



ELECO
REVISTA 3

	ME INFORMA EL MOMENTO
	RE-VISITAR EL 2014
	RECONSTRUCCIÓN
	OBJETIVO NO SUJETO
	PINCHE CHINCHE
	HEGELIAN DANCERS
	POSIBLES PROFANACIONES
NOTAS HACIA UNA PRÁCTICA SOCIAL NO-ANTROPOCÉNTRICA	LÍNEAS SOBRE ARENA
EL ECO, PERIPECIAS DE UN ESPACIO ESCÉNICO	

LUIS CARLOS HURTADO	1
MACARENA HERNÁNDEZ	3
VERÓNICA GERBER BICECCI	7
LUIS CARLOS HURTADO	14
BEF	80
ERICKA FLÓREZ	82
CATALINA LOZANO	102
ANTHONY MARCELLINI Y MATTHEW RANA	116
EVELISE MILLET	134
RODOLFO OBREGÓN	140

26	GUILLERMO SANTAMARINA
34	EXPOSICIÓN DE ARCHIVO
42	ALAN POMA
50	FELIPE MUJICA
58	MARÍA BERRÍOS, CURADORA INVITADA
64	ISABELLE MANHES
68	EXPOSICIÓN COLECTIVA
76	PROYECTO EXTRAMUROS

SUJETO NO OBJETIVO
LOS HARTOS (OTRA VEZ)
LA VICTORIA SOBRE EL SOL
ARRIBA COMO RAMAS QUE UN MISMO VIENTO MUEVE
"NUESTRO DESCONOCIDO, NUESTRO CAOS, NUESTRO MAR."
LA ESCUELA DE VALPARAÍSO Y SU PEDAGOGÍA DE JUEGO
ARTRÓPODOS
EN HOMBROS DE GIGANTES
LA CHINCHE EN AMBERES

Luis Carlos Hurtado,
Me informa el momento, 2015.



**me informa
el momento**

RE-VISITAR EL 2014

A lo largo de su historia, el Museo Experimental el Eco ha apostado por la interdisciplinariedad; al llamar a su edificio “escultura habitable” o apelar a la lectura a partir de dibujos o glifos, Mathias Goeritz daba lugar a juegos en los que se muestra la cualidad multidimensional del arte, una antesala de la noción de la “obra de arte total”. La actitud de traspasar las fronteras entre las distintas prácticas artísticas o de generar lecturas paralelas de un mismo suceso es algo que El Eco continúa explorando en todos los programas, incluidas sus publicaciones. ■■

Para el número 3 de la REVISTA invitamos a colaboradores de varios ámbitos (diseñadores, artistas, escritores, curadores, ilustradores, académicos) a interpretar, abrir nuevos enfoques y derivar lecturas de algunos proyectos que se llevaron a cabo en El Eco durante 2014. Las reflexiones abordan dispositivos de exposición y articulación de colaboraciones sociales. Esta publicación tomó como punto de partida los modelos de presentación, una cuestión que está íntimamente ligada a la experimentación y que en la última década ha sido una pregunta central para muchas instituciones dedicadas a producir exposiciones y proyectos con artistas. Aquí, durante este año, se dio cabida a dispositivos y recorridos que activaron archivos personales y públicos; parte de la programación del museo ocupó el espacio público o la calle; se emplearon mecanismos expositivos como el que ideó Lina Bo Bardi para el proyecto inaugural del nuevo edificio del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MASP) en 1968, y se presentaron piezas escénicas y performáticas que, además, aludían a la historia de El Eco como cabaret y espacio para las artes escénicas durante las décadas en que tuvo una vida cultural diversa y desligada ya de Mathias Goeritz y Daniel Mont, sus creadores. Así, todo lo que se presentó durante 2014 llevó al museo a potenciar la socialización de los objetos (físicos o discursivos), dejando a un lado la idea de la obra de arte “aurática” e intacta y la ilustración de discursos, apostando, en cambio, por la cercanía e inclusión del arte-espectador e integrando una estrategia pedagógica.

7

Esta edición contiene un fragmento de una lista de proyectos de exposición (y algo más), hecha por los curadores de El Eco. La curiosa selección está organizada en columnas que indican la ubicación de los proyectos en algún recinto, o bien en un lugar intermedio (ni dentro ni fuera) y en el exterior, y aporta un universo de referencias (artistas, curadores, científicos, etc.) que abren posibilidades de presentación, organización y aproximación a las obras que se exponen. ●●●●●●●●

Uno de los propósitos de REVISTA es invitar a artistas a esta conversación abierta. En el número 3, Luis Carlos Hurtado, artista y melómano, interpretó con una exégesis personal la colección de vinilos de Guillermo Santamarina, haciendo hincapié en algunas referencias y hallazgos en el archivo-río que albergaba la colección. Por su lado, Verónica Gerber Bicecci hizo un relato de lo que no vio en El Eco durante 2014, apelando de manera empática al lector de esta revista, que quizá nunca ha visitado el museo o que gusta de revivir los recuerdos y derivar a partir de ellos. Ericka Flórez, artista y editora colombiana, entró al tema de los límites disciplinarios, entre el *performance* y la conferencia, con la adaptación para esta publicación de su guión *Hegelian Dancers*, una ponencia bailable acerca de la unión de opuestos, las relaciones de poder y la salsa. ●●●●●●●●

La investigadora y curadora independiente Catalina Lozano, también de Colombia, abordó cuestiones sobre el colonialismo, en un intento de dismantlar ciertos mecanismos ideológicos modernistas y modelos eurocéntricos empleados en la exposición *Una máquina desea instrucciones como un jardín desea disciplina*, que tuvo lugar en Azkuna Zentroa, Bilbao, en 2014. ●●●●●●●●

En REVISTA también se publica un texto inédito en español de Anthony Marcellini y Matthew Rana, ambos artistas, escritores y estudiosos ligados a las llamadas “prácticas sociales”. Su texto aborda este tema y es una aproximación hacia lo social a partir de elementos que van más allá de la experiencia de lo humano. Esta colaboración teje relaciones imprevistas con el resto de los contenidos de la revista. ●●●●●●●●

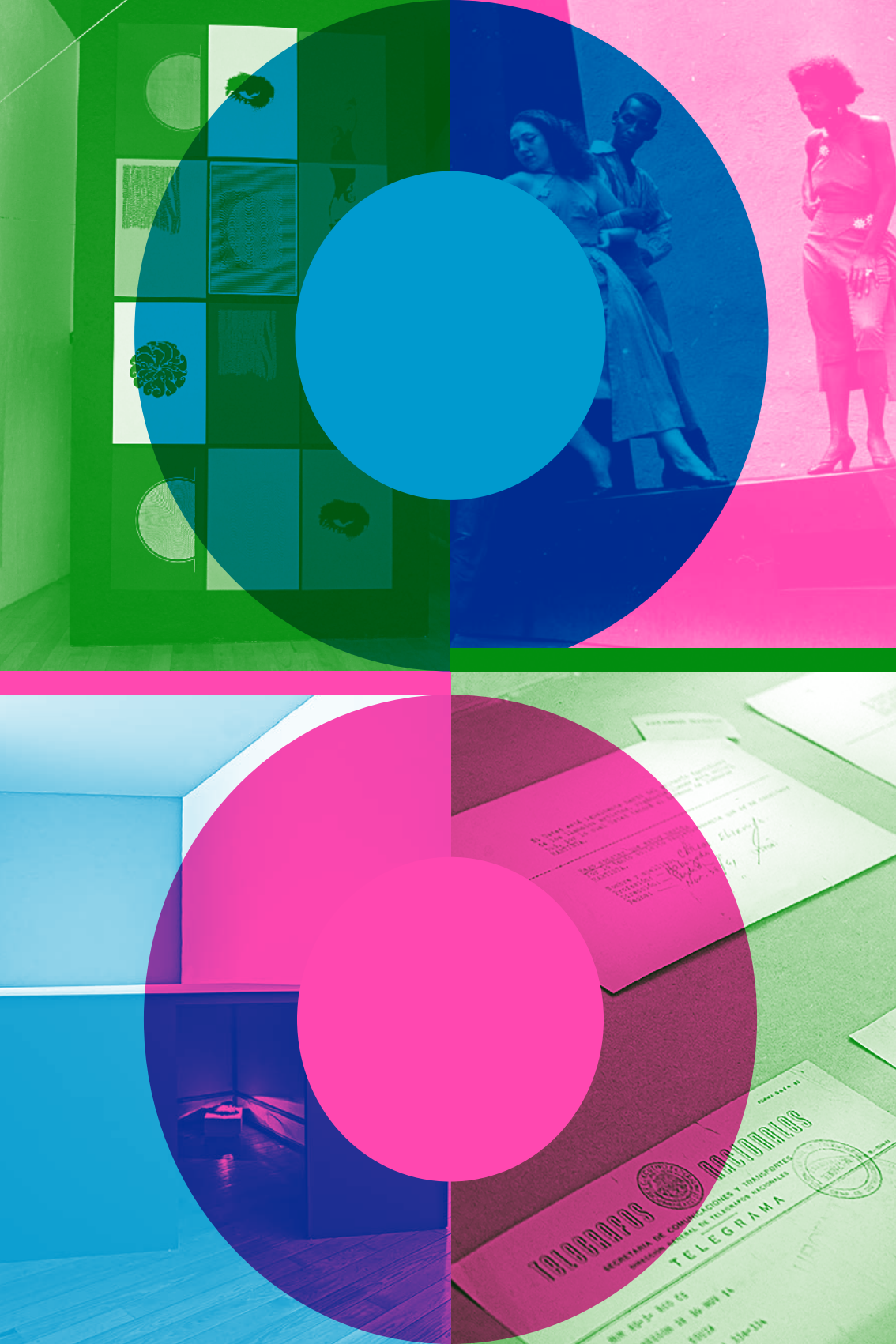
Se incluye también una colaboración de Bef (ilustrador, diseñador y escritor mexicano), quien fascinado por la cultura de los años sesenta y setenta elaboró la viñeta para esta edición; en ella se conjuga la mítica Zona Rosa al final de los años setenta, algunos artistas de la época y un par de personajes ficticios. ●●●●●●●●

Hay una sección de fotografías de los eventos y proyectos del Museo Experimental el Eco durante 2014. No olvidemos que el inicio de las derivas o colaboraciones que aquí publicamos es aquella experiencia que ya no tocamos. ●●●●●●●●

Uno de los ámbitos de colaboración social y artística que se destaca con la historia misma del espacio del Museo Experimental el Eco es el teatro. Para el apéndice de la REVISTA (sección que siempre ha estado relacionada con el Archivo vivo o con el contexto y proceso del recinto) tenemos una investigación de Rodolfo Obregón, maestro del Centro Universitario de Teatro (cut) e investigador sobre teatro en México, acerca del surgimiento y desarrollo de El Eco como espacio escénico. Esta sección inicia con un gesto de la artista Evelise Millet que alude a la historia del edificio de El Eco en una búsqueda de la genealogía de sus formas. ●●●●●●●●

REVISTA se propone visitar las exposiciones en El Eco a partir de las preguntas, nociones y temas lanzados tanto en el proceso de planeación y producción de la actividad del museo, como en el momento de contacto con el público. Este acercamiento considera una variedad de enfoques que ofrece a los visitantes y lectores del museo y de la revista elementos para organizar las memorias de los proyectos de arte presentados o las especulaciones que de la visita y la lectura surjan en su propio museo imaginario. ●●●●●●●●

M A C A R E N A H E R N Á N D E Z



RECONSTRUCCIÓN

Verónica Gerber Bicecci

EL ECO 2014

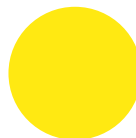
POR diversas razones que no vale la pena enumerar aquí, me fue imposible asistir a alguna de las exposiciones del Museo Experimental el Eco en 2014. En mayo de 2015 recibí un *mail* de invitación para participar con un texto en la *Revista 2014* (este recuento anual de actividades que, ahora mismo, usted sostiene entre sus manos). Acepté la tarea, aunque no estuve presente en ninguna de sus muestras, no por cinismo sino porque me obsesiona la idea de escribir sobre lo que no se puede ver. Y resolver este texto puso sobre mi mesa de trabajo precisamente esa pregunta: ¿cómo escribir sobre algo que no pude ver? Fue así, tratando de contestar a esa pregunta, como comenzó

esta reconstrucción. Algunas de las palabras fueron tomadas de la documentación de las exposiciones (fotografías, invitaciones, textos de sala), otras las escribí yo; pero la mayoría proviene de espectadores reales que, amablemente, accedieron a hacer el ejercicio de recordar qué vieron y traer desde las profundidades de su sistema nervioso imágenes, experiencias y sensaciones convertidas en palabras. Este texto es, entonces, una especie de conversación. Por eso al final agregué las claves de lectura necesarias para detectar las voces que le dieron forma, aunque me tomé la libertad de cortar y pegar sus palabras, mezclarlas y editarlas sin reparos; éste fue el resultado:

Sujeto no objetivo, Guillermo Santamarina

A la entrada del museo, donde está el pasillo, había un pasaje más bajo —construido con madera—, por el que tenías que entrar agachado. Encontrarse con un túnel y, como Alicia cuando persigue al conejo, dejarte caer en un agujero temporal. Personajes disfrazados de ratas deambulaban y modificaban anárquicamente la instalación. Eran estudiantes, o gente que contrató Guillermo. El ambiente era oscuro y los ratoncitos eran agresivos, te molestaban, te hostigaban. Era muy raro. Muy loco. En la parte de arriba estaba toda su colección de discos, clasificados en un mueble enorme, algunos se podían

tocar. Fue ahí donde uno de los ratoncitos me empezó a molestar, me quitó un disco, me empujó, me dijo algo que no recuerdo. La exposición ponía en juego el constante diálogo entre lo objetivo como racional/normativo y lo subjetivo como puro flujo de emoción y sensación. Ahí el punto de encuentro: desafiar al espectador a transitar, a observar, escuchar o estar atento a las acciones de los personajes. La exposición involucraba música, pintura, instalación y *performance*. Había piezas abajo, pero no las recuerdo a detalle. La única salida era ese mismo pasillo por el que habías tenido que pasar agachado.



