio como tal.

Wake, como hemos podido ver, ocurre en diferentes *lugares* enunciativos y concretos, generando una suerte de cartografía de subjetividad y múltiples niveles de interacción que rompen con los límites entre conocimiento adquirido metódicamente y saberes. Esta ruptura está localizada en la *differánce* - la posibilidad de generar sentido más allá de la representación y ante la imposibilidad de simbolizar, en medio de la disonancia entre sujeto y objeto, imagen y objeto, significado y referente, en fin: en la dualidad y ambivalencia natural al lenguaje poético. Es en esta disonancia donde puede ser encontrada una nueva identidad particular a cada sitio.

Los diferentes movimientos y gestos propios al proyecto, como llevar a cabo pruebas de germinación en diferentes espacios, como las mismas oficinas del DAAD o el Jardín de Infancia de Tiergarten, tienen proyección posterior en displays expositivos que reproducen la dispersión de los procesos de pesquisa como del aparato de pesquisa. Esto tiene como proyección en el espacio expositivo un proceso de ambivalencia similar al que se produce a partir de la palabra. Esta ambivalencia atenta a su vez contra la normatividad aparentemente natural del espacio expositivo y sus recorridos normados.

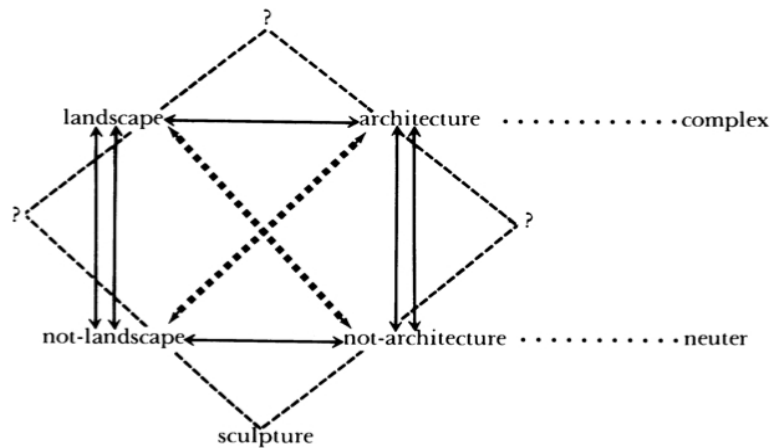
3.7 La concreción, la concatenación: el proyecto y su multilocalidad

Wake (del inglés, en español: ofrenda, emerger, germinar, despertar, levantarse) es, como decíamos, un proyecto. El resultado expositivo cambia de acuerdo con las posibilidades de cada espacio, la densidad del contexto en el que se expone. Esto representa nuevos espacios de interacción de saberes en el que la colaboración interdisciplinaria y entre agentes es cristalizada en mapas conceptuales y narrativos que reescenifican la historia narrada. De esta forma, nuevas posibilidades interpretativas y de recorridos son

generadas, expandiendo las posibilidades del espacio expositivo, poniendo en cruce a diversas formas de lectura, visualidad e interpretación.

Esto funciona como una estrategia de *expansión* de diferentes límites por medio de producir hitos de oposición no excluyentes entre sí. De acuerdo con el modelo del *campo expandido* propuesto por Rosalind Krauss, este consiste en un cuadro matemático que transforma opuestos binarios en un campo cuaternario que opone a arquitectura con paisaje, mas también a no-arquitectura con no-paisaje, produciendo nuevas posibilidades de correlación entre categorías a través de la confrontación y su resultante expandirse, “un campo cuaternario que refleja la oposición original al mismo tiempo que la abre”⁴²⁸. El modelo matemático de Klein usado por Krauss es a menudo empleado en las ciencias humanas para los mapeos de operaciones y permite a su vez entender procesos de colaboración entre disciplinas y agentes que podemos identificar en el proyecto de Alves. Pero quizás también permite entender la lógica de los proyectos que de ella devienen. Y así dar luz con respecto a la intención última de estos proyectos de ruptura, que es el correlacionar diferentes disciplinas para conseguir crear un nuevo laboratorio de juego. Este ya no está localizado en una forma específica de saber, en un momento histórico, ni en un espacio geográfico determinado, sino en un presente continuo otorgado por el aparato del proyecto mayor.

⁴²⁸ Krauss, Rosalind, Op. Cit.: 37.



Krauss, Rosalind: Modelo en *Sculpture in the Expanded Field*⁴²⁹

Así, la forma última de organización en el espacio expositivo es la cartografía que reemplaza a la estructuración lineal del texto. El complejo de investigación que resulta es ampliable, expansible y puede ser utilizado como programa para diferentes contextos geográficos. Al menos otros dos proyectos funcionan en esa dirección. El primero es *Wake in Guangzhou: The History of the Earth*, proyecto para la Trienal de Guangzhou, China (2008), que se ocupa de continuar con el modelo fraguado en la versión original en Berlín y en un espacio – por otros motivos - igualmente crítico. El Berlín de la década de 1990 se le parece: con una infinitud de grúas y terrenos baldíos, excavaciones y movimientos de tierra. Sin embargo, el Cantón contemporáneo es un paraíso del crecimiento económico, la industria de la construcción y de la especulación inmobiliaria que, con sus imponentes formas y velocidades, subliman las capacidades de comprensión y saturan el paisaje. La sobrepoblación y el crecimiento exacerbado del gigante asiático son afrontados por Alves en una estrategia similar de posicionamiento del sujeto en el centro de los eventos. La fórmula narrativa: “Una muestra de tierra es removida de Huaguilu, una calle en el distrito de Liwan, en el antiguo barrio de los mercaderes”⁴³⁰.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Alves, M.T., Documentos de archivo personal de *Wake in Guangzhou: The History of the Earth*, Guangzhou Triennial 2008, consultado en 2014 en Berlín.

Siendo la única ciudad china que “durante diferentes períodos de la historia”⁴³¹ sirvió como único puerto de entrada y salida para “extranjeros en China y el distrito de Liwan, único lugar en el que los extranjeros podían vivir”⁴³². Por medio de reconstituirse como una figura narradora nuevamente, Alves recopila fragmentos de información y desencadena procesos en el lugar de la Trienal: Tomar tierra del distrito de Liwan y ponerla en escaleras y recovecos exteriores del edificio del evento, el *Guangzhou Contemporary Art Museum*, de forma de que el sol hiciera germinar las semillas hibernantes.



Detalle de archivo para *Wake: The History of the Earth en Trienal de Guangzhou*, 2008.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Alves, M.T., Op. Cit.: 3.



Detalle de *“Wake in Guangzhou: The History of the Earth”*, Guangzhou, 2008.

Aunado a esto, la estrategia de montaje en el espacio expositivo pone en crisis a los modos tradicionales de correlación lineal de elementos de la historia, como puede verse en la imagen. Esta cartografía articula tanto a imágenes de archivo de la artista, como recortes de periódico, notas personales y dibujos a tinta china de las plantas cuyas semillas pueden teóricamente encontrarse en Liwan – también llegadas ahí casualmente en recorridos complejos de tráfico transoceánico en función del comercio.



Detaille de "Wake in Guangzhou: The History of the Earth", 2008.



Detailles de



El mapa conceptual contiene notas y relaciones singulares trazadas por la artista que dan cuenta de un proceso lábil y nómada de correlación de elementos en función de motivaciones narrativas que hacen énfasis en aspectos coloniales de la historia de los intercambios: Al pie de él puede leerse, como constancia una vez más del presente y pasado del proyecto – a saber, la naturaleza de proceso que tiene la intervención de la artista-investigadora en este espacio *otro*: “Mientras las semillas en la muestra de tierra tomadas del distrito de Liwan germinaban y las plantas crecían, la investigación develaba las posibilidades que tenían los portadores de semillas que llegaban al distrito de Liwan”⁴³³. La naturaleza tautológica del enunciado es común a todo el proceso de la obra: haciendo emerger una metáfora, la artista-investigadora, *flanéuse* en el espacio-post de la *megacity* oriental va uniendo cabos en función de una historia que resume no sólo la circulación de semillas, sino diferentes capas y procesos de una historia global de dominación y colonialismo.

⁴³³ Cf. Alves, M.T., Op. Cit.

De esa forma, los dibujos en tinta china muestran cómo en Liwan sería posible encontrar especies de Puerto Rico, Zanzíbar, Turquía, Omán o Mongolia, etc., al tiempo que otros recortes son acompañados de relatos de eventos puntuales en las vidas de las élites gobernantes y comerciantes: “Lord George Macartney de Inglaterra vino y casi conoció al emperador Qianglong. Nacido en Irlanda, hijo de padres escoceses, estudió en Londres, fue enviado a Rusia y fue gobernador las Indias Occidentales Británicas y Gobernador de Madres. Su vice-embajador en China fue Sir Staunton, quien trajo de vuelta una colección de 400 plantas (...). Wu Bengjian (también conocido como Howqua) fue un comerciante oficial de Hong Kong al que se le permitió comerciar con extranjeros. Trabajó con Hong Kong y con Estados Unidos. Entretenía a Lord Macartney y su séquito, al sur del río. Kwan Luen Chin (conocido como Tingqua) pintó un cuadro de la casa de Wu. Tingqua tenía un estudio en el número 16 de New China Street, cerca de los comerciantes extranjeros y sus bienes”⁴³⁴.

En una operación similar, el proyecto “Wake: The Flight of Birds and People” montado hasta mayo de este 2015 y comisionado por Art Dubai Projects en colaboración con Alserkal Avenue manifiesta también este complejo modo enunciativo que pone en escena al interior del museo un relato de confrontación de saberes en oposición y en función de denuncia. La artista viaja a Dubai, el paraíso utópico de las post-utopías e investiga en torno al origen colonial y mercantil del país de la última modernidad: “Las semillas, que no conocen fronteras – dice en el epigrama del proyecto – son dispersadas por el viento, el agua, los pájaros, los animales, la gente y las cosas que hacemos. Muchas veces en el pasado casi la totalidad de la vida animal en la tierra se vio al borde de la extinción. Sin embargo, esto no fue así en el caso de las plantas. Las semillas pueden permanecer adormecidas por cientos de años esperando la posibilidad de ser desenterradas, esperando algo de sol y agua para germinar. Las semillas son testigos de las huellas en las historias que son más complejas que nuestras historias oficiales: Reuniones casuales, guerras e invasiones, un caballo como presente, el desempacar una maleta, una grulla deteniéndose

⁴³⁴ Ibid.

en un oasis en medio de la ruta de una gran caravana que se enfila hacia una conferencia internacional”⁴³⁵.