Los Hartos (otra vez)

Uno de los pensamientos que tuve mientras recorría la pequeña sala es cómo las generaciones cambian y los discursos siguen igual. Creo que si Goeritz viviera, volvería a sacar el manifiesto de *Los Hartos* sin cambiarle una sola coma. La muestra era una rememoración y se integraba básicamente por documentos: las fotografías de las acciones que la hama de casa (Consuelo Abascal de Lemionet), el *harquitecto* (Pedro Friedeberg), el *hintelectual* (Mathias Goeritz), el *hilustrador* (José Luis Cuevas) y muchos *hotros*, realizaron el 30 de noviembre de 1961 a las 7 pm, en la galería Antonio Souza. “Otra vez”, dice la invitación de 2014, porque otra vez estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del egocentrismo consciente y subconsciente, de los conceptos fatuos, de

la aburridísima propaganda de los *ismos* y de los *istas*, figurativos o abstractos. Hartos también del preciosismo de una estética invertida; hartos de la copia o estilización de una realidad heroicamente vulgar. Hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histórica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante. Reconocemos la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte. Me hubiera gustado que recrearan las acciones de esa noche, aquella “Confrontación internacional de *hartistas*”. Volver a tener al *haprendiz* (Octavio Asta), al *have* (Inocencia) y al *hobrero* (Benigno Alvarado), representados por alguien más, todos ahí reunidos. Hacer ese viaje en el tiempo que, aunque triste, sería importante para darnos cuenta de si realmente nos hemos movido de ese lugar del que ya estábamos hartos desde antes de nacer, hace más de 50 años.

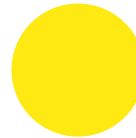
La victoria sobre el Sol, Alan Poma

Ocupen en las nubes, en los árboles y en los balleneros bajíos sus lugares antes de que suene el timbre. Tercera llamada. Sala llena, algunos personajes esperan sentados bajo la proyección. Lo que más recuerdo son las imágenes de la NASA, que son parte de la adaptación de la ópera futurista de 1913. Esas imágenes son de satélites, pero son muy extrañas porque están en blanco y negro, con textura, de baja calidad, y además tienen información geográfica y coordenadas. Recuerdo la voz: “No sé si te escucho o imagino el sonido... Pude lograrlo, pude salir de mi cuerpo...”. Una voz que, de alguna manera, estaba ocupando el espacio en simultaneidad con las imágenes. Los momentos escénicos construían una energía única. Estábamos presenciando los instantes previos al fin del sistema solar. Y recuerdo que esa energía estaba presente en la incomodidad del espacio, en la extrañeza de ver una

ópera en un lugar así, en los vestuarios, en los personajes —el enemigo, el enterrador, el deportista, el viajero por todos los siglos— y en su lenguaje irreal:

yu yu yuk
yu yu yuk
gr gr gr
pm
pm
dr dr rd rd
y y y
k m kknrl kk m m
ba ba ba ba,

Había un total asombro ante lo que estaba aconteciendo. Una sensación de futuro y obsolescencia de la forma. Al final el Sol muere. Luces chillantes. Eso fue lo que más me gustó: el extrañamiento.



Torneo: Membrana aerofuselada para acrobacias, Escuela de Valparaíso, 1986.



Los Torneos de la Escuela de Valparaíso, Manuel Casanueva

No conocía la escuela de Valparaíso, la descubrí con esta exposición. Me fascinó la posibilidad de pensar la arquitectura desde el cuerpo. Casi siempre se asume la existencia del cuerpo en un espacio arquitectónico, de ahí los *renders* con personitas y tal, pero nunca pensamos desde la experiencia corporal del arquitecto como primer paso para acercarse y pensar una construcción. Eso me pareció increíble, los juegos y ejercicios con pelotas enormes o zancos, con reglas completamente caóticas.

Por ejemplo: todos parten de un punto, cada uno tiene que correr en una dirección distinta a la de los demás. Y fin. Correr en cualquier dirección, y ya. Es una competencia que no tiene la capacidad de cerrarse y cumplir con lo que tiene que cumplir (que sería darle a alguien el mérito de ganar). Una carrera en la que no hay meta. Sus torneos se concentraban en dislocar el sistema: ya fuera en un juego, en la geometría de lo arquitectónico o a partir de pensar cómo debe o no ser habitado un espacio y por qué.

Hegelian Dancers,

Ericka Flórez (en colaboración con Juan Francisco Maldonado)

Duró una noche. Estábamos Juan Francisco y yo en paredes opuestas, adyacentes. Sobre cada una de estas paredes se proyectaba un video distinto. Fue una conferencia-*performance* que escribió Ericka y que trabajamos entre los dos para la versión escénica. Tenía que ver con el cuerpo como una dialéctica. Arriba de la cabeza de Juan Fran estaba una traducción al inglés de lo que yo iba diciendo, y encima de mi cabeza estaba el material visual. La salsa y la cumbia se convirtieron en ejercicios políticos. Usar el cuerpo para aprender cosas que usualmente se aprenden desde lo racional. El baile como una pedagogía subversiva para reflexionar sobre cuestiones éticas y filosóficas. El baile y el poder. Una imagen se me quedó grabada: un desfiladero muy estrecho por donde va caminando un indígena que lleva sobre los hombros a un español. Ericka citaba a un antropólogo —del que no recuerdo el nombre— que,

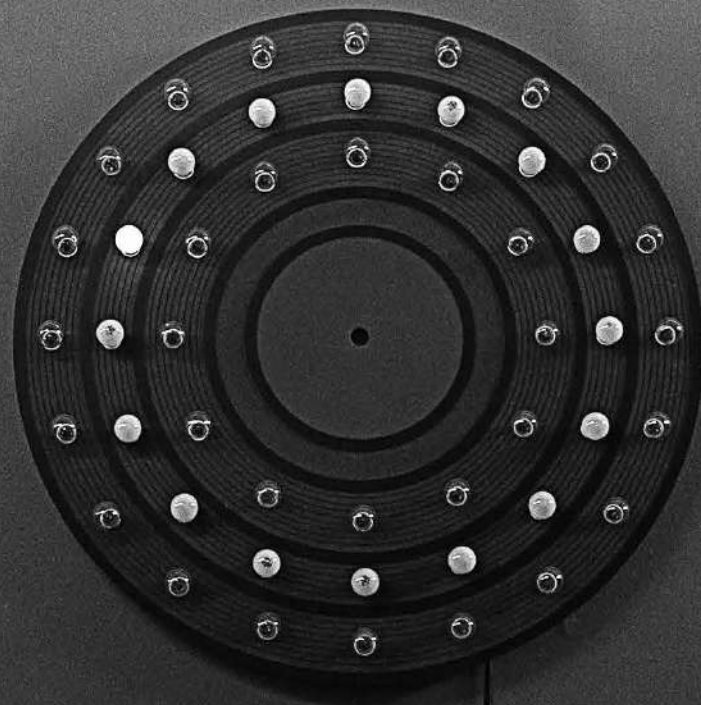
a partir de esa pintura, se preguntaba ¿quién tiene el poder ahí? La situación es complicada: uno podría decir que el español porque está subido sobre él, pero están en un desfiladero y el indígena tiene también la capacidad de tirar al español en el abismo. Estos puntos o nudos gordianos de la dialéctica del poder, en los que no es tan fácil determinar quién está sometido o cuál es la derecha y cuál la izquierda, son parte de las reflexiones que había en el texto. Era muy bonito: su idea de la tridimensionalidad de la danza, del ritmo en términos dialécticos, jamás se me habría ocurrido pensarlo así. En el centro de la salita, entre las cortinas de Felipe Mujica, se armó la coreografía y terminamos bailando con todo el público. Primero salsa choque y después hubo como una especie de fiesta de 10 canciones de todo tipo. Recuerdo las caras de la gente moviéndose. Sentí que había un espíritu de alegría por



Claves de lectura. Además de mis palabras, para la sección *Sujeto no objetivo* utilicé frases de una conversación que sostuve con Arturo Hernández Alcázar en WhatsApp y un párrafo que Cecilia Delgado Massé me envió por correo electrónico. Para el texto de *Los Hartos (otra vez)* utilicé un correo electrónico que me envió Violeta Solís Horcasitas y un fragmento del manifiesto de *Los Hartos*, incluido en el volumen impreso *Estamos hartos (otra vez)*, que el Museo Experimental el Eco realizó para la exposición. Para la sección *La victoria sobre el Sol* utilicé un audio que me grabó Amanda de la Garza, la información contenida en la invitación, frases del video de registro de la puesta en escena de Alan Poma en el Museo Experimental el Eco y, por último, un fragmento en záum (el idioma inventado de los futuristas) del libreto de la ópera escrito por Alekséi Kruchenij y algunas frases del prólogo a la misma de Velimir Jlébnikov. Tanto el fragmento en záum como las frases del prólogo fueron extraídas a su vez de un artículo de Iván García Sala: “El libreto de Victoria sobre el Sol” (*Telón de fondo*, revista de teoría y crítica teatral, núm. 18, diciembre de 2013, pp. 180-206.) El apartado *Los Torneos de la Escuela de Valparaíso* es una edición de un audio que me grabó (y me envió por WhatsApp) Juan Francisco Maldonado. En los párrafos de *Hegelian Dancers* hay dos voces: una entrevista que le hice en persona a Ericka Flórez en agosto de 2015 y los recuerdos que Juan Francisco Maldonado me envió en un audio por WhatsApp. Agregué también algunas frases sueltas del video de registro de la conferencia-*performance*, cuyo sonido era casi inaudible.

estar bailando en el museo, me dio esa impresión. Estaban contentos. Se armaron unas filas en el público y todos hacían la coreografía al mismo tiempo, todos riéndose mucho, mucho. Al final no había distinción entre la pieza y la fiesta. La síntesis perfecta

del triángulo dialéctico. Hubo mucha euforia y nos quedamos hasta más tarde de lo permitido. No sé si había poco o mucho alcohol, pero sé que al día siguiente los guardias pusieron alguna queja por algo. Para ellos fue un lío, no sé si por el horario o por el alcohol.



OBJETIVO NO SUJETO

Luis Carlos Hurtado

EL ECO 2014

La vida sin música no es vida. Conocí a un compositor que charlaba sobre cine documental. Refiriéndose a la música, dijo: “No puedo decir qué es porque tendría que usar palabras”. La frase sonaba bien, pero no habló más. Por lo que a mí respecta, tampoco puedo decir qué es el arte, aunque intuyo que Guillermo Santamarina, por medio de su *Many Rivers to Cross (quesito)*, buscaba acercarse, cruzar un puente. Estoy en la exposición *Sujeto no objetivo* del Museo Experimental el Eco, en la sala donde Santamarina instaló el dibujo de una serpiente bípeda utilizando 4,500 LPs. “Casi un tercio de su colección completa”, aclaró durante mi visita David Miranda, curador del museo. La pieza, construida con una serie de contenedores de madera y metal, recorre la confluencia de múltiples

corrientes sonoras en el cuerpo del reptil. El río serpiente tiene dos cursos que forman un tercero. En su cauce, las distancias entre el nacimiento y la desembocadura no se descubren con claridad, es decir, no sé dónde nace ni hacia dónde me lleva el caudal. Lo único que me intriga es recorrerlo. Paso varios días ahí, a distintas horas, deslizándome sobre los afluentes de ese río sonoro. Hay secciones que provienen de áreas elevadas convirtiéndose en torrentes; otras forman islas y meandros, acarrear sonidos, palabras. Su dinámica del tiempo es elástica, hay deltas y estuarios que me dejan por completo absorto en la pieza. Inevitablemente la pienso como un dibujo. **Comienzo a entender la música sobre el lomo de la serpiente.** Los sonidos

21



Guillermo Santamarina
en colaboración con David Miranda,
Many Rivers to Cross (quesito), 2014.
Detalle.