La naturaleza poética del epígrafe resume de forma irónica y sintética los diferentes niveles enunciativos y tiempos en juego en un montaje similar al de Guangzhou. Recupera así un elemento del relato de Berlín, que se proyecta a todo lo largo de *Wake*: la semilla. Como elemento común a todos los relatos, se vuelve aquí el actor principal de la acción de denuncia. Un espectador dentro del relato que de forma muda presencia y actúa, genera posibilidades, da destino al relato sin fin, mostrando todas las facetas de todas las historias posibles. Así: por ejemplo, enumera todas las reuniones internacionales de negocios realizadas en el emirato y las denomina “Las reuniones como lugares de posibilidad para acumuladores de semillas”⁴³⁶ y a ciertas instituciones como la Duke University, la Harvard Medical School, la London Business School o la Universidad de Filipinas como “Aceleradores de la dispersión de las semillas”.

El punto de cristalización de las operaciones de Alves es el espacio expositivo. En él tiene lugar la escenificación no sólo del texto, la imagen, el objeto y la obra como unión de todos los elementos para la denuncia y la generación de una experiencia estética expandida y de crítica postcolonial, mas también la generación de un espacio propio de la zona de contacto. En él, el espacio expositivo, como hemos dicho al principio, es el punto de encuentro entre saberes, conocimiento oficial y subjetividades. Esto no es posible de otra forma que no sea la intervención sin fin en el espacio de lo urbano por la figura de la investigadora que trasciende a los fines precisos y lineales de la ciencia convencional. El espacio que emerge, el espacio tercero, es el de la experiencia de cruce en todos los sentidos aquí expuestos.

⁴³⁵ Alves, M.T., *The Flight of Birds and People*, Dubai: Alserkal Avenue Projects, 2015: 1.

⁴³⁶ Alves, M.T., Op. Cit., 13.



Wake: The Flight of Birds and People en The Studio en Dubai, 2015.



Montaje en The Studio en Dubai, 2015



Detalle de montaje en The Studio en Dubai, 2015.

CONCLUSIONES: Hacia los nuevos espacios vivos: ciudad, el fin de la ruina y la reconstrucción.

La tesis doctoral consiste en una aproximación a partir de la premisa de espacialización de la realidad y cuyas bases se encuentran en la idea de la praxis social como fundamento para la generación de espacios, eje fundamental de la teoría de producción espacial de Lefebvre y base de lo que hoy conocemos como giro espacial. A través de la tríada o *trialéctica* de Lefebvre espacio vivido – espacio percibido – espacio concebido⁴³⁷ son enfocados a los diferentes modos enunciativos que ejecutan proyectos de artistas desde América Latina en Berlín en la década de 1990 y la primera del siglo XXI – período de transformación política, urbana y cultural de la nueva capital alemana post-reunificación.

El desarrollo de esta tesis a partir de este tema y su originalidad tienen fundamento en la reflexión teórica expuesta y estudios de casos que dan luces con respecto a prácticas de arte que se relacionan con una concepción amplia del espacio público e integran elementos de participación como formales para generar espacios de encuentro y diálogo intercultural. El propósito subyacente al trabajo es retomar la dimensión espacial como propósito en la investigación y basándose en aportes a las transformaciones de campos disciplinarios como las ciencias sociales y humanas, los estudios culturales y la historia del arte, consistente en una creciente aproximación a hechos espaciales. En su estructuración como relato y entramado de textos para el análisis de cada obra y su contexto y marco de lectura, la tesis intenta dar a conocer, analizar e identificar formas de producción de liminalidad a partir de la experiencia artística que permiten conectar entre sí a espacios y tiempos disímiles por medio de diferentes estrategias artísticas para la representación, la apropiación de espacios de la vida cotidiana y para dilucidar conocimientos no abordados por medio de la práctica. Estas formas de actuar se ven relacionadas con cuestiones propias de la generación de espacios a partir de la praxis social, incluyendo a la artística dentro de esta categoría.

⁴³⁷ Cf. Lefebvre, H., Op. Cit.

La teoría de carácter marxista es puesta en la tesis en relación con la obra de arte – entendida como cristalización de un proceso de producción y estructura textual a ser leída en procesos de *close reading* o un proceso de lectura que a la vez que analiza formalmente y a detalle, intenta hacer emerger significados profundos. Estos dicen directa relación con diferentes niveles de *terceridad* en términos semióticos como espaciales y de negociación cultural. Esto implica una lectura al nivel del *más allá* (“beyond”)⁴³⁸ del texto, es decir: la incorporación de elementos de contexto en la lectura por medio de un método de lectura que se considera como *Close Reading*, en la medida en que la aproximación a los casos de estudio se basa en el interés en encontrar significados latentes.

Como ha señalado Elkins en sus tres observaciones en *On the Impossibility of Close Reading*⁴³⁹, “no es posible hablar de una *close reading* ya que, primero, los ‘niveles’ o ‘distancias’ de un artefacto no pueden ser organizados de acuerdo al libre albedrío. Segundo: la lectura que parezca más cercana en cada caso dado será aquella en la que se vuelva más difícil distinguir entre las propiedades inherentes al artefacto y aquellas que son parte de la interpretación. Tercero: el *close reading* ofrece las mejores posibilidades para reconocer qué es lo que una disciplina reconoce por términos básicos como imagen, notación, signo, marca y decoración”⁴⁴⁰. La observación de Elkins, en específico orientada a la labor cuasinarrativa y detectivesca de autores como Carlo Ginzburg⁴⁴¹, se aplica al presente trabajo en términos de que cada caso de análisis es abordado a partir de sus propios parámetros de lectura y en relación con sus contextos y *framings* enunciativos (marcos precodificados de lectura). De esa manera, una discusión en torno a las posibilidades de lectura emergería por la decisión epistemológica y metodológica de

⁴³⁸ Cf. Bhabha, H., Op. Cit.

⁴³⁹ Elkins, J., *On the Impossibility of Close Reading: The Case of Alexander Marshack.* en *Current Anthropology* 37, no. 2, 1996: 185-226. <http://www.jstor.org/stable/2744348>. Consultado el 18 de mayo de 2019.

⁴⁴⁰ Elkins, J., Op. Cit.: 185.

⁴⁴¹ Cf. Ginzburg, C., *Spurensicherung*, Berlín: Wagenbach Verlag, 2011.

definir las características de cada obra y las formas en las que en estas se construyen significados

Teniendo en cuenta que una *close reading* implica peligros de sobreinterpretación, partimos teniendo en cuenta tanto elementos generales del contexto como la ambivalencia en tanto condición de la posguerra y Guerra Fría, así como su revivir en el contexto post-Caída del Muro de Berlín. Esta es evidenciada en las estrategias enunciativas y temáticas de los objetos de estudio, que funcionan como nodos de cruce intercultural e hibridación a través del dialogismo entre la obra-texto y el espacio en el que es constituida y que ella misma genera a través de su condición de hecho. La experiencia que resulta es desglosada entonces en términos de sus relaciones con el contexto histórico y las condiciones de producción, percepción y recepción de este hecho.

En el intersticio entre categorías de análisis, sitios y lugares, en un *thirdspace* del encuentro de diferentes disciplinas, medios y modos de producción, percepción y recepción de la obra de arte emerge, sin embargo, un nivel de contenido que, si bien desencadenado por el lenguaje, no es aprehensible del todo en sus términos exclusivos. Hemos intentado estructurar en este sentido una aproximación narrativa – esto es: una que a partir del seguimiento de huellas de discurso, relatos y experiencia estética y su concatenación, hace evidente en la línea textual los propios procesos de reconocimiento. Las categorías de análisis, basadas en los modos exclusivos a cada obra/texto, se estructuraron de la manera siguiente, planteando nuevas interrogantes de investigación para el futuro. Intentaremos explicar en el siguiente párrafo estas decisiones:

Existen diferentes niveles de construcción de experiencia espacial en las obras analizadas durante el período de transformación urbana de Berlín post- Caída del Muro. Uno es el del dominio cenital de la realidad como topología o cartografía, como en la obra de David Lamelas *Berlin: Time as Activity* (1998). Otro, de implicación directa del cuerpo del sujeto en el espacio y la experiencia de ciudad en la vida cotidiana, como el advertido por

Michel de Certeau en *Walking in the City*⁴⁴² y que se cristaliza en los casos de obras de Claudia Aravena Abughosh, Marcela Moraga, Luciana Lamothe, Israel Martínez y Patricia Pisani, analizados en la parte cuarta titulada “Ejercicios descendientes: zonas de contacto en el contexto post y apropiación de sitios y espacios de memoria”. Otro, de creación de topologías históricas y narrativas por medio de la investigación artística en la obra de Maria Thereza Alves para develar nuevos saberes con respecto al pasado colonial alemán. El término de “descendientes” es escogido en la medida de la relación contextual al interior de la tesis y con la intención de señalar a aquella dimensión de la realidad experimentada en una dimensión relacional del espacio para la generación de lugares de enunciación desde la diferencia cultural y la convivencia en un espacio urbano común⁴⁴³.

Las aproximaciones de estos artistas son generadas a partir de la relación dual entre distancia e implicación para con el entorno huésped, dejando huellas que son recuperables entendiendo a la ciudad como un palimpsesto narrativo, un entorno estratificado. Este consiste en niveles narrativos y discursivos que se empalman los unos sobre los otros, anulándose o entremezclándose, lo que exigió múltiples aparatos de análisis en convivencia desde campos trans- e interdisciplinarios como el de los estudios culturales o los estudios poscoloniales, entre otros campos de estudio.

La ambivalencia es la condición de estructuración de los programas políticos, estéticos y éticos de ambas Alemanias durante el período de división; el contexto de ruptura permitió

⁴⁴² De Certeau, M., Op. Cit.

⁴⁴³ Acercamientos interesantes en este sentido existen en la obra de Martina Löw, quien plantea en *Raumsoziologie* (Löw, M., *Raumsoziologie*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2001) el concepto de *spacing*: “ponerse en lugar”, remitiéndose a las relaciones del individuo con otras personas como consigo mismo y con las cosas, de forma tal que la realidad es vista como construcción desde la percepción sensorial, la que se produce en interacciones y por sus necesidades, localizadas en el aquí y el ahora. Para Löw, “adquirir conocimiento” del espacio es una técnica cultural que se basa en imágenes-espacio que se crean formalmente. Este tema, sin embargo, supera a los horizontes de estudio de esta tesis y podrían ser abordados en el futuro a partir de aproximaciones a proyectos con una relevancia mayor del rol del cuerpo en el espacio y las relaciones posibles en este y para su formación, como sucede con múltiples proyectos con elementos performativos. Las relaciones entre la estética de lo performativo ofrecida por la obra de Erika Fischer-Lichte (Op. Cit.) abren múltiples posibilidades por los ricos aportes de su corpus teórico a cuestiones de la alteración de lo sensorial en prácticas colectivas. Esto podría abordarse en relación con la obra de orden conceptual y relacional de David Lamelas desde la década de 1960 hasta nuestros días o la obra de Marcela Moraga.

la visibilidad a partir de la práctica artística de diferentes constelaciones visuales, icónicas, de huellas y de decoración relacionada con la experiencia de transformación del espacio en el tiempo. Berlín se develaba en el período de transformación de la experiencia urbana tras la reunificación como una suerte de *tabula rasa* sobre la que se inscribían procesos creativos y vidas en relación directa con lugares de enunciación en los que la ciudad era un proceso de realización de sí misma. Las zonas de contacto que se generaban en esta forma situada de producción de enunciados son entendidas, en primer lugar, como categorías autosimilares de la noción de Bhabha de *Spaces-in-between*⁴⁴⁴ o “entre-espacios” o el de zona de contacto de acuerdo con Pratt⁴⁴⁵ y Sternfeld⁴⁴⁶, en la medida en que se consideran nociones espaciales de la dialogicidad al interior del contexto enunciativo de obras de arte en relación con la densidad histórica de su entorno.

Concatenándonos en este tenor con la noción de palimpsesto de Huyssen⁴⁴⁷, entendemos a la totalidad de la experiencia de ciudad como un entramado de relatos, discursos, imágenes, sonidos y experiencias táctiles y proxémicas posibles en el contexto post-Guerra Fría, intentamos leer las dimensiones de experiencia de ciudad a partir de su naturaleza de huellas en la experiencia urbana: eventos como el levantamiento ciudadano del 17 de junio de 1953 contra el naciente Gobierno de la RDA, la construcción del Muro el 13 de agosto de 1961, la muerte de la primera víctima de los puestos de vigilancia de la frontera entre Berlín Jürgen Litfin, la fuga de Gerhard Richter a occidente y el fin de la obra hasta ese momento realizada en su calidad de artista orgánico del régimen, etc. son entendidos como relatos que dialogan con la ciudad de forma de constituir hitos en su historia y sitios en una topografía que se articula con ella.

El texto que constituye a Berlín, en este sentido, está marcado por las transiciones, quiebres y catástrofes históricas situadas en dicha topografía y estos son localizados y

⁴⁴⁴ Cf. Bhabha, H., Op. Cit.

⁴⁴⁵ Pratt, M.L.: Op. Cit.

⁴⁴⁶ Sternfeld, N.: Op. Cit.

⁴⁴⁷ Huyssen, A.: Op. Cit.

usados por artistas para situar nuevas perspectivas con respecto a lo real – aquello real constituido a partir de la mirada nómada, que permea procesos continuos de transformación de identidades y subjetividades para la construcción de un nuevo yo. Las manifestaciones de estas situaciones en el entorno en transformación incorporan así elementos que emergen del sujeto en el espacio y en interacción con los regímenes y programas estéticos que ofrece el mismo entorno. De esa manera, se responde al contexto de escisión y densidad histórica que tiene la forma de un *splitting* propio del texto colonial. En este “corte” la ambivalencia es fundamental para la formación de sujetos en las dobles miradas y formas duales de ser afectados y afectar al entorno, formas a través de las cuales se constituye a su vez una brecha de diferencia:

“El “*Splitting*“ consiste en una estrategia intrincada de defensa y diferenciación en el discurso colonial. Dos conductas contradictorias e independientes habitan el mismo espacio, una toma cuenta de la realidad mientras que la otra está bajo el influjo de los instintos que separan al ego de la realidad. Esto resulta en la producción de creencias múltiples y contradictorias. El momento enunciativo de múltiples creencias es tanto una defensa contra la ansiedad que genera la diferencia, en sí misma productiva de diferenciaciones. El *Splitting* es entonces es una forma enunciativa, una incertidumbre y ansiedad intelectual que emerge del hecho de que la negación no es solamente el principio de negación o el de omisión; es una estrategia para estatutos de creencias contradictorios y coetáneos. Es desde un lugar de enunciación tal, que en el proceso de producción de significado vacía al acto de significado”⁴⁴⁸⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Cf. Bhabha, H., „*Translator Translated*“. Interview with cultural theorist Homi Bhabha by W.J.T. Mitchell, *Artforum* v.33, n.7 (Marzo, 1995): 80-84. en <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html> consultado el 11 de mayo de 2019.

⁴⁴⁹ Del original en inglés: „*Splitting constitutes an intricate strategy of defense and differentiation in the colonial discourse. Two contradictory and independent attitudes inhabit the same place, one takes account of reality, the other is under the influence of instincts which detach the ego from reality. This results in the production of multiple and contradictory belief. The enunciatory moment of multiple belief is both a defense against the anxiety of difference, and itself productive of differentiations. Splitting is then a form of enunciatory, intellectual uncertainty and anxiety that stems from the fact that disavowal is not merely a principle of negation or elision; it is a strategy for articulating contradictory and coeval statements of belief. It is from such an enunciatory space, where the work of signification voids the act of meaning.* (Ibid.)

La referencia a artistas latinoamericanos o desde América Latina tiene, en este sentido, la particularidad, como hemos podido ver a lo largo de la tesis, de hacer convivir las diferentes formas de fractura a partir de la aproximación por medio de la práctica artística; ruptura tanto en términos de la escisión del texto colonial de autoridad dentro de los límites de la consciencia como la ruptura inaugural de los relatos y sujetos de estos en sus procesos migratorios a la ciudad que aquí nos ocupa. Por medio de sus prácticas, las y los artistas cuyas obras forman parte de el ámbito de estudio abordan a este contexto huésped en aspectos relacionados con la experiencia espacial y las diversas formas de representación que ella posibilita, así como el potencial subversivo de los significados, señales, marcas y sitios que emergen de dichas formas. De esa manera, plantean lugares (topos) que dialogan con formas de percepción (tropos) en los que se encuentran significados apelados de forma singular y de acuerdo a patrones de *escritura* de la diferencia, en términos de ejecución de actos de habla y realizativos desde diferentes lenguajes. A partir de ellos se generan sitios en los que la enunciación – dislocada, desterritorializada – manifiesta formas de generación de espacios de experiencia y concretos basados en su propia temporalidad.

Considerar idónea esta aproximación se basó en la observación del contexto berlinés de manera paralela. Esto desencadenó la escritura de un trabajo que se concentrara en hitos visuales y estéticos de la historia de la ciudad en tanto entramado de experiencia de vida y espacio de densidad histórica que se constituye en rupturas y ambivalencias como topografía y territorio afectivo esta aproximación al entorno huésped. A su vez, esto implicó la lectura de bibliografía especializada como de testimonios de testigos de época, recogidos en publicaciones especializadas como entrevistas realizadas por quien escribe. Esta recopilación de imágenes de archivo, documentos, relatos y testimonios permitió estructurar un nivel legible del contexto – siempre móvil y siempre en proceso – de este territorio en continuo cambio. De ese ejercicio de lectura emerge una topografía (entendida por Papastergiadis como una forma de “mapeo del paisaje, o los contornos o

forma de un lugar” y que es posible leer como escribir cuando se escribe sobre arte⁴⁵⁰) es el horizonte interpretativo en el que se organiza la lectura-escritura en términos metodológicos y epistemológicos de la tesis. El enfoque del trabajo, así, construye un lugar en Berlín a partir de relaciones entre cuerpo, formas de representación y presentación, así como el contexto en ruinas y transformación de después de la Segunda Guerra Mundial y después de la Caída del Muro en 1989. El construir este lugar a partir de la pesquisa permitió la articulación de diferentes niveles de análisis que partían de la naturaleza medial, modal y de lenguajes propia a cada obra, entendida como texto cultural. Esta decisión metodológica implicó el concentrarse en categorías autosimilares de análisis como espacio intermedio / tercer espacio / entre-espacio / espacio liminal de enunciación / zona de contacto, que permiten abordar aspectos de la experiencia producida a partir del hecho artístico como del contexto, en la medida en que la liminalidad – condición compartida por los conceptos en términos de que para cada una es necesaria la ambivalencia y la coexistencia de opuestos no excluyentes – permite la disolución de fronteras, la traducción y transferencia de significados para producir otros terceros. Las formas en las que estos espacios son producidos se ve determinado, además, por una condición de hibridación que es otorgada por el espacio berlinés como uno de continuas transferencias y traducciones propias del contexto fronterizo. Este es uno de los