Páginas 14-15:
Guillermo Santamarina en colaboración con
Alfredo Martínez, Juan Pablo Villegas y otros,
Washington Phillips, 2014.

se estiran y occultan. No es posible atravesar el río si no puedo sumergirme en su tiempo. Encuentro una sección con discos de velocidades instantáneas, directos, crudos, que transportan una cantidad feroz de sonidos. Una chica con gorro de ratita está sentada en la sala, pincha en una tornamesa los discos que desea, y acepta pinchar también los que llaman mi atención. El cuerpo de la serpiente parece seccionarse al infinito, hay flujos que se expanden y saltan a otras partes de su cuerpo. La ratita ríe mientras escucha una rola. Es una DJ perfecta. **El tiempo pasea por las canciones de los vinilos.** La verdadera superficie del río serpiente es el espacio, aparentemente oculto, que trazan las estrías de almacenamiento sónico. Es un dibujo en espiral que comienza en la periferia de los discos y se acerca a sus centros. La espiral está más presente que cualquier otra cosa en la sala. Un audiófilo lo descubre al instante. La ratita DJ se mueve en ese territorio

esgrafiado, recolecta y produce las vibraciones del roce entre los vinilos y la aguja. **Hay preguntas que crean misterios.** ¿Cuál es la función de este *Many rivers to cross*? La ratita DJ arruga la nariz mientras alcanzo un grupo de discos brasileños. El *(quesito)* me queda perfectamente claro. Si me alejo lo suficiente del tiempo y del sonido, comienzo a fijarme en el movimiento de la espiral. El cuerpo de la serpiente no es estático, está hecho de anillos. Pareciera que está ahí como una isla inamovible, aunque en realidad se desordena, se traslada. Dentro y fuera, dentro y fuera. Los discos nunca están en el mismo sitio, al igual que el agua de un río nunca es la misma para el que se baña en él. **Los objetos parecen moverse solos.** Ésa es la estrategia en la sala de El Eco. *Nadie puede sumergirse dos veces en el mismo río*, parece repetir “El oscuro” enterrado hasta el cuello, mientras se escucha el *A Táboa Esmeralda*, de Jorge Ben. Discazo. De pronto, descubro

con sorpresa un álbum oriental: *Sun Bear Concerts. Piano Solo. Recorded in Japan*. Lo había visto anteriormente en la intersección de los afluentes, hacia la desembocadura. Sospecho que la ratita DJ lo colocó ahí, entre los anillos sónicos de Dorival Caymmi y el *A Bossa Negra*, de Elza Soares. Pero no estoy seguro. Para confirmar la transformación pongo el disco sobre el cuerpo de la serpiente y lo abro de par en par. Se divide en cinco secciones: “Kyoto”, “Osaka”, “Nagoya”, “Tokyo”, “Sapporo”. Y éstas, a su vez, en “Side 1”, “Side 2”, “Side 3”, “Side 4”. El volumen contiene fotografías en blanco y negro de paisajes nevados y personas, situaciones en las calles, alguien recorriendo las líneas del pavimento, edificios entre la niebla, una mujer sentada en una esquina sostiene un bastón que parece una aguja pincha discos... ¡Divisiones entre divisiones! En realidad, el río serpiente es un flujo interminable de anillos en espiral. Su cuerpo se sale del cauce. **Un sistema sin objetivos donde se percibe la**

claridad, los cambios y sus movimientos. ¿De eso se trata *Many Rivers to Cross (quesito)*? ¿Una obra sin objetivo o, sin función? Tal vez la función del arte sea llegar precisamente a esa pregunta. Me atrae la idea del río serpenteante que son muchos ríos. Aunque lo que realmente me fascina es el misterio que implica mirarlos y escucharlos, pensar que estos 4,500 discos forman una obra de arte. Los sonidos de muchos lugares y épocas parecen desdibujar la sala. La línea divisoria entre arte y vida se esfuma mientras Jorge Ben canta *Errare Humanum Est*. Estoy seguro de que en algún momento Santamarina pensó que la vida sin música sería un error. Eso podría ser un puente sobre el río. Aunque también creo lo contrario: no hay puentes ni fronteras ni música que hagan valer la pena vivir. No existe el arte, sólo la idea de frontera. La música de la calle comienza a sonar muy fuerte: “¡La vida!, ¡la vida!, ¡la vida, qué es la vida! ¡En tratar de entenderla, se nos



va la propia vida!". La ratita DJ suelta un gruñido bajo su gorro con orejas, pasa rápidamente las páginas de una revista. **Todo está pasando y nada pasa.** Encuentro un pequeño escrito en la pared: *El reto de conocer TODA la música determina un quizá interminable tránsito por ríos de sonido, de palabras, de órdenes poéticos, de pronunciamientos políticos, de ilusiones místicas, de anuncios religiosos, de inquietudes eróticas, de fantasía, de desilusión, de resignaciones en la soledad, de puente de relación entre dos,*

de comunidad, de creación colectiva, de magia, de negocio pleno, de conquista de lo absurdo y de lo imposible. **La Ciudad de México es una aguja en la espiral de mi estómago.** Afuera, las calles se mueven como otra gigantesca culebra. También seccionada al infinito, resuena como un millón de ríos corriendo a la par. Edu Lobo pronuncia las primeras notas de *Crystal Illusions* y caigo en un sueño leve, una especie de huela febril, como si fuera un

Guillermo Santamarina en colaboración con David Miranda, *Many Rivers to Cross (quesito)*, 2014.



pájaro o una hamaca bajo la brisa. La ratita DJ se balancea delicadamente en su lugar. ¿Qué importancia tiene que este río serpiente sea llamado arte o no? Los días espléndidos se construyen de cosas sencillas. ¡La música! Puedo mecarme en la hamaca de pájaro hasta permitir al mundo mecerse sobre mí. Entonces todos los puentes se cruzan, los paisajes nevados, los discos japoneses, el rostro de Billie Holiday que sobresale de un segmento en la serpiente y dispara: "Strange Fruit", Danny O'Keefe, Can,

The Byrds, Gilberto Gil, Mississippi Fred McDowell... **¿El arte es el reflejo de su realidad?** Tengo los pies entumidos. He pasado la mañana caminando por este río que no acaba. La aguja de la ciudad hace vibrar mi estómago de nuevo. La ratita DJ cuelga sus orejas en un gancho. Tiene un corazón transparente tatuado en el brazo. **Cuando el corazón se pincha es buena señal. Hay un disco sonando ahí.** Pero no es una aguja, es la distancia en

espiral que he recorrido en la sala. Salgo a la calle y subo a un taxi para calmar el vértigo. Miro los hilos telefónicos, los hilos del paisaje, los hilos negros de la ciudad. La vida es un documental que se repite. En la cabeza llevo aún las notas brasileñas mientras los pájaros anidan en los cables. **La no ficción, dice Jonathan Franzen, se parece al avistamiento de pájaros: si esperas lo suficiente, entonces aparece la historia.**

Llego a casa y enciendo la televisión para ver un video de 1959. Un presentador fuma y saluda al público. Vamos a recibir a nuestro próximo invitado, dice animadamente. ¿Por favor, puede usted entrar? Un hombre bien vestido aparece detrás del telón y el presentador lo saluda con el cigarro en la boca, le da la mano. ¿Nos podría decir por favor cuál es su nombre y de dónde es usted? El hombre sonrío como si despertara de un sueño. Mi nombre es John y soy de Stony Point, Nueva York. El

presentador comienza a leer una carpeta: el señor Cage es músico y compositor, imparte un curso de música en la New School de Nueva York. Señor Cage, ahora ¿puede decirme en secreto lo que tiene usted preparado ahí detrás? El señor Cage se acerca y habla al oído del presentador. Aparecen frases en la pantalla del televisor: *I'm going to perform one of my musical compositions.* Aplausos. Ajá, muy interesante, dice el presentador. Pero debe de haber algo más. El señor Cage vuelve a hablarle al oído. *The instruments I will use: a water pitcher, an iron pipe, a goose called a bottle of wine, an electric mixer, a whistle, a sprinkling can ice cubes, 2 cymbals, a mechanical fish, a quail called a rubber duck, a tape recorder, a base of roses, a seltzer siphon, 5 radios, a bathtub, and a GRAND PIANO...*¹ ¡Aplausos fuertes! El señor Cage es probablemente la figura más controvertida del mundo de la música actual, agrega el presentador. Y cuando oigan su interpretación, si usted me lo permite, entenderán por qué.

I Los instrumentos que usaré: una jarra de agua, una pipa de hierro, un ganso llamado botella de vino, una licuadora eléctrica, un silbato, unos cubos de hielo en una lata para rociar agua, dos platillos, un pescado mecánico, un chillido llamado pato de hule, una grabadora de cassettes, una base de rosas, un sifón de soda, 5 radios, una tina y un GRAN PIANO...

¿Y qué pasa con las radios? ¿Funcionan o no?, pregunta de improviso. El señor Cage responde con las manos cruzadas. Ya me he encargado de eso. Es música experimental. El presentador voltea a ver al público. ¿Nos puede contar por qué considera música lo que vamos a escuchar? El señor Cage responde tranquilo. Pienso que la música es la producción de sonido, y ya que en la pieza que van a oír produzco sonido, lo llamaré música. El presentador, refiriéndose al público en el foro, le advierte: para serle sincero, señor Cage, éstas son personas agradables, pero alguno de ellos puede que se ría. ¿Qué le parece eso? Muy bien, responde el señor Cage, considero las risas preferibles a las lágrimas. ¡Risas y aplausos prolongados! El señor Cage ha pensado tocar esta pieza de forma distinta a como estaba escrita, continúa el presentador, porque unas horas antes de esta emisión ha habido un dilema entre dos sindicatos sobre quién tiene la jurisdicción para ser sintonizado en las 5 radios.

No se ha resuelto aún, así que el señor Cage ha pensado hacer esto... El señor Cage tose y sonrío llevándose la mano a la boca. Es un caballero...ya que los sindicatos podrían terminar resolviéndolo de una forma que nadie podría adivinar... El señor Cage toma la palabra en un segundo...así que he decidido que, en lugar de encender las cinco radios, que es lo que haría normalmente, las golpearé en la parte de arriba, lo que producirá sonido a veces. Luego, para apagarlas, las tiraré de la mesa. El presentador responde con un gesto de extrañeza. ¡Estoy contigo chico! ¡Veamos estos instrumentos! Enseguida se abre el telón detrás de ellos y aparecen los objetos. Un micrófono baja lentamente sobre el foro. El título de la composición es... ¿cuál señor Cage? *Water Walk*, contesta, porque incluye agua y porque camino durante la interpretación. Silencio. Hay dos cosas que quiero destacar, añade el presentador. Aquí el señor Cage tiene un magnetófono que generará

gran parte del fondo sonoro. También trabaja con un cronómetro. La razón por la que lo hace es que los sonidos no son accidentales en su orden. Cada uno tiene que sonar matemáticamente en un punto preciso, por eso mira el reloj en todo momento. Él se lo toma en serio; yo creo que es interesante. Si a ustedes les divierte, pueden reír; si les gusta, pueden comprar el disco. El señor Cage asiente con la cabeza desde el fondo del foro. El presentador se retira y anuncia: ¡John Cage y *Water Walk!* Después, sólo sonidos y juego. Los movimientos del señor Cage son los de un mago serio y preciso. Malabarista de un tiempo matemático. Un espejo refleja las cuerdas del piano sobre las que coloca el pez mecánico. Camina alrededor de una tina con agua, va de un lado a otro accionando los objetos, mirando su cronómetro y bebiendo una soda. Transcurren cinco minutos. El público no para de reír. **De entre los modos de producción**

habituales en el arte contemporáneo, abunda el préstamo indefinido. Los hilos de la música y la experiencia artística son espacios-tiempo en los que uno puede ver con claridad lo que sucederá en el mundo. El arte es el *déjà vu* al revés. Sólo es necesario un abismo para saltar en él. **Aunque los amigos siempre ponen una red en el vacío...**

Al siguiente día regreso a la sala del río serpiente. Sé el camino de memoria hacia el (*quesito*). Esta vez no hay nadie, ningún visitante. “Ni sus luces” pienso refiriéndome a la ratita DJ. Un mandala luminoso se enciende y apaga de acuerdo con algún dispositivo secreto. Me detengo en los anillos de folclor latinoamericano. Música desconocida para mí. No es tarde para empezar a coleccionar discos.

La aventura nunca llega puntualmente.

Encuentro otro fragmento de

John Cage,
Water Walk, 1960.
Fotograma.



texto sobre el muro: *La instalación vincula también el escenario de una tienda de discos aprovechada para el análisis, la ilimitada operación taxonómica, la conversación especializada, pero también el jolgorio, el baile y la diseminación de emociones.* ¿Hasta dónde llegarán los hilos? La sala permanece vacía, los gorros con orejas cuelgan del muro como caricaturas. Las resignaciones en la soledad. Sí. Y también la soledad de los discos sin pinchar. El silencio es música.

La mañana transcurre solitaria entre los *Many rivers to cross*. Alguien llega y anuncia que cerrarán la sala. **Pasé medio domingo sin saber que era domingo, qué belleza...** Salgo del museo a las calles solitarias. En cada paso siento una distancia que imposibilita el regreso. Tiempo después, aquel sitio de ríos sonoros sería destruido con un mazo por Santamarina. No hay puentes para cruzar.

Sujeto no objetivo



COLABORADORES

Roedores

Enrique Lanz
Bruno Ruiz
Zayd González
Adán Quezada
Sofía Hinojosa
Carolina Lucero
Tláhuac Mata Trejo
Alfredo Gallegos
Miguel Cabañas
Laos Salazar

Performance

Walter Schmidt
Manuel Mathar
José Luis Rojas
Jorge Medina
Felipe Peralta

Piezas en exhibición

David Miranda
Benjamín Torres
Alfredo Martínez
Juan Pablo Villegas
Jesús Cruz Caba
Adrián Regnier
Manuel Mathar

Páginas 27 y 28:

Guillermo Santamarina en colaboración con David Miranda,

En el refugio de la abstracción de El Eco (o inundación) / Jean Paul Sartre, 2014.