⁴⁵⁰ “Hay una forma de escribir llamada topografía que es convencionalmente entendida como aquella que consiste en un sistema de mapeo del paisaje, o los contornos o forma de un lugar. Me gustaría extender este concepto a repensar la relación entre arte y lugar. El arte nunca puede representar del todo a un lugar en específico. Incluso el mapa más comprensivo no puede contener todos los detalles de un territorio. El arte que ha venido a un lugar y que se refiere a un lugar debe también reconocer su propio exilio. Parte, no se queda atrás en el abandono, pero el éxito de su movimiento es dulce y amargo a la vez. La representación del lugar siempre habrá de conciliar más de lo que revela. No es solo la imposibilidad práctica de todo desde un lugar que encaja con el otro, pero también desde las diferentes maneras de responder. Los mapas requieren al menos *dos niveles de lectura: el topos y el tropos para llegar de un lugar a otro*”. *En inglés en el original: “There is a form of writing called topography that is conventionally understood as referring to either a system for mapping a landscape, or the contours and form of a place. I would like to extend this concept for rethinking the relationship between art and place. Art can never totally represent a specific place. Even the most comprehensive map cannot contain all the details of a territory. Art that has come from a place, and which refers to a place, must also acknowledge its own exile. It leaves, it does not remain left behind, but the success of its movement is bitter-sweet. The representation of place will always conceal more than it will reveal. It is not just the practical impossibility of everything from one place fitting into another, but also the different manners for response. Maps require at least two levels of reading, the topos and the tropos, for getting from one place to another.”* (Papastergiadis, N.: *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*, Londres: Institute of Network Cultures, 2006: 116).

primeros elementos que subyace a la decisión epistemológica, metodológica y narrativa de pensar y abordar el desarrollo de transformaciones urbanas como un proceso paralelo de construcciones y reconstrucciones que coexiste con los procesos de aproximación a la realidad por parte de artistas desde América Latina. Estos procesos creativos se cristalizan en forma de espacios de experiencia en los que la negociación entre pasados y presentes puede tener lugar.

Partiendo de la premisa del giro espacial según la cual la práctica artística es comprendida como práctica social y generadora de espacios más allá de las condiciones físicas y materiales y ejerciendo representación más allá de la representación política y con un efecto en la esfera pública de reformulación la experiencia de vivir, el análisis tomó una perspectiva panorámica que se ocupaba de encontrar proyectos que abordaran al espacio público y la experiencia de ciudad en Berlín. Las relaciones entre estos se dieron a través de las posibilidades de reformulación de diferentes niveles de la esfera pública en tanto expansión del ámbito espacial y concreto de constitución de ciudad. La tesis da cuenta, de este modo, de las variaciones que rompen con una norma propia de los esencialismos regionales o la naturalización de la identidad⁴⁵¹ a saber la cuestión en torno a “arte latinoamericano” para pasar a una configuración post-identitaria de territorios comunes y espacios liminales de enunciación por medio de los medios y modos de las prácticas artísticas. Esta idea, defendida a principios de la década de 2000 por Gerardo

⁴⁵¹ En este sentido, el debate planteado por Joaquín Barriendos en su tesis doctoral “La idea del arte latinoamericano” es de interés al cierre: pese a la intensificación y aceleración del intercambio global, en el mundo se mantienen asimetrías que impiden hablar de una articulación pareja de propuestas y en el que la diferencia y la desigualdad se mantienen: La presunción de que la condición global del arte es en sí misma un instrumento de diálogo intercultural; la idea de que la anhelada esfera pública global puede alcanzarse a partir de un nuevo cosmopolitismo estético; la idea de que es posible escribir una Historia verdaderamente global del arte desde un punto de vista imparcial; la idea de que el arte puede estudiarse globalmente sin determinismos culturales (ni históricos ni espaciales); la idea de que el mercado del arte global está desregulado y es transparente; la idea de que son los y las artistas los sujetos privilegiados para traducir la diferencia sin esencializarla; en definitiva, la idea de que el arte no sólo es la punta de lanza que nos está guiando hacia el fin del eurocentrismo sino el territorio en el que se anuncia la llegada de un mundo post-asimétrico, son ideas ambiciosas y provocadoras que necesitan ser valoradas y contestadas sin dejar maniatado el potencial disruptivo y transformador del arte, pero manteniendo los pies en la tierra a la hora de analizar la nueva división internacional del trabajo creativo” (Barriendos, J.: *La idea del arte latinoamericano: Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013: 420).

Mosquera en “Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”⁴⁵² coincide con una similar presente tanto en los estudios postcoloniales y los estudios en torno a arte contemporáneo: la idea del *más allá* (*beyond*) en tanto campo en el que las culturas son analizadas y en el que la enunciación en el espacio público tiene lugar – entendiendo a esta dimensión de la vida común como un entramado de asimetrías, tensiones e imprevisibilidades que obligan a someternos a un estado fronterizo del presente. Partiendo del principio de ambivalencia esgrimido por Julia Kristeva en “Bajtín: la palabra, el diálogo y la novela”⁴⁵³ para una enunciación en la que la confabulación de diferentes sujetos enunciativos pueda tener lugar – situación que es vivida hoy en día de forma creciente en el entorno mediado y acelerado de las redes sociales u otras formas de comunicación por Internet o co-presencia - analizamos diferentes manifestaciones desde la historia común de la ciudad en tiempos de la construcción del muro para pasar a abordar de manera específica y no cronológica los casos de estudio. Estos comparten formas de formular la experiencia de ciudad por medio de la investigación de sus contextos y en relación con entornos vividos o imaginarios. Un ejemplo inaugural es el de la cita de Walter Ulbricht, a pocos días de que se comenzara a construir el muro de Berlín: “Nadie tiene la intención de levantar un muro” (*Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten*) ante la pregunta de una periodista acerca de si consolidar y cerrar las fronteras entre los diferentes sectores de ocupación. El acto fallido del que fuera Primer Secretario de la República Democrática Alemana entre 1949 y 1970 se revelaría dos meses más tarde, el 13 de agosto de 1961. De esta forma, se reducen las posibilidades de agencia en la medida en que aquello que se prevé es negado y ejecutado a la vez. La referencia a la idea de ambivalencia es clave en la obra de Bhabha⁴⁵⁴, que aplica el concepto de espacio liminal a manifestaciones culturales desde una perspectiva postcolonial de manera de identificar las nociones internas, implícitas a cada imagen o texto relacionado con la identidad nacional – en su caso específico, la de India. En la relación de ambivalencia es donde llegamos a la idea de zona de contacto⁴⁵⁵, referida a un

⁴⁵² Cf. Mosquera, G., Op. Cit.

⁴⁵³ Kristeva, J., Op. Cit.

⁴⁵⁴ Bhabha, H., Op. Cit.

⁴⁵⁵ Pratt, M.L., Op. Cit.

palimpsesto que evidencia y explicita las tensas condiciones de producción en una situación de dominio colonial de una cultura sobre la otra, de forma tal que pueden tener lugar procesos de negociación para con la memoria colectiva: crisis, conflictos, narrativas del pasado y presente comunes.

Esta aproximación es la que aplica a su vez Nora Sternfeld⁴⁵⁶ para el estudio de las culturas de la memoria en sitios de memoria (monumentos y espacios de alta densidad histórica). Estos sitios son, de acuerdo con Sternfeld, espacios que son compartidos a la vez que focos de división: “(en ellos), los actores interactúan el uno con el otro bajo diferentes condiciones. Lo que es productivo acerca del concepto es que no se presume que la formación del sujeto preceda sustancialmente al contacto, sino que – al contrario – emerge recién a través de la agencia conjunta y la negociación: No se basa ni en la idea humanista occidental de gente actuando de forma universal y similar, ni en las nociones culturalistas de la predeterminación debido al origen. En la teoría de la zona de contacto, los sujetos y actores no son construidos de manera esencial – manteniendo una interacción propia de una cultura o posición social precedente – sino más bien en proceso y en relación entre el uno y el otro”⁴⁵⁷.

La idea de Sternfeld de una formación del espacio de memoria a partir de la interacción entre diferentes sujetos y en un nivel del *más allá* propio de los acelerados intercambios y desplazamientos globales de bienes y personas se perfiló de interés para el trabajo de investigación y definió una postura precedente a cada uno de los análisis. En este sentido, el trabajo recupera un momento de la escena artística que funge como antecedente de una ciudad hoy en día que propugna y posee a la vez una auto-imagen de ciudad cosmopolita, pero que en el contexto de radicalización del pensamiento identitario y una re-emergencia de nuevos nacionalismos se enfrenta cada vez más a otras consecuencias de la globalización de similar peso: la reducción de la empleabilidad, la consolidación de

⁴⁵⁶ Sternfeld, N., Op. Cit.

⁴⁵⁷ Ibid.

grandes capitales globales como formas de para-gobierno y la precarización del área cultural al margen del mercado del arte. Estos desarrollos también son observables en las obras de los artistas, verdaderos complejos de interpelación del espectador que delegan su autoría y responsabilidad interpretativa de manera indirecta y parcial al espectador, de forma que este se vea obligado a atar cabos en función del *ahora* estético y ético que enfrentan en el espacio protegido como en el público. La condición de palimpsesto, entonces, que comparten el suelo y el manto urbanos como superficies y contenidos del paisaje y la topografía urbanas de la ciudad permiten así una lectura similar a la de un arqueólogo de lo reciente, necesaria en el contexto de complejos procesos de negociación y transferencia cultural que vemos en este arte creado desde la región latinoamericana. Cada una de las obras analizadas plantea una forma de producción espacial.

Los alcances de esto y las contribuciones al campo de los estudios de arte se dan, en primer lugar, en relación con el momento histórico que ha tenido lugar cronológico recientemente y que ha sido pocas veces puesto relacionando al arte de América Latina con el paisaje de transformaciones del Berlín contemporáneo. La priorización en la dimensión espacial del contexto huésped es en ese sentido la principal constatación que emerge desde la metodología heterogénea de trabajo. Proponiendo una lectura que inicia en una relativización del determinismo esencialista que une a los territorios con identidades y cuestionando los parámetros de la vida en dichos territorios, la producción de arte desde América Latina encuentra cristalización en los casos analizados en cuanto estos son zonas de contacto.