el eco

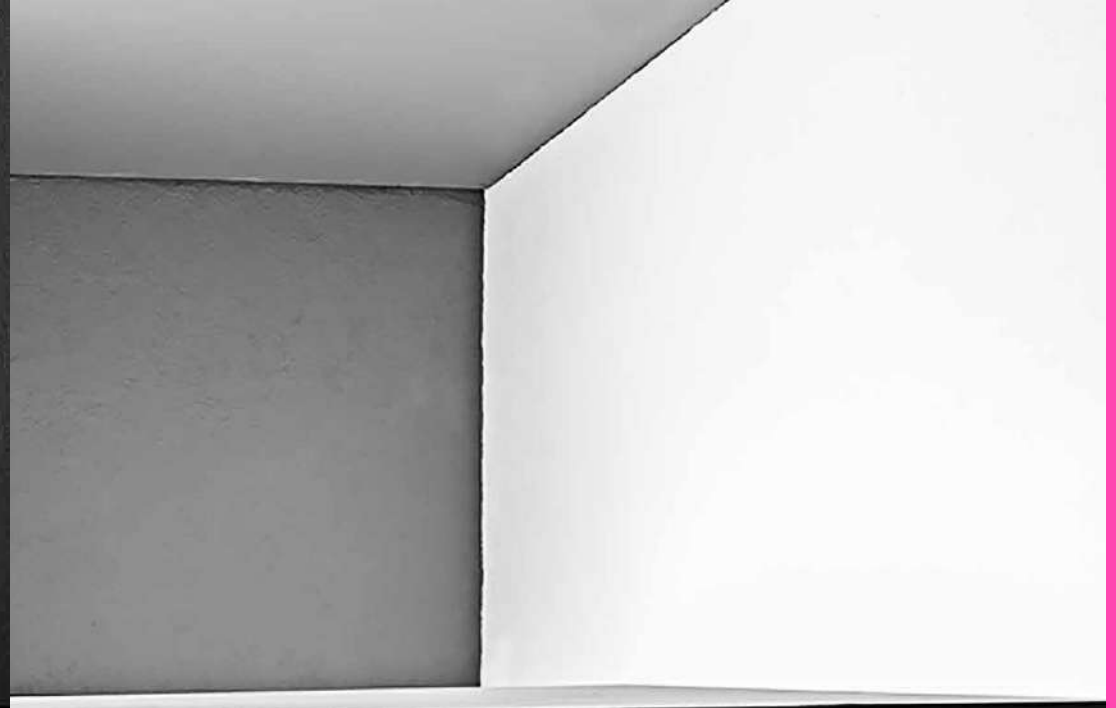
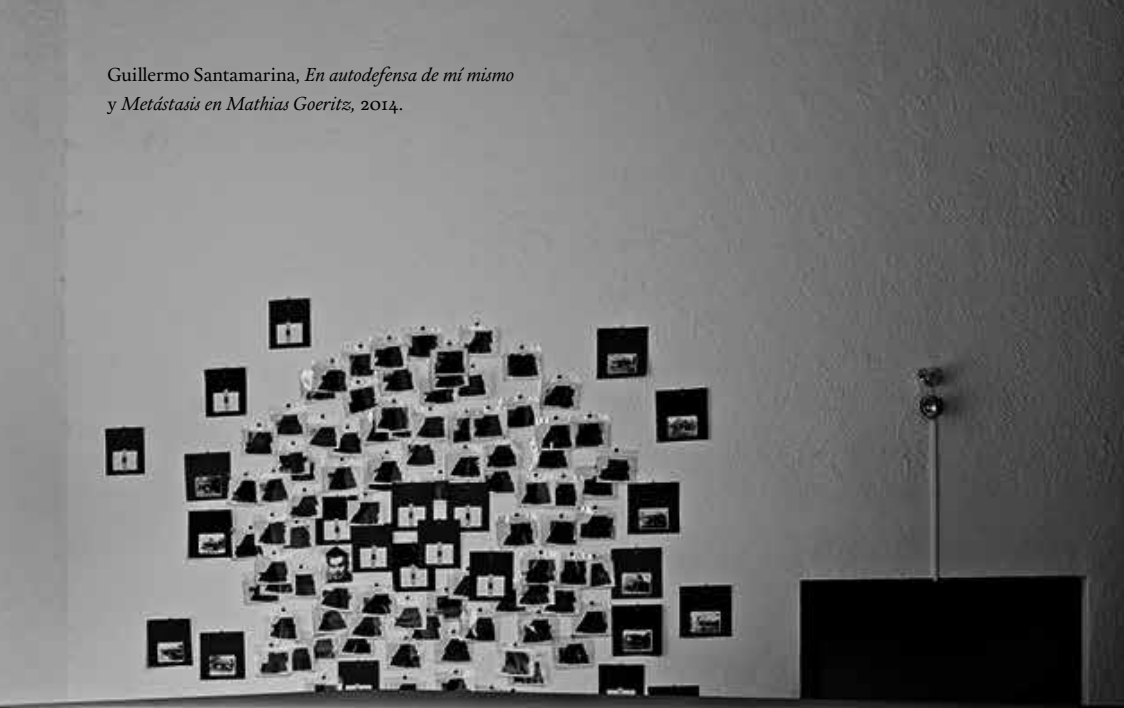


Guillermo Santamarina, *Horizontes fragmentados / Roland Barthes*, 2014.



Guillermo Santamarina, *Metástasis en Mathias Goeritz*, 2014. Detalle.

Guillermo Santamarina, *En autodefensa de mi mismo*
y *Metástasis en Mathias Goeritz*, 2014.



Guillermo Santamarina en colaboración
con Benjamín Torres, *Anestesia*, 2014.



Guillermo Santamarina en colaboración con Manuel Mathar,
En autodefensa de mí mismo / Cuatro fluidos: saliva, semen, sangre y lágrima, 2014.



05 MAR 27 JUN 2014



Los Hartos (otra vez)

Ilya Chamberlain, *La Harta*, 1961.
Partitura.

Páginas 36-41:
Exposición de documentos del movimiento
de *Los Hartos*, 1961.
Material del Fondo Mathias Goeritz,
Instituto Cultural Cabañas.



El telegrama debe dirigirse a la oficina correspondiente
de las oficinas centrales, en la ciudad de México, D.F.,
calle de San Mateo 334, teléfono 334-334.

FORM. 502-50-5000-5000

NUMERO Y FECHA DE EMISIÓN: 30 Nov. 61
DIRECCIÓN: Avenida de la Reforma 334
MEXICO D.F.

30 Nov. 61

PARA: Léona Gordon

El telegrama debe dirigirse a la oficina correspondiente
de las oficinas centrales, en la ciudad de México, D.F.,
calle de San Mateo 334, teléfono 334-334.

FORM. 502-50-5000-5000

NUMERO Y FECHA DE EMISIÓN: 30 Nov. 61
DIRECCIÓN: Avenida de la Reforma 334
MEXICO D.F.

PARA: Léona Gordon

TELEGRAFOS  NACIONALES

SECRETARIA DE COMUNICACIONES Y TRANSPORTES
DIRECCION GENERAL DE TELEGRAFOS NACIONALES

TELEGRAMA

NUM 82-9- RCO CS

V OBRERON DF 30 NOV 14

MARTOS EN GALERIA ANTONIO SOUZA

PASEO REFORMA 334-334 "A"

MEXICO DF

JE VOUS FELICITE CAR JE SUIS MARTO DEPUIS LONGTEMPS

MARCEL DUCHAMP.



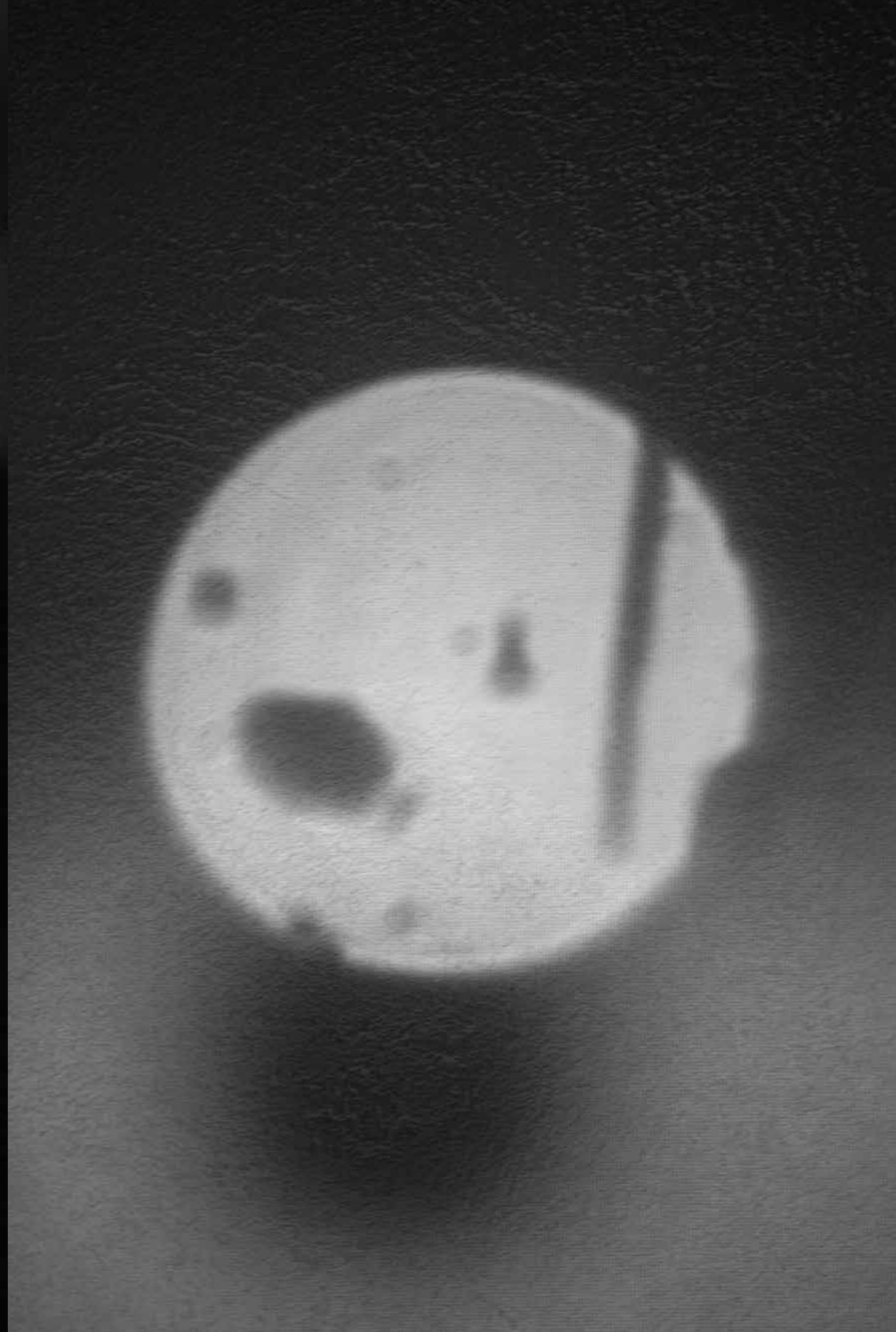
La victoria sobre el Sol

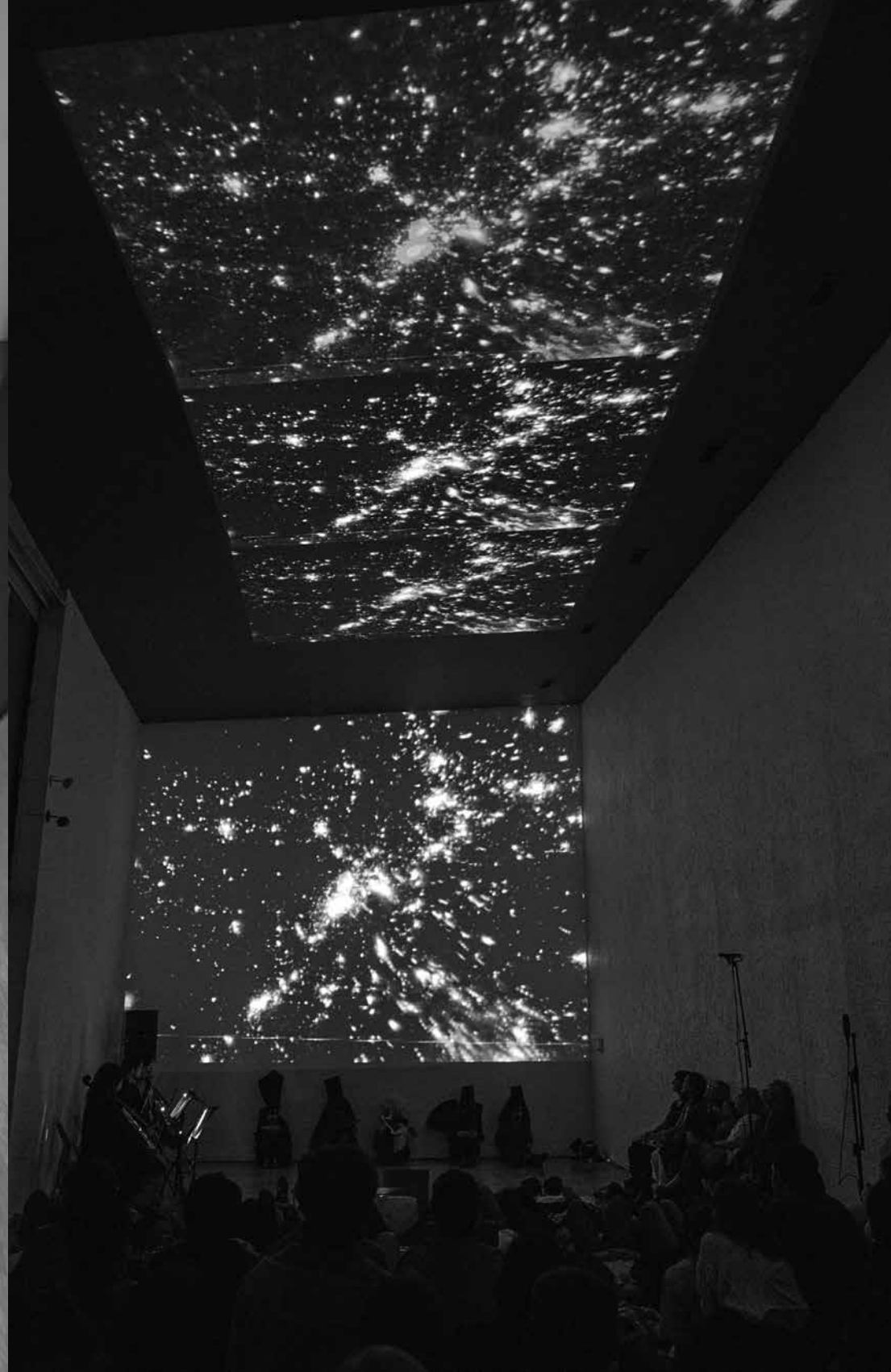
COLABORADORES

Edith Ramos, *solista*
Daniel Coronado,
Gibrana Cervantes,
Alex Brück y
Natalia Pérez, *cuerdas*
Jesús Cruz Caba,
Paulina Aranda y
Liliana Gutiérrez, *vestuario*
Santiago Guerra, *animación*
Aldo Caceda, *video*
Marte Roel, *programación*



Proyecto de Alan Poma







Páginas 42-49:
Alan Poma,
La victoria sobre el Sol, 2014.
Presentación única.
Adaptación de la ópera
futurista rusa de 1913.