En segundo lugar, y de vuelta, las estrategias analizadas de diferentes artistas invita a pensar en el espacio de la ciudad de Berlín como uno de hibridaciones y en el que la clave de identidad asignada es disuelta: por medio del abandono de la iconografía como estrategia de enunciación, las y los artistas trabajan integrando elementos de contexto, como Mosquera ha destacado en sus planteamientos teóricos en torno a las formas

singulares en las que el entorno social es puesto en relación con la obra en el hecho artístico que deviene de la instalación y el objeto.⁴⁵⁸ Esta forma de generar espacio, que hibrida niveles de experiencia y posibilidades de asociación, funciona en los casos analizados a través de recursos postmodernos de cita e ironía, así como también de melancolía. De esa manera, acumulan en sí mismas densidad histórica traducida a capas de significado similares a las de un palimpsesto. La memoria de Berlín, entonces, se acumula en ellas desde el ojo ajeno en el espacio ajeno, invirtiendo roles asignados para la agencia y producción cultural de arte desde territorios extra-europeos. Esta recursividad replanteada a través de un modo similar al del “remedo” (“*mimicry*”⁴⁵⁹) por medio del cual el lenguaje colonial alienado es subvertido y reformulado en instancias más allá de lo que Mosquera ha entendido como “autoexotismo”: una estrategia de posicionamiento abandonada en el pasado y cuya ausencia determina la existencia de una *lingua franca* del arte en el contexto global y que se basa en la participación en este por medio de los códigos propios de este⁴⁶⁰. Esto no impide que existan asimetrías en el mapa global del arte contemporáneo, que son evidenciadas por medio de la práctica artística contextual, como ha destacado Joaquín Barriendos en “La idea del arte latinoamericano”⁴⁶¹. Esta posición, representada por Mosquera en la década de 1990, tuvo la intención era romper con el esquema de la condición subalterna y reconocer las prácticas artísticas por medio de sus modos de subversión. Esta aproximación se

⁴⁵⁸ Cf. Mosquera, G., “*Arte que va hacia afuera*”, en Hollander, K. (Ed.): *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1997: 23.

⁴⁵⁹ Cf. Bhabha, H., Op. Cit., 85-92.

⁴⁶⁰ Mosquera argumenta en su texto “Contra el arte latinoamericano”: “Resaltar la práctica en sí del arte como creadora de diferencia cultural confronta la orientación de los discursos del modernismo en América Latina. Éstos tendían a acentuar la dirección contraria, es decir, la manera como el arte se correspondía con una cultura nacional ya dada, que contribuían a construir y reproducir. Lo hacían, hasta cierto punto, para legitimarse en el cuadro del nacionalismo imperante, al cual tanto contribuyeron. Ahora los artistas, por el contrario, más que representar los contextos, construyen sus obras desde ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más operados que mostrados, contradiciendo las expectativas de exotismo. Suelen ser identidades y contextos concurrentes en la construcción del metalenguaje artístico “internacional” y en la discusión de temas contemporáneos “globales”. Sus intervenciones introducen diferencias anti-homonegeizantes que construyen lo global desde posiciones de diferencia, subrayando la emergencia de nuevos sujetos culturales en la arena internacional”, Mosquera, G., “*Contra el arte latinoamericano*”, 2012, consultado en <http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf> y recuperado el 1 de junio de 2019.

⁴⁶¹ Cf. Barriendos, J., Op. Cit.

confirma en la mayoría de los casos pero adquiere un componente extraordinario que tiene que ver con el reempoderamiento de escenas culturales para con el espacio público con un fuerte componente mnemónico y de rememoración en el contexto temporal específico de esta tesis como en el tiempo de experiencia en la ciudad en reconstrucción. Un movimiento de reempoderamiento o muchos movimientos de re-empoderamiento implicarían necesariamente, la asunción de la diferencia y el reconocimiento de la diversidad como condición de contexto para la reapropiación o resignificación. Mas también a las condiciones de discriminación y establecimiento de las diferencias de forma más cercana a lo vertical y la *subalteración*. Bhabha se ha aproximado en este sentido y en retrospectiva a su propio trabajo de la década de 1990 entendiendo a estos procesos como constitutivos de “ánimas” (“*misfits*”), enfocándose en la condición del sujeto minorizado en el nuevo contexto global. Klaus Stierstorfer lo entrevista para el libro “*Diasporic Constructions of Home and Belonging*”, afirmando que Bhabha “ha pasado la mayor parte de su vida investigando en torno a gente en movimiento entre y más allá de los confines de las culturas, naciones y todos aquellos otros contextos de los que tradicionalmente se piensa generan un sentimiento de hogar y pertenencia”⁴⁶². Stierstorfer entiende a estas figuras como “ánimas”, ante lo cual Bhabha responde a partir de su experiencia personal y poniendo un énfasis en los procesos de traducción para la producción de minorías:

“Kl. St.: En ese sentido, Ud. es un especialista en “ánimas” culturales, en aquellos que no encajan en las categorías existentes hasta el momento para las sociedades civiles. Su área en especial no es tanto el hogar como lo “misterioso” (“*unhomely*” / “*unheimlich*”) o incluso “lo aterrador”, como el término que Freud hiciera famoso con “*das Unheimliche*”, como normalmente se traduce. De hecho, Ud. se ha referido a sí mismo como “*Señor In-Between*” y quizás por eso deba comenzar esta entrevista con una nota personal teniendo en consideración que Ud. acaba de llegar a Münster, Alemania, no como se planeaba originalmente, desde Cambridge, Massachusetts, donde tiene una cátedra en la

⁴⁶² Stierstorfer, Kl., „*Diaspora and Home: An Interview with Homi Bhabha*“ en Stierstorfer, K. & Kläger, F. (Ed.), *Diasporic Constructions of Home and Belonging*, Berlín: DeGruyter, 2015: 11.

Universidad de Harvard, sino de Mumbai, su lugar de nacimiento, donde le sorprendió una emergencia familiar. ¿En qué medida se ha percibido Ud. a sí mismo como un “ánima” y en cuáles maneras su biografía ha influido en su investigación?”

H.B.: “Déjeme ser, en primer lugar, más preciso al respecto en términos políticos y luego déjeme darle una impresión de cómo yo pienso que uno tendría que mirar teóricamente al problema. En términos políticos, “el ánimo” es a menudo la minoría. Y, sí, he estado muy interesado en procesos y prácticas de minorización. Pero lo que quiero decir con esto es que no es que solo esté interesado en minorías nacionales, religiosas o políticas. Me interesan. Pero más que eso – o, mejor dicho- tan interesado como estoy en situación de minorías específicas, tanto o más me intereso por el proceso total por medio del cual las culturas, los grupos, las sociedades producen una estructura de minorización. A veces es una estructura de alteridad: a veces una estructura estereotípica; a veces es la reflexión de la hegemonía. A veces, la promesa de heterogeneidad. Entonces, todo este proceso de minorización, entendido como parte de la misma naturaleza de la ética cultural, de la política cultural y la semiosis cultural es la naturaleza anti-adaptativa de lo cultural y si quieres, la cultura como un aparato de desadaptación (...) La cultura es una realidad traductiva, y en qué medida depende de sus partes en movimiento, contradictorias, asimétricas, de su fuerza de tensión. Después de todo, para ponerlo de forma simple, la pregunta “¿Cuál es tu identidad cultural?” es imposible de responder. De cualquier modo, si alguien te pregunta sobre una práctica cultural a la que estás alineado, puedes responder esa pregunta. Es casi como si la naturaleza de la cultura fuera metonímica en ese sentido”⁴⁶³

La cita de Bhabha nos ayuda a entender aquellos alcances no concretados del todo en esta tesis y que permitirían encontrar más y diferentes cauces en el futuro. Me refiero en específico a la noción de traducción y transferencia como inherente a la de frontera, que en el caso de nuestros casos de estudio y de la discusión teórica e histórica planteada es

⁴⁶³ Bhabha, H., en Stierstorfer, K., Op. Cit., 12.

un campo concéntrico al de liminalidad y las zonas de contacto. La ambivalencia se ha manifestado como el elemento principal tanto dentro del contexto de enunciación de las obras analizadas (el Berlín en transformación en las décadas de 1990 y 2000) como también de la relación de los sujetos que enuncian y su contexto.

De forma de abordar esta ambivalencia, optamos por un marco teórico y metodológico interdisciplinario que abordara los aspectos mediales y modales de cada uno de los casos de estudio, aproximándonos de manera particular a cada uno de ellos, como por ejemplo con el uso de aspectos de teoría de la performatividad para la obra “Cuando las ideas desaparecen en los monumentos” (2009) de Marcela Moraga. Esto nos lleva a identificar la existencia de diferentes medios y modos, por medio de los cuales la participación de artistas en la esfera pública de la ciudad después de la caída del muro se ha compuesto de ejercicios representativos visuales, audiovisuales, pasando por la instalación de sitio específico hasta ejercicios performativos y de investigación artística más complejos, como hemos explicado en los diferentes informes entregados en el marco del doctorado. Estos ejercicios y prácticas son documentados de forma individual y en relaciones de relevancia para el tema global en términos de contenido y forma, respondiendo no al relato historiográfico lineal sino a la estructuración de niveles de acción en términos de producción de espacios liminales de negociación intercultural - zonas de contacto.

En otro sentido, no lejos de este horizonte, existen diferentes operaciones que pueden ser entendidas en términos de traducción cultural o transferencia cultural y que consisten en codificaciones. Estas codificaciones siempre tienen lugar en espacios terceros - a nivel cultural y perceptual - en los que se excluye como generan nuevos mensajes. En cada proceso de traducción, esto es: de movimiento de un lugar a otro - en términos físicos como de enunciación - existe una selección, pérdida y ganancia en el otro punto. El espacio de la traducción es un tercer espacio por naturaleza, el lugar en el que se produce un resto, un espacio habitable en el que la diferencia se hace evidente. En el espacio

intermedio de los campos culturales y las disciplinas de análisis se encuentra un lugar determinado por esa brecha constituida desde la concepción espacial del contexto huésped. Los aspectos de la vida desde América Latina, mirando hacia las transformaciones en los horizontes simbólicos y sus re-enraizamientos en el territorio alemán, son aquellos que tienen lugar en este espacio intermedio más allá de cualquier frontera nacional o territorio afectivo, buscando asiento en los sitios de una historia o no-historia por reconstruirse, como lo harían los arqueólogos del futuro con nuestro presente incierto.