14 AGO 09 NOV 2014



Proyecto de Felipe Mujica

Arriba como ramas que un mismo viento mueve

ARTISTAS

Adriana Lara
Ericka Flórez
Manuel Casanueva
Escuela de Valparaíso
José Luis Villablanca
Poul Gernes
Julia Rometti
Víctor Costales
Johanna Unzueta
Itziar Okariz



Manuel Casanueva
y los Torneos de la
Escuela de Valparaíso.
Cultura del cuerpo,
curso del profesor
Casanueva, 1972-1979.
Video presentado del
14 al 24 de agosto.

Felipe Mujica,
Arriba como ramas
que un mismo viento
mueve, 2014.
Cortinas 4 & 5.



Adriana Lara,
Video Art Film I,
Ever present y
Yet ignored, 2006.

José Luis Villablanca,
El Titanic, 1994-2004.

Presentados del 5 al
14 de septiembre.

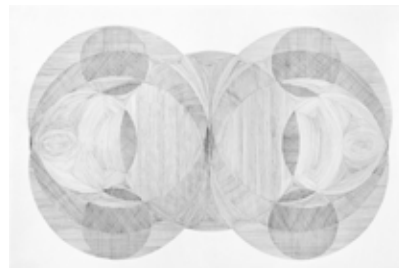


Steen Møller Rasmussen, *Poul Gernes, Space*, 1994.
Presentado del 26 de septiembre al 5 de octubre.

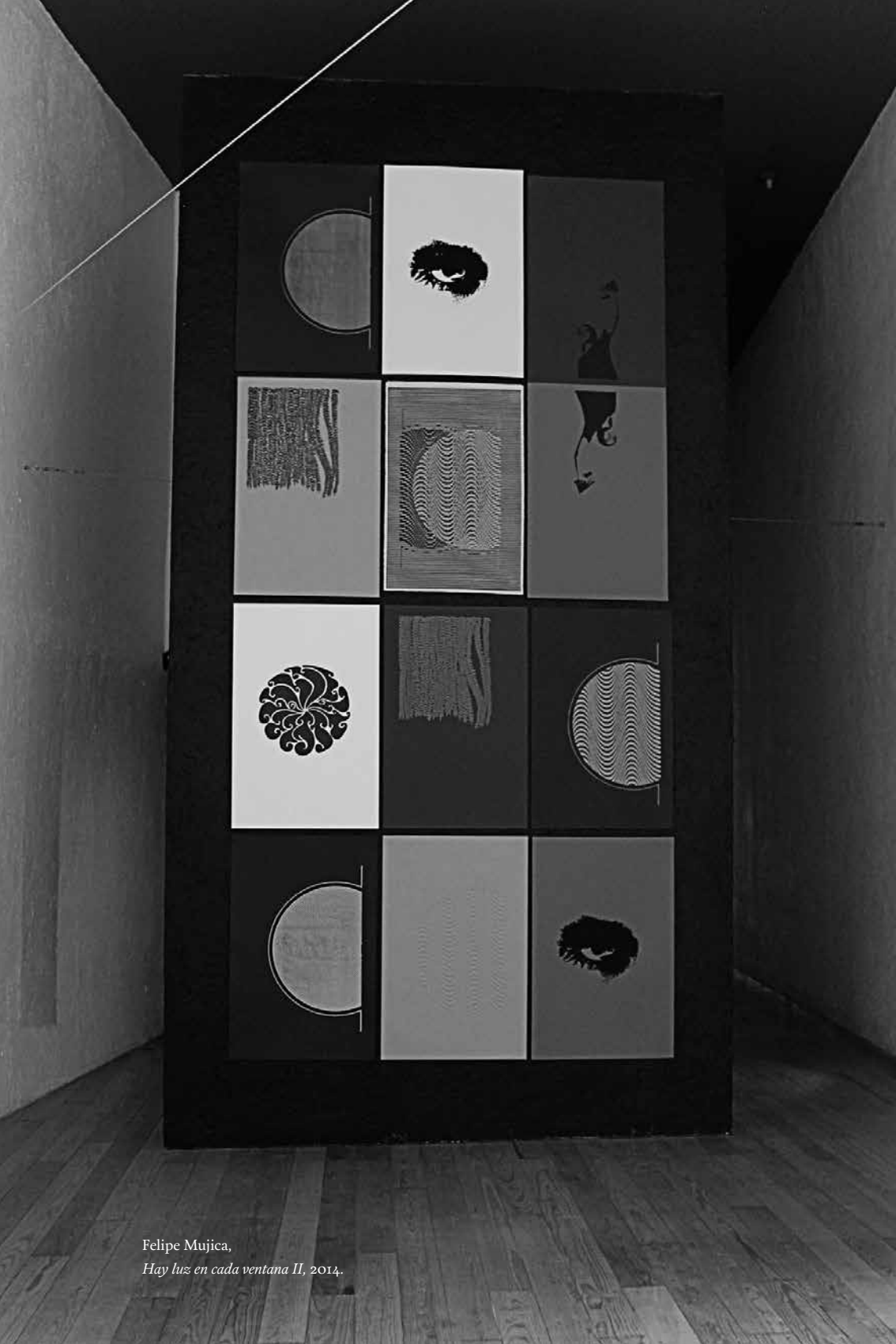


Johanna Unzueta,
Levitat, 2014. Objeto.

Mayo 2014, 2014. Dibujo.
Exhibidos del 4 al 16 de noviembre.



Manuel Casanueva y
la Escuela de Valparaíso,
Torneos, 1975-1992.
Exhibidos del 14 al 24 de agosto.

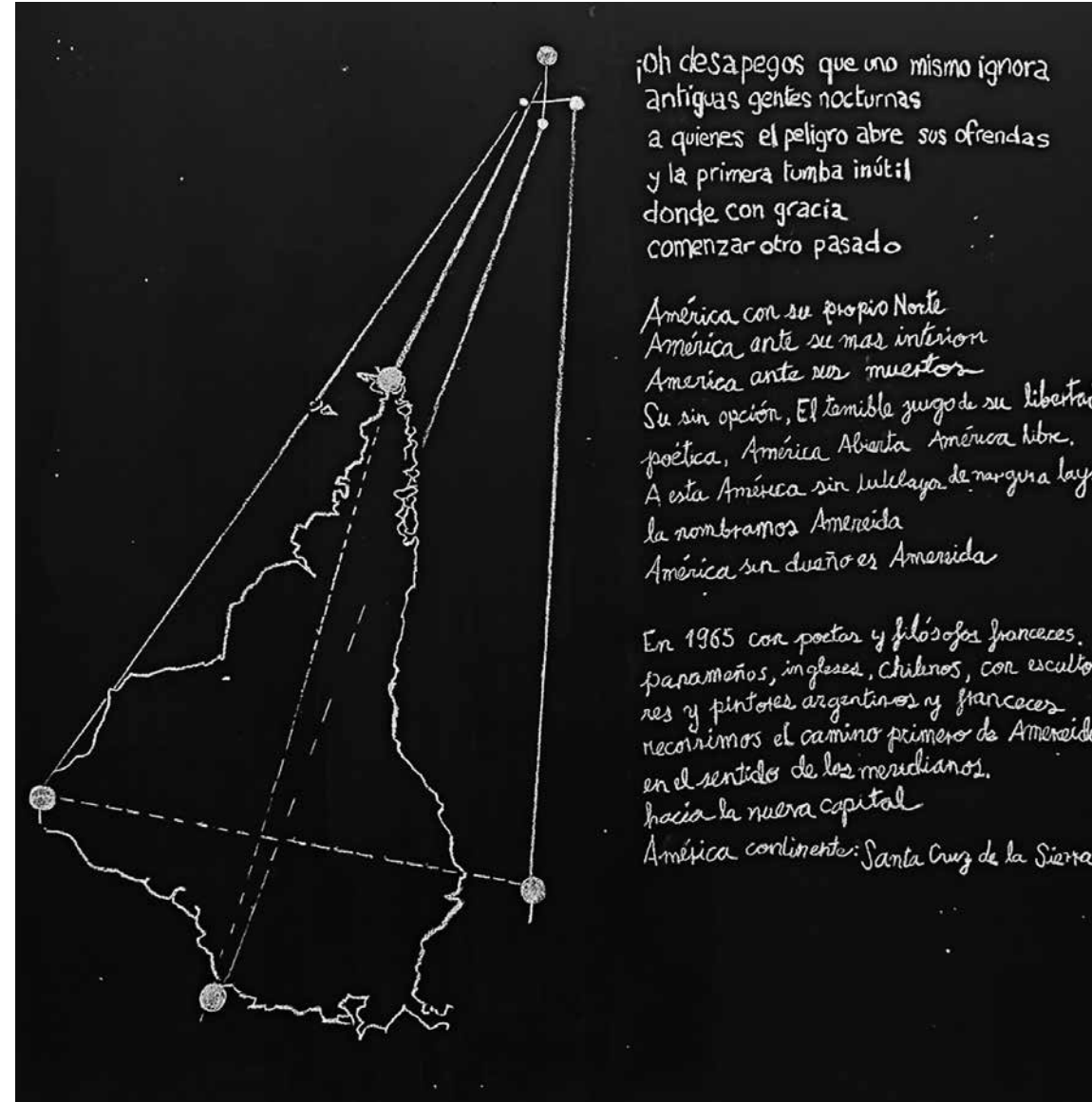


Felipe Mujica,
Hay luz en cada ventana II, 2014.





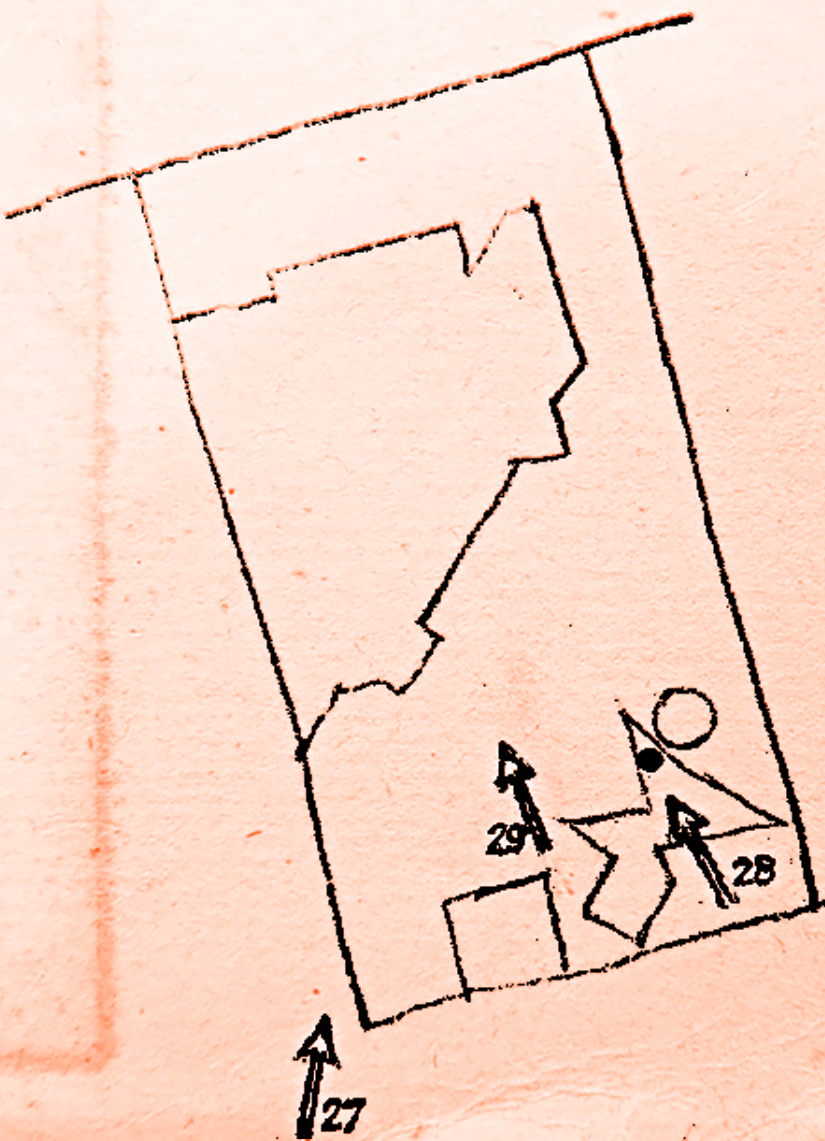
“Nuestro desconocido,
nuestro caos, nuestro mar.”
La Escuela de Valparaíso y
su pedagogía de juego



MARÍA BERRÍOS, CURADORA INVITADA



27



CURSO DEL ESPACIO

Fotografías N° 6 - 7 - 8 .

Periodo de los trabajos con lugar en grandes dimensiones.

1955- 1957

Estos trabajos representan un paso adelante en el problema del lugar. Ellos se despegan de la arquitectura y quieren por sí solos, establecer nuevo orden en el lugar.

Estos trabajos se esfuerzan por llevarnos de la visión de algunos elementos espaciales que vemos dispersos en la multiplicidad del espacio circundante a la visión del trabajo, donde esos elementos cobran una nueva presencia, más densa y nítida para el ojo.

Se establece así una continuidad de visión que va del lugar al trabajo y de este irradia sobre aquel. Todos los trabajos, con sus formas, materiales y sobre todo con sus magnitudes quieren establecer esta continuidad de visión con la fuerza que exige este lugar junto al mar y su luminosidad y magnitud.

El trabajo N°6, lleva de la sucesión de reflejos que hay en el lugar, a una nueva presencia de ellos. El trabajo quiere crear una simultaneidad que ora recoja los reflejos, ora los rechaza, ora los haga ver de soslayo.

El trabajo N° 7, lleva de los horizontes amplios que hay en el lugar, a una nueva presencia de ellos. El trabajo es una figura que al repetirse, reafirma su propia forma, y llega a ser así, instrumento que mide las magnitudes de este mar y cielo.

El trabajo N°8, lleva de la luminosidad que reina en este lugar, que hace desaparecer las formas, a una nueva presencia de esta. El trabajo es un ámbito en el cual siempre se está próximo a planos luminosos (telas blancas y naranjas) difusores, que no desaparezca bajo los efectos de la contraluz, sino al contrario crean la posibilidad de formas permanentemente visibles.



Artrópodos Proyecto de Isabelle Manhes

COLABORADORES

Franghia Ballesteros, *bailarina*

Álvaro Ruiz, *músico*

Yael Weiss, *abeja susurradora de poemas*

Genoveva Álvarez, *araña tejedora*

Xavier Rodríguez, *grillo cantor*

Berenice Méndez e Ileana, *bailarinas de Baratta Natyam*

Héctor Bialostozky, *producción*





Páginas 64-67:
Isabelle Manhes,
Artrópodos, 2014.
Instalación y *performance*
en el bar de El Eco.

En hombros de gigantes

ARTISTAS

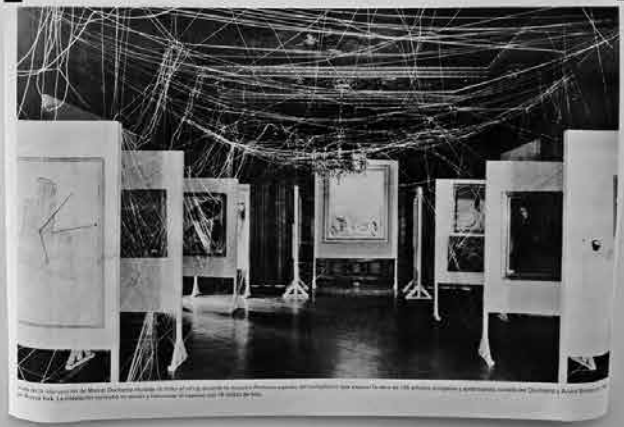
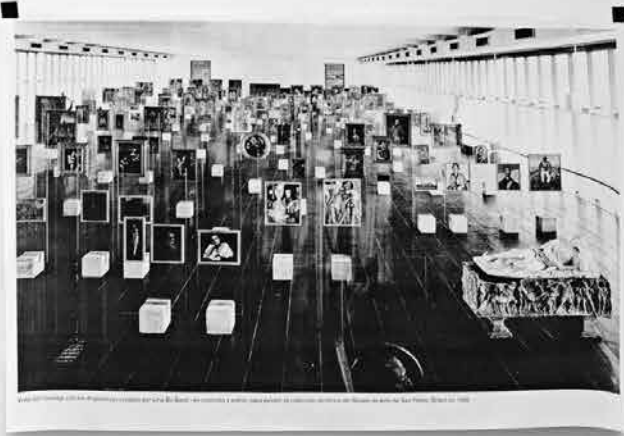
Julieta Aguinaco
Alfredo Echeverría Ripstein
Taka Fernández
Alex Hubbard
Mathieu Malouf
Tania Pérez Córdova
Ricardo Rendón
San Gil
Melanie Smith
Juan Tessi
Fabiola Torres
Germán Venegas
Luis Alfonso Villalobos
Boris Viskin
Beatriz Zamora





Páginas 68-75 :
En hombros de gigantes, 2014.
Exposición colectiva.







Página 75:
Fragmento de la
lista de referencias
documentales sobre
medios y dispositivos
para exponer arte
(u otras cosas), en la
sala Daniel Mont.



EXTERIOR

La “Casa de animales” de Moctezuma, o “Totocalli”, en náhuatl, consistía en un conjunto de construcciones dividido en espacios donde se mantenía cautiva una gran cantidad de animales para su sacrificio; como fuente de materia prima y para mostrar a los extranjeros el poder de los gobernantes mexicas, ca. 1500.

En 1972, Víctor Grippo construye en la vía pública de Buenos Aires un horno popular para hacer pan. En 2005, como parte del encuentro de *performance Interferencias* en la provincia de Junín, en Argentina, se reconstruyó el horno.

Efímeros pánicos, de Alejandro Jodorowsky, presentados en México, ca. 1957-1970. Una propuesta escénica en la que el azar y el accidente son elementos fundamentales.

Los jardines de Roberto Burle Marx y el diseño de los espacios públicos en Río de Janeiro, como el Paseo Copacabana (terminado en 1970), una intervención en el paisaje desde el pavimento.

En la esquina de las calles Florida y Viamonte, Buenos Aires, Argentina, en 1965, los artistas Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez montaron un anuncio espectacular con sus fotografías para autopromoverse, a través de los mecanismos publicitarios y el espacio público como lugar para la exhibición de arte.

Intervención de Renata Lucas en la muestra *El interior está en el exterior* (2013). Su intervención consistió en presentar una reproducción de una obra que se caracteriza por estar adherida al vidrio desde su parte externa, es decir, afuera de la casa.

Unittled (Cities on the move), 1997, pieza de Rirkrit Tiravanija y Navin Rawanchaikul. Los artistas colaboraron con productores de carteles de cine y Tuk-Tuks tailandeses para llevar a cabo una obra participativa al exterior del museo.

Torres de Satélite, 1958, conjunto escultórico de columnas de concreto construido para enmarcar el acceso de un fraccionamiento habitacional adyacente a la Ciudad de México. Proyecto realizado por Mathías Goeritz y Luis Barragán.

INTERMEDIO

Muralismo mexicano durante el siglo xx: Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, Capilla Riveriana en Chapingo, Poliforum Siqueiros, Hospicio Cabañas en Guadalajara, etcétera.

Exposición de Agricultura Paulista organizada en 1951 por el Ministerio de Agricultura de Brasil, en las instalaciones del Museo de Arte del parque Agua Branca, en São Paulo.

Boîte-en-valise (1935-1941), del francés Marcel Duchamp, consiste en un portafolio que contiene reproducciones en miniatura de 69 trabajos del artista.

Robarte el Arte, documental de Juan José Gurrola, Arnaldo Coen y Gelsen Gas, filmado en la Documenta de Kassel en 1972. La película muestra a los tres artistas robando piezas de arte y colocándolas sobre una piedra de un parque, para ponerlas a disposición del público.

Colección de dientes recogida por Alexander Von Humboldt a comienzos del siglo xix.

Inhotim, en Belo Horizonte, Brasil. En donde conviven arte y especies botánicas de todos los continentes.

La Chinche, una minigalería en la calle de Hamburgo número 122, en la Zona Rosa en la Ciudad de México. El 25 de mayo de 1979, Pedro Friedeberg y Xavier Girón inauguraron este espacio.

Catálogo de la exposición *El interior está en el exterior*, curada por Hans Ulrich Obrist en 2013 y cuya sede fue la Casa de Vidrio proyectada por Lina Bo Bardi para su propia vivienda.

El Museo de Arte de São Paulo, MASP, proyectado por Lina Bo Bardi, propone la planta baja del museo como espacio abierto de reunión pública. La propia Bo Bardi expresó que otorgando esa planta abierta devolvía al pueblo el espacio que el edificio le quitaba.

La obra *Oasis #7*, del grupo austriaco Haus-Rucker-Co, construyó la burbuja de pvc que se observó adherida a la fachada del Museum Fridericianum durante la Documenta 5 en Kassel, Alemania, en 1972, curada por Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann y Bazon Brock.

INTERIOR

Reproducción de una de las cámaras de Bonampak en el Pabellón de México, organizado por Fernando Gamboa, durante la *Exposición Universal e Internacional* en Bruselas, en 1958.

Arte degenerado (Entartete Kunst) exposición organizada en Haus der Kunst en Múnich por el Partido Nacional socialista Obrero Alemán, en 1937. El montaje era caótico y las cédulas ridiculizaban las obras, mostraban los precios elevados que el Estado había pagado para adquirirlas.

De 1944 a 1946 la Sociedad de Arte Moderno organizó cinco exposiciones en un edificio ubicado en Paseo de la Reforma en la Ciudad de México; gracias a aportaciones económicas de personas e instituciones privadas.

Comedor de la Casa Benin en Salvador de Bahía, Brasil, diseñado por Lina Bo Bardi en 1987, en el que la mesa circular puede albergar hasta 40 personas.

Como naturalista, Olaus Wormius recogió una gran colección de especímenes en su “Gabinete de curiosidades”, que incluía desde artefactos nativos del Nuevo Mundo hasta animales disecados o fósiles. Wormius compiló grabados de su colección así como especulaciones sobre su significado en el catálogo de su *Museum Wormianum*, publicado después de su muerte en 1655.

En 1825, el primer presidente de la República, Guadalupe Victoria, creó el Museo Nacional Mexicano. Durante el gobierno de Porfirio Díaz el Museo Nacional se dividió en tres departamentos: Historia, Arqueología e Historia Nacional. Para 1909 se decidió transformar al Museo Nacional en Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

Exposición *Civilización del nordeste*, en 1963 en el Museo de Arte Popular en Salvador de Bahía, Brasil. En la que Lina Bo Bardi relaciona directamente la cultura moderna y el arte popular del Norte de Brasil. Además de concebir el museo como escuela.

La exhibición *Film und Foto*, en Stuttgart, Alemania, en 1929. Se exhibieron más de 1,000 obras en 13 diferentes salas.

La Chinche en Amberes

ARTISTAS

Jerónimo Ruedi
Rocío Gordillo
Tláhuac Mata
Guillermo Rosas
Alejandro García Contreras
Chistian Camacho
Alejandro Mejía
Óscar Garduño
Patricia Alpízar



Guillermo Rosas,
Tláhuac Mata y Rocío
Gordillo, exposición
colectiva de pintura.
Exhibida del 10 de abril
al 10 de mayo.





Proyecto de
Alejandro García
Contreras.
Exhibido del 4 de
julio al 4 de agosto.



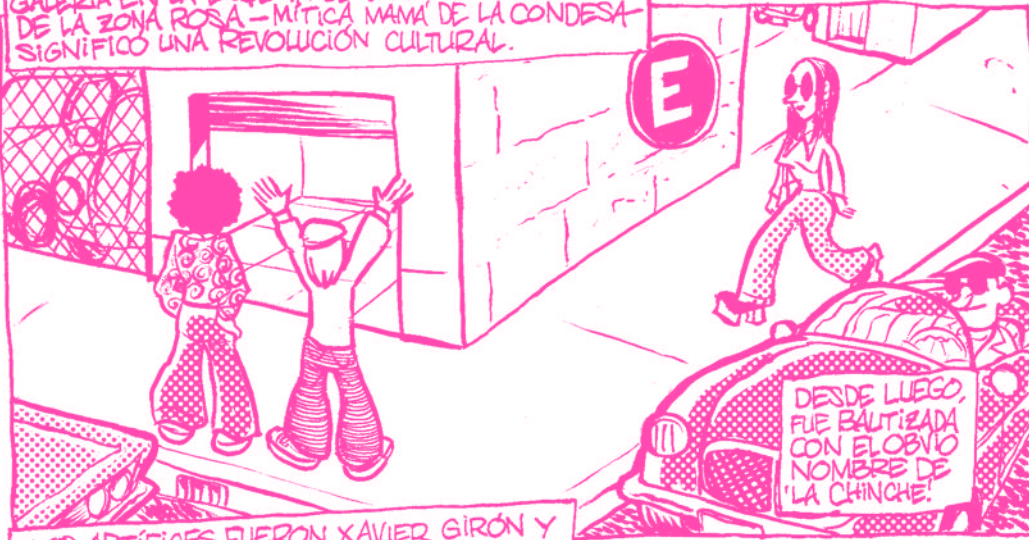
Proyecto de
Patricia Alpizar.
Exhibido del 9 de
diciembre al
9 de enero.

LA PINCHE CHINCHE

EN 1979, ÉSTE ERA UN PAÍS COMPLETAMENTE DISTINTO, AÚN BASTANTE RUPESTRE.

POR BEF

POR ELO LA APARICIÓN DE UNA PEQUENÍSIMA GALERÍA EN LA ESQUINA DE UN ESTACIONAMIENTO DE LA ZONA ROSA — MÍTICA MAMA' DE LA CONDESA SIGNIFICÓ UNA REVOLUCIÓN CULTURAL.



LOS ARTÍFICES FUERON XAVIER GIRÓN Y PEDRO FRIEDBERG (SUS ROSTROS HAN SIDO CAMBIADOS PARA EVITAR REPRESALIAS).



¿POR QUÉ LES INTERESÓ ABRIR LA CHINCHE EN ESE CONTEXTO, MUCHACHOS?

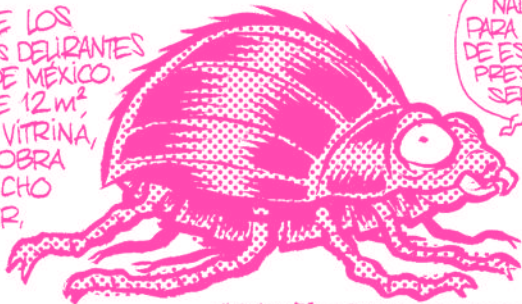
PUES NO TENÍAMOS OTRA COSA QUE HACER.



NADA MAL, PARA UN CUARTO DE ESCOBAS PRESTADO POR SERVIMET.*

(P RA LA SEGURIDAD DEL LECTOR, USAMOS UNA GARRAPATA EN LUGAR DE CHINCHE.)

FUE EL INICIO DE UNO DE LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS MÁS DELIRANTES QUE HAYA VISTO LA CIUDAD DE MÉXICO. AHÍ, EN UNA SUPERFICIE DE 12 m², MONTADA EN UNA DIMINUTA VITRINA, SE EXHIBIÓ — Y VENDIÓ — OBRA DE MATHÍAS GOERITZ, CHUCHO REYES, SEBASTIÁN CALDER, FOLÓN, SALVADOR DAL Y HASTA MARÍA FÉLIX.