Lo que falta por explorar en este sentido sería un aspecto fundamental de la naturaleza transnacional de los casos analizados, en términos de que estos podrían ser analizados de manera comparativa con casos similares de apropiación y generación de espacios a través de la práctica artística en ciudades como Barcelona o Ciudad de México, donde durante la década de 1990 se vivieron grandes transformaciones como la internacionalización del espacio urbano de la capital catalana a raíz de los Juegos Olímpicos de 1992, la entrada al neoliberalismo como modelo económico en la Ciudad de México a partir de 1994 y con una crisis económica que cambiaría el paisaje de gobierno y políticas culturales deviniendo en nuevos modelos de cooperación pública, privada y entre escenas, etc., entre otros procesos de transformación situados en el espacio urbano Sin embargo, faltaría un elemento común que es el cómo se hizo concreta la experiencia de división en la hoy capital alemana y cómo se cristalizó la destrucción, ruina y transformación en la experiencia urbana directa. Visitar Berlín, en este sentido, fue y es siempre un *acudir* a Berlín en la medida en que se trata de un lugar imaginario y concreto al que se apela y en el que se mantienen en relación tiempos y espacios disímiles entre sí, donde se cristaliza como modelo de ciudad debido a que la reconstrucción o la transformación de la experiencia de ciudad. Esta se da a partir del cambio en la materialidad en la que esta se cristaliza y se vuelve entorno concreto, una superficie en constante transformación.

3.

Bibliografía

Fuentes bibliográficas (libros)

- Abaroa, Eduardo, Arriola, M. & Sloane, P., *Zebra Crossing: Arte contemporáneo de México*, Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 2002.
- Alves, Maria Thereza, *Wake: A Project for Berlin*, Berlín: DAAD, 2000.
- _____, *El largo camino a Xico-The Long Road to Xico*, Berlín: Sternberg Press, 2017.
- _____, *El regreso de un lago / The Return of a Lake*, Berlín: Walther König, 2013.
- Ardenne, Paul, *Un arte contextual, creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2002.
- Ashcroft, Bill (Ed.), *The Postcolonial Studies Reader*, Londres: Routledge, 2005.
- Babias, Marius, *Berlin. Die Spur der Revolte – Kunstentwicklung und Geschichtspolitik im neuen Berlin*, Berlín: Walther König, 2006.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns - Neue Orientierungen in den Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno: Rowohlt Verlag, 2011.
- Bal, Mieke & de Vries, Hent (Eds.), *Of Hospitality, Anne Doufourmantelle Invites Jacques Derrida to Responde*, Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Bal, Mieke & Hernández-Navarro, Miguel Ángel, *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance and Agency*, Ámsterdam: Rodopi, 2011: 12.
- Barriandos, Joaquín, *La idea del arte latinoamericano*, Barcelona Tesis doctoral Universidad de Barcelona, 2013.
- Barron, Stephanie & Eckmann, Sabine (Ed.), *Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-1989*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Berlín: Dumont Verlag.
- Bauer, Ute Meta, *komplex berlin/berlin complex*, Catálogo de la 3a Berlin Biennale, Berlín: KW, 2004.

Becker, Conny, Klonk, Charlotte, Schäfer, Friederike & Solte, Franziska, *Metropolitan Views: Kunstszene in Berlin und London – Kunstszene 1989-2009*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010 (Tomo I).

_____, *Kunstszene 1989-2009*, München: Deutscher Kunstbuchverlag, 2010 (Tomo II)

Bierbaum et al, *Cirugía Plástica: conceptos zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, Berlín: Staatliche Kunsthalle Berlin, 1989.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Tomos I-II, Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 1980.

_____, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, en *Gesammelte Schriften*, Tomo II, 2, 1980: Frankfurt del Meno: Suhrkamp, p. 438-465.

_____, *Das Passagen-Werk: Die Straßen von Paris - Einer der Grundlagentexte materialistischer Kulturtheorie - Blick in die Jetztzeit des Spätkapitalismus*, Mosaic Books, 2017.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London/Nueva York: Routledge: 1994.

Bishop, Claire, *Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York: Verso, 2012.

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.

Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, México/Buenos Aires/Barcelona: PAIDÓS, 2000

Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press, 2007.

Cuevas, Tatiana & Rangel, Gabriela (Eds.):, *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*, Santiago/Lima: MBA/MALI, 2009.

Curtis, Robin, *Conscientious Viscerality – The Autobiographical Stance in German Film and Video*, Emsdetten: Edition Imorde, 2006.

De Certeau, Michel, *Walking in the City en The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

- Demos, T.J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin: Sternberg Press, 2014.
- _____, *The Migrant Image, The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham: Duke University Press, 2014.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Döring, Jörg & Thielmann, Tristan, *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften (Sozialtheorie)*, Bielefeld: Transcript, 2008.
- Dünne, Jörg & Günzel, Stephan, *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2006.
- Elkins, James, *Is Art History Global?*, Nueva York: Taylor & Francis, 2007.
- _____, *Visual Studies: A skeptical Introduction*, Nueva York: Routledge, 2013.
- _____, *Theorizing Visual Studies: Writing through the Discipline*, Nueva York: Routledge, 2012.
- Elger, Dietmar, *Gerhard Richter. Landschaften.*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011 (2002).
- Ernst, P. & Strohmaier, A. (Ed.), *Raum: Konzepte in den Künsten, Kultur- und Naturwissenschaften*, Baden-Baden: Nomos: 2013.
- Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville, Virginia: The University of Virginia Press, 1989.
- Fassbender, Guido. & Stahlhut, Heinz, *Berlin, 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie / Art Between Traces of the past and Utopian Futures*, Colonia: Dumont, 2009.
- Fisher, Jean, *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres : Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994.
- Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004.

- _____, *Interart: Ausweitung der Kunstzone*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- Flusser, Wilém, *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburgo: CEP Europäische Verlagsanstalt, 2013.
- Foster, Hal, *The artist as ethnographer?* In G. Marcus & F. Myers (Eds.), *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, Berkeley, LA and London: University of California Press, 1995.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, México: Siglo XXI Editores, 2005 (1968).
- Ganivet, Élis, *Esthétique du Mur Géopolitique*, Quebec: Presses Universitaire du Quebec, 2016.
- Ginzburg, Carlo, *Spurensicherung*, Berlín: Wagenbach Verlag, 2011.
- Glusberg, Jorge, *Architecture in Latin America, Horizonte '82 – IBA 84, Internationale Bauausstellung Berlin, Berliner Festspiele*, Berlín: Internationale Bauausstellung (IBA), 1984.
- González, Julieta & Ramírez Moyao, Arely, *Juan Downey: Una utopía de la comunicación/A Communications Utopia*, México DF: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013.
- Greimas, Algirdas Julien, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Buenos Aires, 1983.
- Groys, Boris (Ed.), *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*, Berlin: e-flux journal, 2013.
- _____, *Art Power*, Massachusetts: MIT Press, 2008.
- _____, *Obra de arte total Stalin*, Madrid: Pre-Textos, 2009
- _____, *Topología del arte*, La Habana: Centro teórico cultural “CRITERIOS”, 2008.
- _____, *Topologie der Kunst*, Múnich: Carl Hanser Verlag, 2003.
- Groys, Boris, von der Heiden, Anne & Weibel, Anne, *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2005.

- Guasch, Anna Maria, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2010.
- _____, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968 - 1995*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1990 (1962).
- Herrera, María José & Katzenstein, Inés, *David Lamelas – A Life of their Own*, Los Angeles, CA: Getty Foundation, 2017.
- Huffschnid, Anne, *Die Stadt als Labor, Krise und Erinnerung in Berlin und Buenos Aires*, Berlín: Parthas Verlag, 2006.
- Huffschnid, Anne & Wildner, Kathrin, *Das Urbane als Forschungsfeld: Öffentlichkeiten, Territorien, Imaginarios*, Berlín: Transcript, 2014.
- Hutcheon, Linda, *Poetics of Postmodernism*, 1993 en <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~jason.ward/ied485britnovel4/LindHutchHistiographicMetafiction.pdf>
- Huysen, Andreas, *En busca del tiempo perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia en Public Culture, Volumen 12, N° 1, Invierno del 2000*, Durham: Duke University Press, p. 21-38.
- Huysen, Andreas & Scherpe, Klaus R. (Eds.), *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1986.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art*, London, 1981.
- _____, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Kay, Ronald, *Del espacio de acá: A propósito de la gráfica y la pintura de Eugenio Dittborn*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2005 (1980).
- Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven & London, Yale University Press, 2009.
- Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

- Lagos Preller, Teobaldo, *El Complejo de Claudia del Fierro: Dejar que el tiempo pase por las cosas*, Berlín/Santiago: IASPIS/FONDART, 2015.
- Lange, Peter & Ross, Sabine, *17. Juni 1953 – Zeitzeugen berichten*, Münster: LIT Verlag, 2004.
- Lara, Carolina, Machuca, Guillermo y Rojas, Sergio, *Chile: Arte Extremo*, Santiago: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011
- Lotman, Iuri, *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto*, Valencia: Frónensis Cátedra, 1996.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2001.
- Lynch, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge, MA y Londres: MIT Press, 1990 (1960)
- Lyotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra Ediciones, 1998.
- Macaulay, T.B., *Prose and Poetry*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Manifest der kommunistischen Partei*, Kap. 1: *Burgeois und Proletarier*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012.
- Masiello, Franzine R., *The Senses of Democracy: Perception, Politics and Culture in Latin America*, Austin, TX: University of Texas Press, 2018
- Maturana, Humberto & Varela, Enrique, *El árbol del conocimiento*, Buenos Aires: LUMEN, 2003
- Metken; Günter, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Colonia: Dumont Aktuell, 1977.
- Meyer, James, *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*” en Suderburg, Erika (Ed.): „Space Site Intervention: Situating Installation Art“
- Mignolo, Walter, *The Idea of Latin America*, Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing: 2005.
- _____, *Historias locales / Diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Akal, 2003.

- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Mosquera, Gerardo et al (Ed.), *Copiar el edén*, Santiago de Chile, Puro Chile Ediciones: 2006.
- _____ (Ed.), *Adiós Identidad – Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2003
- Nippe, Christine, *Kunst baut Stadt: Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York*, Frankfurt am Main: Transcript Verlag, 2011.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Madrid: Cátedra Ediciones, 2002 (1940).
- Papastergiadis, Nikos, *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*, Londres: Institute of Network Cultures, 2010.
- Pugh, Emily, *Architecture, Politics, & Identity in Divided Berlin*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2014.
- Reichensperger, Petra (Ed.), *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z) / Terms of Exhibiting (from A to Z)*, Berlin: Sternberg Press, 2013.
- Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones (Arte en Chile desde 1973)* en Richard, N. (Coord.): *Arte Chile desde 1973 – Escena de Avanzada y Sociedad*, Santiago de Chile: Programa FLACSO, 1986 (2011).
- Richter, Gerhard, *Text*, Berlín: Walther König Verlag, 2008.
- Scheuermann, Barbara, *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst: Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*, Colonia: Tesis inaugural para optar al grado de Doctor, Facultad de Filosofía, Universidad de Colonia, 2005.
- Schlögel, Karl, *En el espacio leemos el tiempo*, Madrid: Siruela, 2007
100. _____: *Im Raume lesen wir die Zeit*, Múnich: Carl Hanser Verlag, 2003.
- Schmilchuk, Graciela, *Arte de México en Alemania*, Ciudad de México: Libro Electrónico Addenda – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Sebald, W.G., *On the Natural History of Destruction*, Londres: Penguin, 2004.
- Said, Edward, *Orientalism*, Londres: Penguin, 1979.

- Smith, Terry, Enwezor, Okwui, Condee, Nancy (Eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2014.
- Soja, Edward W., *THIRDSPACE: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Blackwell, 1996.
- _____, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Nueva York: Verso, 1989.
- Storr, Robert, *Malerei*, Stuttgart & Berlín: Hatje Cantz, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?” en Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres: Macmillan, 1988.
- Wirth, Uwe (Ed.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2002.
- Van der Ley, Sabrina & Richter, Markus (Ed.), *Megastructure Reloaded: visionäre Stadtentwürfe der Sechziger Jahre reflektiert von zeitgenössischen Künstlern*, Berlin: Hatte Cantz, 2008.
- Vertov, Dziga, *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- von Borries, Friedrich, *Berliner Atlas paradoxaler Mobilität*, Berlín: Merve Verlag, 2011.
- Żmijewski, Andrej & Warsza, Joanna, FORGET FEAR, 7th Berlin Biennale, Berlín: Berlin KW, 2012.

Artículos y ponencias

Agamben, Giorgio, “*The Time that is Left*“ en *Epoché: A Journal for the History of Philosophy*, Vol. 7, Edición 1, Otoño 2002: *Reading the History of Philosophy*, p. 1-14.

Alves, Maria Thereza, *Ponencia presentada en el Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo en el Centro Cultural Tlatelolco en Ciudad de México en 2015*. Traducción de Teobaldo Lagos Preller desde el original en inglés (inédita).

Castro Jorquera, Carolina, “*Gerardo Mosquera: “Las nuevas generaciones forzarán a Chile a que se abra más”*” en *Revista Artishock*, Entrevistas: 29 de junio de 2011.

Correa Gurrulat, Itaci & Flores Fernandez, Carola: “*La pintura corporal selk’nam y su carácter iconográfico*“. Santiago de Chile: *Werken*, 7., 2000: 21-37.

Haraway, Donna, “*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*”, en *Feminist Studies*, Vol. 14, Nº 3 (Otoño, 1988): 575-599. en <http://www.jstor.org/stable/3178066>, consultado el 9 de mayo de 2019.

Henaro, Sol, Nogueira, Fernanda, Varas, Paulina, García, Francisca, Longoni, Ana, “*INTERNACIONALISMOS*” en Catálogo “*Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*”, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 154-166.

Katzenstein, Inés, “*David Lamelas: A Situational Aesthetic*“ en Herrera, M.J. & Newhouse, C., *David Lamelas: A Life of Their Own*, Long Beach, CA: University Art Museum, California State Museum, MALBA, Fundación Constantini, 2017, Katzenstein, Inés: “*Listen Here Now!, Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant Garde*”, Nueva York: The Museum of Modern Art, New York: 2004.

Klein, Julian: „*Was ist künstlerische Forschung?*“ en Stock, Günter (Ed.), *Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlín: Akademie Verlag 2010.

Kosuth, J., “*The Artist as Anthropologist*“, reimpresso en Johnstone, Stephen (Ed.): *The Everyday: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, MA.: MIT Press, 2008.

Lafuente, Pablo, “*From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions*“ en *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, Londres: Afterall, 8-23.

Lagos Preller, Teobaldo, *Entrevista con Marius Babias en Neuer Berliner Kunstverein, Berlín* - (no publicada), 2016.

_____, *Entrevista por e-mail a Lotty Rosenfeld*, 2015 (Archivo personal, inédito).

_____, “*Fall of Presence(s): The Art Projects ¡Ay, Sudamérica! And 'Poem Rain'*“ en Förster & Youkhana (Ed.), *GRAFFICITY: Visual Practices and Contestations in Urban Space*, MORPHOMATA Series - Universität zu Köln, Colonia: 2015.

_____, Notas en torno a Mitchell, W.J.T.: “*Iconology 3.0: Image and Theory in Our Time. W.J.T. Mitchell*”, Pierre-Boulez-Saal organizada por Haus der Kulturen der Welt en Berlín el 21 de marzo de 2018 en el marco de *Dictionary of Now: W.J.T. Mitchell, Hito Steyerl & John Tresch: BILD*, 2018.

_____: Notas de conversación del autor con la curadora Ute Meta Bauer durante “*Former West: Documents, Constellations, Prospects*”, 2013 en Haus der Kulturen der Welt en Berlín.

Longoni, Ana & Mestman, Mariano, “*After Pop, We Dematerialize. Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the Beginnings of Conceptualism*” en: *The Museum of Modern Art* (ed.), *Listen, Here, Now. Argentina art in the Sixties, Writings of the Avant-Garde*, Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2004: 156-172

Mosquera, Gerardo, “*Some Problems in Transcultural Curating*“ en Fischer, Jean, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, 133-139. London: Kala Press - Institute of International Visual Arts, 1994: 110-112.

_____, “*Good-Bye identidad, welcome diferencia – Del arte latinoamericano al arte desde América Latina*“, Texto producido para el proyecto de investigación “Arte Contemporáneo del Ecuador”, Quito: Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), 2000.

Richter, Angelika, *Das Gesetz der Szene: Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Berlín: Transcript, 2019.

Schmid, Christian, „*Die Theorie der Produktion des Raumes und ihre Anwendung*“ en *dérive: Zeitschrift für Stadtforschung*, Viena: Jul-Sept. 2016, N° 60: 15-22.

Referencias Web

Bardet, Marie: *Metasbilad o una experiencia sensible radical*, Texto de sala para exposición en Prisma-kh en Buenos Aires, 2016 en <https://verrev.org/2016/08/17/metasbilad-zip-luciana-lamothe/> consultado el 30 de mayo de 2018.

Berlin TAZ/Mathias Becker: „*Soziologe über Graffiti-Kunst: Pixação ist ein ästhetischer Übergriff*“ („*Sociólogo habla de arte del Graffiti: la Pixação es un asalto estético*“) en <http://www.taz.de/!5090398/> , Berlín: Die Tageszeitung Berlin, consultado el 2 de mayo de 2019.

Buckminster Fuller: *Operating Manual for Spaceship Earth*, 1968, en http://designsciencelab.com/resources/OperatingManual_BF.pdf consultado el 29 de agosto de 2018.

Comas, José: “*El Festival Horizonte '82, de Berlín, rescata la historia de la fotografía latinoamericana*”, El País, 7 de junio de 1982 en http://elpais.com/diario/1982/06/07/cultura/392248804_850215.html recuperado el 1 de marzo de 2016.

Debord, Guy: “*Teoría de la deriva*”, Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999 en

<https://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf> consultado el 29 de agosto de 2018.

Drews, Jörg: “*Horizonte-Festival: Lateinamerika in Berlin: Fremder literarischer Kontinenten*” (1982) en Semanario Die Zeit (24) en <https://www.zeit.de/1982/24/fremder-literarischer-kontinent> consultado el 21 de junio de 2019.

Dallio, Aicha: *The Living Archive – Kulturelle Produktionen und Räume*, Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, 2013 en https://www.boell.de/sites/default/files/2013-02-Dossier_The_Living_Archive.pdf consultado el 3 de mayo de 2019.

Elden, Stuart: *Between Marx and Heidegger: Politics, Philosophy and Lefebvre's The Production of Space* en <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2004.00383.x> (2004), recuperado el 1º de abril de 2019.

Entrada: “International Style“ (2019) en Encyclopaedia Britannica en <https://www.britannica.com/art/International-Style-architecture>, consultada el 1º de mayo de 2019.

Gerke, Stefanie: “*On Berlin's Palace of the Republic – A New, Transitory Motif in Contemporary Art?*” en revista *Widok: Teorie i praktyki kultury wizualnej* en <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/109/176>, consultado el 3 de septiembre de 2018.

Gabriel, Else: *Entrevista en torno a colectivo „Perforationsartisten“* en <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55816/autoperforationsartistik> recuperado el 16 de agosto de 2017.