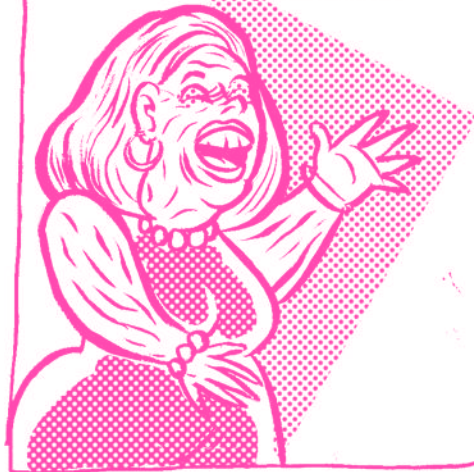
*COMPAÑÍA OPERADORA DE ESTACIONAMIENTOS.

EN SU REDUCIDO ESPACIO SÓLO CABÍAN 17 PERSONAS. POR LA CHINCHE DESFILABAN TODO TIPO DE SUJETOS ESTRAFALARIOS.



ALGUNOS DE SUS MOMENTOS MÁS MEMERABLES:

LOS RECITALES DE POESÍA DE DITA I MOR.



LA CORBATA GIGANTE QUE ATRAVESABA LA CALLE.



LA CHINCHE QUE HIZO MATHÍAS GOERITZ (UN PALITO CON DOS CHINCHE).



LA PIEZA, POR CIERTO, ACABÓ EN LA BASURA.

CON TANTO ÉXITO, ¿POR QUÉ CERRÓ LA GALERÍA?

PORQUE LOS DEL ESTACIONAMIENTO VENDIERON EL TERRENO, MANO.



¡FUE EL FIN DE UNA ERA!

This lecture was printed in Incontri Musicali, August 1959. There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech.

LECTURE ON NOTHING

I am here and there is nothing to say
. If among you are
those who wish to get somewhere let them leave at
any moment What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking
. Give any one thought
a push : it falls down easily
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion
Shall we have one later ?
.
Or we could simply de-cide not to have a dis-
cussion What ever you like But
now there are silences and the
words make help make the
silences
. I have nothing to say
poetry and I am saying it and that is
as I need it
. This space of time is organized
. We need not fear these silences, —
.
.

LECTURE ON NOTHING / 109

John Cage,
A Lecture on Nothing,
ca. 1949-1950.

HEGELIAN DANCERS

CONFERENCIA
BAILABLE*

Ericka Flórez

EN COLABORACIÓN CON

Juan Francisco Maldonado

ELECO 2014

“MI intención ha sido con frecuencia decir lo que tenía que decir de una manera que lo ejemplificara; eso le permitiría al oyente experimentar lo que tenía que decir, más que simplemente escucharlo”. La fórmula recurrente de la conferencia lo vuelve explícito: “No tengo nada que decir y lo estoy diciendo y ésa es, precisamente, la poesía que necesito”. La conferencia no está destinada a la mera presentación de ideas estéticas; ella misma constituye la puesta en forma de una poética. *Lecture on Nothing* es la primera de las conferencias de John Cage en la que recurre a un formato inusual y que demanda cierta interpretación performática. La conferencia deviene así en una pieza de música, que usa la misma estructura y los mismos

métodos que una composición musical. Escrita de esa manera, la conferencia no es ya un vehículo de información, sino más bien una demostración concreta de ideas. El arte, más que la creación de cosas nuevas, debería contentarse con ser la inserción de un ruido o la alteración de un formato. “Masterpiece as aggression”. Desinstrumentalizar la conferencia, dejar de pensarla como un receptorio transparente para comunicar un contenido, y usarla como un medio; explorar sus fronteras. John Cage no hacía sus conferencias para asombrar al público, sino, como él mismo decía, porque buscaba en ellas la poesía.

- Mathias Goeritz, artista y arquitecto que construyó el Museo Experimental el Eco,

fue uno de los pioneros de la poesía concreta en México; hacía experimentos tipográficos como si se tratara de juegos de espacios y volúmenes; es decir, como si la escritura fuera más escultura que mensaje; más forma que contenido; más espacio que tiempo, o más visualidad que narración... textos que no se escribieron únicamente para ser leídos.

El día que se inauguró El Eco, se leyó el *Manifiesto de la arquitectura emocional*. Su interés era plantear una crítica frente al estilo de la arquitectura modernista. A esos cubos que instrumentalizaban el espacio se les denominó “estilo internacional”. Ése es un ejemplo de un uso de la geometría en aras de la funcionalidad, de la excesiva racionalidad. Ante esto, Goeritz proponía una relación no funcional con el espacio, basada en la emoción que la arquitectura podía generar. Quizá por eso construía geometrías a las que les quitaba las puntas, geometrías que no eran habitables, pero sí circulables. Monumentos sin tema que conmemorar.

Las conferencias de Cage, al igual que la *poesía concreta*, buscan desinstrumentalizar el lenguaje, así como la arquitectura emocional busca desinstrumentalizar el espacio.

Si la tipografía es escultura

Si la escritura es arquitectura y música

¿Se podría coreografiar una conferencia?

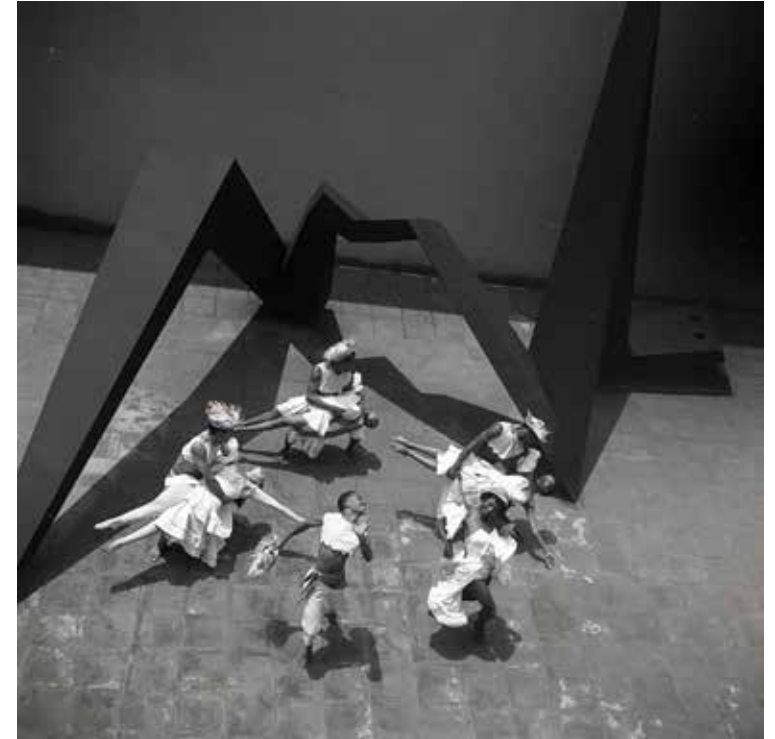
“Quizás el punto de mi trabajo FUNK LESSONS es el de superar mi propio sentido de alienación, tanto la alienación de la cultura blanca, como la alienación de la cultura negra. Soy una mujer negra que ‘pasa’ por blanca, y eso genera un dilema moral en mí. El trabajo de FUNK LESSONS me permitió afirmar y explorar las dimensiones culturales de mi identidad negra, algo que iluminó mis conexiones personales y políticas con otras personas de esa raza y, de esta manera, celebrar la herencia que teníamos en común.” A la vez, el trabajo de FUNK LESSONS me permitió afirmar y utilizar las convenciones y formas de comunicación que he aprendido en

Mathias Goeritz,
Pocos cocodrilos locos, 1965. Poema-mural realizado en colaboración con Ricardo de Robina. Reconstrucción museográfica de un fragmento para la exposición *Deafío a la estabilidad 1952-1967* (2014, MUAC-UNAM).





Walther Nicks,
ballet experimental, 1953.
Patio de El Eco.



mi proceso de aculturación dentro de la raza blanca: el modo analítico, el análisis formal y estructural, el diálogo racional, la conferencia y las demostraciones pseudoacadémicas, y todas esas cosas.”¹

Usar el cuerpo para aprender otras cosas que usualmente

¹ Tomado de Adrian Piper, *Notes on Funk*, en Claire Bishop (ed.), *Participation*, Londres, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2006.

se aprenden desde una disección racional es quizá la pedagogía más subversiva de la que pueda tenerse noticia. La Escuela Experimental de Arquitectura de Valparaíso en Chile enseñaba a sus estudiantes lecciones sobre peso y aerodinámica mediante juegos que involucraban el cuerpo de los futuros arquitectos. Estudiar los fenómenos *from the body and not from the above*, desde el cuerpo y no desde la mirada ascética

y satelital del investigador clásico.² Pensar los objetos de estudio no como objetos —como propone el artista colombiano Bernardo Ortiz—, sino como selvas que se recorren y con las que nos afectamos mutuamente. Entonces se reemplaza la palabra objeto por la palabra territorio.³

Por medio del baile pueden hacerse reflexiones sobre cuestiones éticas y filosóficas complejas. Por ejemplo: cómo aprender a escuchar, cómo aprender a recibir al otro, o cómo el cuerpo subvierte o trasciende el pensamiento binario o dualista. Pensemos quién es el activo y quién es el pasivo en esta danza; y pensemos si realmente el rol pasivo es tan pasivo; o si para tener un rol pasivo, o el del frágil por decirlo de algún modo, no se requiere también de un gran entrenamiento, de un entrenamiento corporal equivalente a una “escucha flotante”, que pone en crisis sus certezas a cada momento y sólo flota tratando de tejer en el aire lo que el discurso del otro intenta exponer. El rol pasivo implica aprender a recibir al otro con un cuerpo despierto, atento y disponible. En este baile, el rol pasivo es activo. Aunque parezca que la mujer no está haciendo nada, sólo recibiendo, hay todo un entrenamiento en ese recibir. La habilidad de no hacer nada y escuchar a veces se confunde con fragilidad, pero en realidad exige mucho esfuerzo ser el que escucha. Esto implica aprender a estar presente y no pendiente de qué es lo que se quiere decir, sino atento recibiendo lo que viene de afuera; lo que viene del otro, para reinterpretarlo, moldearlo y proponer giros sutiles. Dejarse llevar, dejarse permear o penetrar por el otro, no es un acto pasivo, es una potencia,

² La información sobre la escuela de arquitectura de Valparaíso es tomada de la exposición sobre la escuela curada por María Berríos y que formó parte de la muestra *Arriba como ramas que un mismo viento mueve*, de Felipe Mujica. Esta conferencia bailable tuvo lugar en el marco de esa exposición, el 16 de agosto de 2014.

³ La idea sobre el territorio se tomó del portafolio del artista. Disponible en: www.alarconcriado.com/wp-content/uploads/2016/03/portafolio-2016-2.compressed.pdf.



HIP ISOLATION



WHITE PEOPLE CAN DANCE



WHITE PEOPLE CAN'T DANCE

Adrian Piper,
Funk Lessons, 1983.



Ramón Torres Méndez,
Carguero de la montaña de Sonson, estado de Antioquia, 1860.
Editor: A. Delarue, París.

Lygia Clark.
Caminahndo, 2012.

es un poder, es una capacidad adquirida y no necesariamente una disposición natural e inmutable.

- He pensado que para ser buen bailarín, al menos de ritmos tropicales, hay que poner en suspenso el pensamiento binario y pensar en otro tipo de recorridos dentro del cuerpo, quizá más en espirales, que en líneas, más en gases que en



bloques. La banda de Moebius, fue utilizada por la artista brasileña Lygia Clark para crear una obra que se llama *Caminhando*. Los dos lados de la banda se tocan en ciertos dobles de la espiral y dejan de ser dos.

- Así como la banda de Moebius muestra cómo hay un punto en que los opuestos se tocan, o dejan de ser opuestos, hay otras anécdotas o imágenes que representan situaciones de las que no puede dar cuenta desde una aproximación dualista o binaria.



Escuela de Valparaíso,
Torneo Luodo, 1984.



En la época de la Colonia, en Colombia, los indígenas cargaban a los españoles en sus espaldas. La imagen representa un micromomento en el que se suspende la versión oficial de quién es el poderoso. Se supone que el colonizador que está abusando de esa persona y lo pone a hacer trabajos indignos es quien tiene el poder. Pero alguien, quizás el artista colombiano José Alejandro Restrepo —aludiendo a su obra *El paso del Quindío*— imaginó y se preguntó alguna vez: “¿Qué pasa si uno piensa que estas dos personas van por un abismo muy peligroso, y que la vida del colonizador depende de la persona que lo está llevando, que en cualquier momento puede, de un sólo movimiento, tirarlo al abismo?”. En ese momento la vida del que supuestamente es

el poderoso, depende del que, supuestamente, es el frágil.

- El antropólogo Michael Taussig cuenta que en cierta época, en el Valle del Cauca (la región de Colombia donde surgió el choque y la salsa choque, el tipo de baile que vemos en estas imágenes), los dueños de las haciendas pensaban que los esclavos que trabajaban en sus tierras les hacían maleficios y que, por tanto, todo lo malo que les pasaba era culpa de sus propios trabajadores. Para librarse del maleficio, iban con los indígenas para que les hicieran algún truco de magia y quitarles la maldición que sus trabajadores negros habían puesto sobre ellos. Para el antropólogo, ésta era una situación muy paradójica: ¿Quién tiene el poder ahí?



Choke en Buenaventura. Alexis y John.

Fotogramas tomados de YouTube. El “choke”, un estilo de baile creado en Buenaventura, un puerto colombiano cercano a Cali, que ha influido y modificado en la región el modo de bailar ritmos tropicales en pareja.

Baile caliente, surra da bunda, 2012.

Fotogramas tomados de YouTube.

“Surra da bunda” es un baile inventado en Brasil en 2010.



¿Cómo la racionalidad moderna y capitalista —la del amo— se doblega frente a una racionalidad premoderna, precapitalista que cree en la magia, los hechizos, las maldiciones, etcétera? ¿Quién está a merced de quién en esta situación?