_____ : “*Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen*” (“El intento de crear los mayores espacios de libertad posibles”) en Sitio Web de la Bundeszentrale für Politische Bildung (Central Federal de Educación Política) en <http://www.bpb.de/mediathek/154810/der-versuch-sich-die-groesstmoeglichen-freiraeume-zu-schaffen> recuperado el 1º de abril de 2019

Gill, Chris: “*Luciana Lamothe – Anarchismus in Buenos Aires*” en *Zeitschrift Umělec* – Londres/Praga/Berlín en <http://divus.cc/london/de/article/art-clandestino-with-luciana-lamothe>, 01 de abril del 2007, recuperado el 30 de mayo de 2018.

González, Chema: “David Lamelas: Time as Activity”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/davidlamelas_hojadesala.pdf consultada el 02 de enero de 2018.

Groys, B.: *Moscow Romantic Conceptualism* en https://monoskop.org/images/f/f3/Groys_Boris_1979_Moscow_Romantic_Conceptualism_EN_RU.pdf , 1979, consultado el 1º de mayo de 2019.

Heiser, Jörg: “*Moscow, Romantic, Conceptualism, and After*” en e-flux Journal #29 – Noviembre, 2011 <http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-conceptualism-and-after/> el 23 de agosto de 2016.

Grundmann, Uta: “*Die Herausbildung einer alternativen Kunstszene in der DDR*” en <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55785/die-herausbildung-einer-alternativen-kunstszene?p=all> (2012) consultado el 8 de mayo de 2019.

Heidegger, Martin: „Die Kunst und der Raum“ en <http://www.eudia.org/wp/download.php?id=1111> (1969) consultado el 1º de mayo de 2019.

Hjavalova, Maria: *Teresa Margolles – Through* en <http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/Through> (2013) recuperado el 11 de agosto de 2018.

Holt, Jacqueline: *David Lamelas – Comissioned Essay* en [http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/essay\(2\).html](http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/essay(2).html) consultado el 3 de enero de 2018.

Internacional Situacionista: Internacional Situacionista: Texto completos en castellano de la revista “internationale situationniste” (1958-1969) – Vol. 1: “La realización del arte”, internationale situationniste #1, Madrid: Literatura gris, en https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf (1999) consultado el 29 de abril de 2019.

Holtorf, Cornelius. *"Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis"*. Lund (Suecia): Forum Archaeologiae. 2004. disponible en Sitio

de Universidad de Viena en <https://homepage.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/forum0304/forum30holtorf.pdf> consultado el 21 de junio de 2019.

Jacoby, Roberto: *Jacoby y el arte de los medios* en periódico “La Nación”, 21 de mayo de 1998 en <http://www.lanacion.com.ar/97381-jacoby-y-el-arte-de-los-medios> consultado el 8 de mayo de 2019.

Kaernbach, Andreas: Informe de la comisión de cultura del Parlamento Alemán del 25 de enero de 1950, consultado el 18 de agosto de 2016 en sitio web del Parlamento Alemán: https://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kunst_am_bau/246974, consultado el 29 de abril de 2019.

Koldehoff, Stephan: Das Lieblingsbild der Deutschen en semanario “Die Zeit”, 12.01.2012 en <http://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg> recuperado el 11 de mayo de 2019. Krauss, Rosalind: *The Sculpture in the Expanded Field* en October, Vol. 8. (Primavera, 1979), p. 30-44 en [http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870\(197921\)8<30:SITEF>2.O.C0;2-Y](http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870(197921)8<30:SITEF>2.O.C0;2-Y) consultado el 30 de agosto de 2018.

Kristeva, Julia: *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* en Navarro, D.: “Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto”, La Habana: 1997.

_____ : *Julia Kristeva im Gespräch mit Sigrid Weigel (Julia Kristeva en conversación con Sigrid Weigel)* en la Haus der Kulturen der Welt, 08.03.2011 en <https://www.youtube.com/watch?v=8eghn6Ndqjg&list=PL44D84F294F6AE3F0> recuperado el 7 de octubre de 2015.

_____ : *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York: Columbia University Press, 1982

Lagos Preller, Teobaldo: *Yo soy Berlín: el manto sobre el territorio* en sección “Críticas y Reviews” de Campo de Relámpagos Fecha 11 de febrero del 2018 en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/9/2/2018> recuperado el 1º de mayo de 2019.

_____ : Lagos Preller, Teobaldo: *The Lake that Disappears, the Lake that Emerges* en A-Desk Critical Thinking (Barcelona) en http://michelrein.com/cspdocs/press/files/mariathereazaalves_2015_a_desk.pdf.

Recuperado el 1º de mayo de 2019.

_____, *Der achtzehnte Brumaire von Louis Bonaparte*, <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1852/brumaire/index.htm> (2003 (1852)).

Münch, Ingo, Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 7. Oktober 1949 (Constitución de la República Democrática Alemana del 7 de octubre de 1949) en *Dokumente des geteilten Deutschland (2000-2004)* en <http://www.verfassungen.ch/de/ddr/ddr49-i.htm> consultado el 29 de agosto de 2018, extraído de *Gesetzesblatt der Deutschen Demokratischen Republik* (Diario Oficial de la RDA), 1949.

Negarestani, Reza, *What is Philosophy? Part One: Axioms and Programs*, 2015 en e-flux Journal, # 67, Noviembre de 2015 en <http://www.e-flux.com/journal/67/60702/what-is-philosophy-part-one-axioms-and-programs/> consultado el 23 de noviembre de 2016.

Neues Deutschland, “*Ein Denkmal für “Puppe”?*” (“¿Un monumento a “Muñeca”?”) en Neues Deutschland, periódico de la RDA del 01 de septiembre de 1960, en <https://www.nd-archiv.de/artikel/639999.ein-denkmal-fuer-bpuppe.html> y Sitio web del Memorial del Muro de Berlín: <https://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/pressemitteilung-17,245,16.html> recuperados el 1º de mayo de 2019.

Mitchell, W.J.T., *What Is an Image?* en *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination (Primavera, 1984), 503-537, recuperado del sitio: <http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%21898421%2915%3A3%3C503%3AWIAI%3E2.O.C0%3B2-S> el 30 de agosto de 2018.

_____, *Translator Translated*. Interview with cultural theorist Homi Bhabha by W.J.T. Mitchell, *Artforum* v.33, n.7 (March, 1995):80-84. en

<https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html> consultado el 11 de mayo de 2019.

Mosquera, Gerardo, “*Contra el arte latinoamericano*” en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf consultado el 19 de febrero de 2019.

_____, *From Latin American Art to Art from Latin America* en ArtNexus #48 - Arte en Colombia #94, Apr - Jun 2003 en http://artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624 recuperado el 12 de mayo de 2019.

Pratt, Mary Louise, “*Arts of the Contact Zone*” en <http://www.jstor.org/stable/25595469> consultado el 11 de mayo del 2019.

Rancière, Jacques, “*La división de lo sensible: Estética y Política*” en <http://esferapublica.org/esticapolitica.ranciere.pdf>, consultado el 2 de mayo de 2019.

Richter, Gerhard, “*The Dresden Years*” in <https://www.gerhard-richter.com/de/biography/the-dresden-years-3>, consultado el 29 de agosto de 2018.

Rogoff, Irit, “*Del criticismo a la crítica y a la criticalidad*” en <http://transform.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp> consultado el 4 de septiembre de 2018.

_____, “*Smuggling – An Embodied Criticality*” en http://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf consultado el 4 de mayo de 2019.

_____, “Keynote Conference on Infrastructure” dictada en el marco de FORMER WEST: DOCUMENTS, CONSTELLATIONS, PROSPECTS, 2013 en <http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/Infrastructure> consultado el 19 de mayo de 2019.

Rulfo, Juan, “Juan Rulfo desde Alemania”/ Rulfo, Juan: BERLÍN/HORIZONTE '82, versión escrita de relato oral de Juan Rulfo aparecido originalmente como “Testimonio hablado de Juan Rulfo Berlín/Horizonte '82” en el Semanario Cultural

de Novedades, Año 1, Vol. 1, n° 22, 19 de noviembre de 1982, México D.F., 1982: 4-5. y citado aquí de Rulfo, J. (Fell, C.: Edición crítica): Toda la obra, ALLCA / Universidad de Costa Rica, México D.F., 2006.

Sassen, Saskia, *La ciudad global: emplazamiento geográfico, nueva frontera* (2004) en https://www.macba.cat/PDFs/saskia_sassen_manolo_laguillo_cas.pdf consultado el 11 de junio de 2019.

Sheikh, Simon, *Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions* en European Institute for Progressive Cultural Policies en <http://eipcp.net/transversal/0504/sheikh/> consultado el 29 de agosto de 2018.

_____, *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research* en *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, Primavera 2009, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/pdfs/sheikh.pdf>

Sheikh, Simon, *In the Place of the Public Sphere* en http://republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm consultado el 1° de abril de 2019.

Sternfeld, Nora, *Erinnerungskulturen in einer geteilten Gegenwart: Gedenkstätten als Kontaktzonen* en European Institute for Progressive Cultural Policies, Nov. 2011 en <http://eipcp.net/policies/sternfeld/de> consultado el 17 de marzo de 2018.

Szymczyk, Adam y Filipovic, Elena, <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/adam-szymczyk-und-elena-filipovic-im-katalog-zur-5-berlin-biennale-5483> en blog berlin biennale, texto publicado en catálogo “When Things cast no Shadow”, Zúrich: JRP Ringier Kunstverlag. Consultado el 30 de mayo del 2018.

Torop, Peeter, “*Intersemiosis y traducción intersemiótica*” en “Cuicuilco – Revista de Ciencias Antropológicas”, Vol. 9, N° 25, 2002 en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/420> recuperado el 10 de agosto de 2018.

Zavala, Lauro, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, México DF: 2017 (2007) en <http://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx/wp-content/uploads/2017/01/Seduci%C3%B3n-luminosa.pdf> consultado el 19 de mayo de 2019.