- En 1928, el escritor Oswald de Andrade creó el manifiesto antropofágico, retomando como metáfora la práctica de una tribu indígena brasileña que solía comerse a sus enemigos, aquellos que pertenecían a otra tribu o a otra cultura. Lo interesante es que la razón por la cual lo hacían era para que al devorarlo, pudieran absorber las cualidades y la fuerza del enemigo. Lo que planteaba esta metáfora era una resignificación de la práctica (los europeos pensaban que los indígenas, por ser antropófagos, eran salvajes incultos), que transforman de una manera crítica para asimilar las influencias europeas y crear algo nuevo a partir de ellas. Esto era pues una propuesta crítica y distinta respecto a otra posible postura frente a la misma pregunta sobre cómo relacionarse con lo extranjero; otra postura que podría ser la de rechazar y pretender hacer caso omiso de ella en aras de mantener la pureza de la cultura.

Aunque los creadores del movimiento antropofágico estaban en la búsqueda de la construcción de un arte brasileño autónomo, también estaban buscando dialogar con las vanguardias europeas y crear una síntesis entre los dos polos.

La metáfora de la antropofagia vuelve a confundir la tajante división entre el fuerte y el débil: ¿quién aporta, quién recibe, quién es el activo y quién el pasivo? Se trata de una metáfora fértil para repensar las relaciones de poder (que usualmente se consideran

desde una postura binaria), para pensarlas dialécticamente. ¿Es posible estar “con” y “en contra” de algo a la misma vez?

• Los parangolés de Hélio Oiticica son otro ejemplo paradigmático de apropiación y reinterpretación de cómo sería la modernidad desde una sociedad que creció con otros ritmos, con otros climas y cuerpos. Oiticica dice: “Los parangolés son pinturas habitables, diseñadas para ser usadas mientras se baila samba”.⁴

Quizá muchas de las reinterpretaciones del arte moderno en América Latina tengan que ver con un retorno a lo manual, a materiales blandos, a formas orgánicas que retomen más el cuerpo, suavizando la excesiva racionalidad que puede estar representada en la geometría; y quizás involucra también una intención de llevar las formas más allá del plano cartesiano. Quizá se requirió un movimiento, opuesto al estatismo de la bidimensionalidad, o a lo que era equivalente en arquitectura: la rigidez modular de lo moderno (el “estilo internacional”, como lo llamaron en México). “Mi interés en la danza tiene que ver con una necesidad de la ‘desintelectualización’, por una desinhibición intelectual”, dice Hélio Oiticica en su diario, el 12 de noviembre de 1965, y continúa: “La experiencia del baile (de la samba) me ayudó a ver lo que podría ser la creación a través de un acto corporal. Por otro lado, me reveló lo que yo llamo el ‘ser’ de las cosas, eso es, la expresión estática de los objetos. La no-transformabilidad. Por eso pensé en un tipo de estructura como el parangolé”⁵

La crítica a ciertos aspectos de lo que se conoce como modernidad ha consistido en gran medida en señalar el hiperpragmatismo, la hiperfuncionalidad e hiperracionalidad. Lo que une a John Cage, Mathias Goertiz y Hélio Oiticica es la crítica a una modernidad que todo lo instrumentaliza; Goertiz y Cage desinstrumentalizan

4 Tomado de Hélio Oiticica, *Dance in My Experience*, en Claire Bishop (ed.), *Participation*, Londres, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, MIT Press, 2006.

5 *Ídem*.



Residente de Mangueira, con parangolé de Hélio Oiticica, ca. 1965. www.solarflareark.wordpress.com/2010/07/11/sun-ra-and-helio-oiticica-agitation-and-spectacle-as-strategies-for-resistance/.



Juan Francisco Maldonado en el ensayo de la conferencia bailable, entre las cortinas de *Arriba como ramas que un mismo viento mueve*, 2014.

el lenguaje; Goertiz y Oiticica proponiendo otras formas de habitar el espacio, más allá de la estrictamente funcional.

• En las cortinas de Felipe Mujica, en *Arriba como ramas que un mismo viento mueve* (entre las cuales se llevó a cabo esta conferencia, durante agosto de 2014 en El Eco) se reúne un

poco de estas cosas: aparece la geometría y el ángulo recto contra el que se oponía Goertiz, y aparecen también los materiales flexibles y la creación de espacios transformables que proponía Oiticica.

• El desmontaje de los mitos exóticos: si en gran medida las culturas negras



Asistentes a la conferencia bailable, *Hegelian Dancers*, 16 de agosto de 2014.

señalan otras formas de aproximarse al mundo, cómo comprender su legado sin exotizar. ¿Cómo evitar ligar “desintelectualización” con primitivismo, y primitivismo con naturaleza y animalidad? Y en vez de esa serie de asociaciones ya conocida, ¿no podríamos inventarnos un nuevo nombre, una nueva metodología, un nuevo campo que se llame “estudios desde el cuerpo”?

La exotización es uno de los recursos que usa la mente cuando no puede explicar algo. Tendríamos que inventarnos una metodología de la no-comprensión, o de la comprensión desde el cuerpo.

- Es el caso de los niños que se ve en este video/imagen, o en el de los dos equipos de futbol que se ve en el otro video.



Niño Del Colegio Bailando Ras Tas Tas 2014. Fotograma tomado de YouTube. *Ras tas tas* es la canción y la coreografía que se puso de moda durante el Mundial de Futbol en 2014, era el baile con el que la selección colombiana celebraba sus goles. La canción es parte de la evolución de la mezcla entre salsa tradicional, ritmos del pacífico colombiano y el choke que tiene un gran componente de hip hop. En esta imagen se ven dos niños de prekinder en el colegio bailando la coreografía.



El baile de uno es más atractivo que el otro, más complejo, porque logra crear más matices entre la derecha y la izquierda, y entre la oposición del peso de la gravedad y la elevación del cuerpo hacia arriba. Más matices entre soltar el control y retenerlo, más matices entre el movimiento y la ausencia de movimiento.

¿Cómo podríamos “desexotizar” el baile?

¿Podrían emprenderse estudios poscoloniales desde un análisis del ritmo?

Ahora, la pregunta es: al bailar... ¿cómo describir la diferencia entre un movimiento y otro, más allá de la exotización y del buen salvajismo? ¿Qué tipo de pensamiento y de cultura hay detrás de estas dos formas

Latinos vs Europeans. Latinos dance better. Internautismo

Crónico, 2014.

Fotograma de video realizado por un aficionado que compara las maneras de celebrar los goles durante el Mundial de Futbol de 2014; aquí la selección de Colombia contra la selección de un país europeo.

diferentes de moverse?

Para poder bailar ritmos tropicales debe desmontarse por un momento el pensamiento binario. Debe aprenderse a pensar las zonas grises, tratar de articular con el cuerpo otras relaciones más complejas entre los contrarios; otra articulación entre los opuestos, entre derecha e izquierda, y entre arriba y abajo, entre duro y pasito, entre frágil y débil, entre explosión e implosión, entre activo y pasivo, etcétera.

- Ahora vamos a tratar de bailar pensando en esta idea de Hegel: “[...] cuando reflexionamos sobre el hecho de que cada opuesto debe en cierto sentido contener, y también no contener, a su opuesto: cada opuesto es mediado consigo mismo a través de su otro, y así contiene a éste, pero es también mediado consigo mismo a través del *no-ser* de su otro, y a través de la exclusión del otro de sí mismo [...]”⁶

6 Tomado de Luis Armando González, “Aproximación a la filosofía de Hegel”.

- “El dialéctico, el que todo el tiempo está diciendo ‘sí pero...’, es el que es capaz de tener presentes todos los puntos de vista a la misma vez; incluso los puntos de vista que son contradictorios entre sí”. Una vez Peter Pál Pelbart, psicoanalista y profesor de filosofía, en una conversación, dijo: “El dialéctico es un malabarista que tiene todo el tiempo todos los argumentos en el aire”, y en ningún momento agarra definitivamente una de las dos, tres o cinco bolas que dan vueltas en el aire. Cuando agarra una de ellas, su función ha terminado, pues precisamente su acto consiste en tener todas las pelotas moviéndose en suspenso, sin estar sujetas a ninguna fijación determinada. Por eso pensar, como bailar, es la continuidad de una nada, es el acto de mantener todo en el aire sin desprenderse de la gravedad; eso es quizá lo que le da su estatuto de arte.

Disponble en: www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/t201490654.pdf.

¿Cómo mover la cadera, pensando que cada extremo de ella es una mano de este malabarista? ¿Cómo crear suspenso con la cadera para que no esté cuando incline el peso hacia la derecha y ya lo esté inclinando a la izquierda? ¿Cómo mover la cadera como si ésta estuviera filosofando sin aferrarse a ningún argumento?

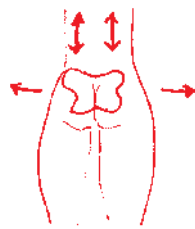
Pensemos que la cadera no es bidimensional: es algo parecido a la espiral de *Caminhando*, de Lygia Clark. ¿Cómo se mueve lo que tiene más de dos dimensiones?

Ejercicio 1: Primero muevo mi cadera hacia un lado y al otro como si fuera bidimensional. Y ahora la muevo hacia todos los lados, tratando de recorrer su tridimensionalidad; puedo intentar trazar/recorrer el signo del infinito con ella. Como si, al atravesar en direcciones insospechadas, la cadera rompiera el plano cartesiano.

Ejercicio 2: Ahora hago el mismo ejercicio, pero con una pareja. Manteniendo unos diez centímetros de distancia entre los dos. Me miro a los ojos y sin hablar, decidimos juntos en silencio quién comienza y hacia qué lado. Puede ser un ligero cambio de peso hacia la derecha o izquierda, hacia delante o atrás. En cualquier momento, sin avisarse, el otro puede cambiar de ritmo o de dirección, continuando con los ochos; y el otro debe seguirlo. Pero todos éstos son acuerdos a los que se llega sin hablar ni hacerse signos, tratando de que los cuerpos se comuniquen entre sí. Ese ejercicio es muy útil para descubrir uno mismo qué tanto suelta o no el poder; qué tanto puedo o no escuchar al otro; qué tanto control y qué tanto me dejo llevar.

Ese ejercicio ayuda a entender desde el cuerpo la relación entre pasivo y activo. Cómo ambos se necesitan. Cómo ser pasivo no tiene nada que ver con la falta de acción, sino con la atención activa.

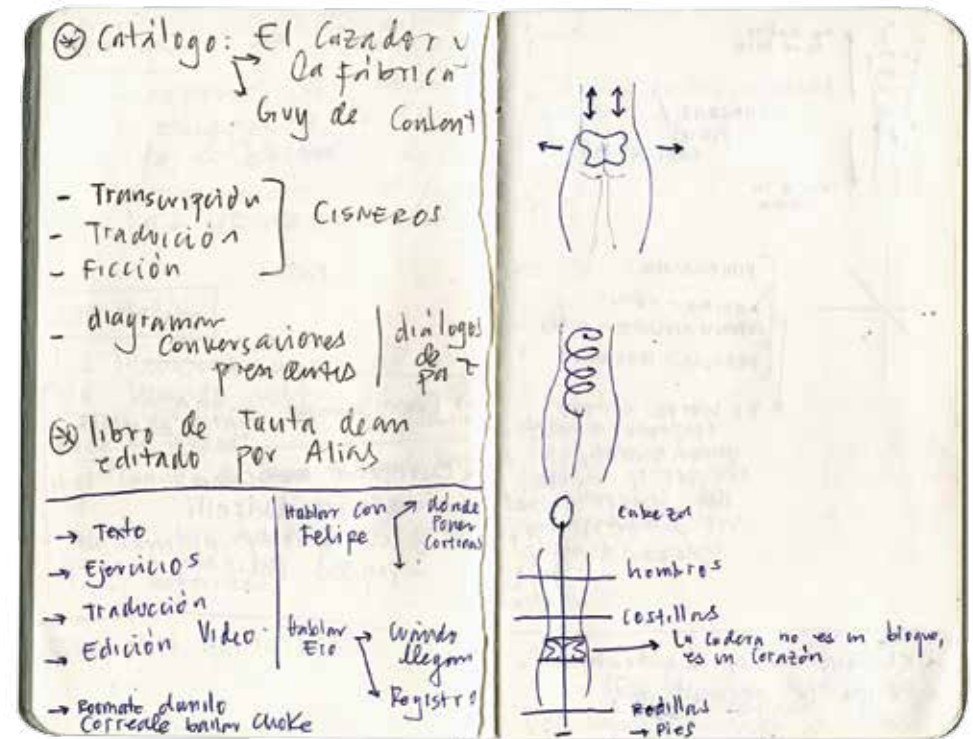
Ejercicio 2A: Ahora intento aislar el plexo solar de la cadera y sentir la contraposición de las fuerzas: siento la cabeza como una pelota llena de aire que es jalada desde el techo por una cuerda invisible hacia arriba. Siento que todo el peso de mi cadera tiende hacia el piso. Sin moverme, mientras miro a mi compañero a los ojos, siento esta contraposición de fuerzas.



EJERCICIO 2



EJERCICIO 2A



Ejercicio 2B: Sin perder la sensación lograda en el ejercicio anterior, percibo las articulaciones disponibles, no rígidas. Hago conciencia de todas las articulaciones involucradas.



EJERCICIO 2B



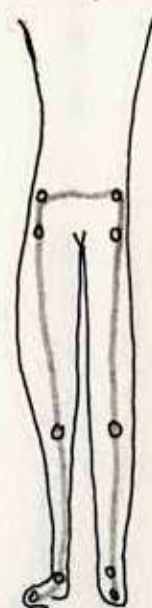
EJERCICIO 2C

Ejercicio 2C: Manteniendo la conciencia en las articulaciones, visualizo los seis chakras e imagino que en cada uno de ellos circula la luz y se proyecta hacia el frente.

Ejercicio 2D: Manteniendo de manera simultánea la conciencia en todas las sensaciones e imágenes generadas por los ejercicios anteriores, trato de pasar el peso del cuerpo hacia los metatarsos, de abrir más el pecho y desplazar un poco el peso hacia mi compañero, como si quisiera recibir una señal del plexo del otro. Este movimiento me permite liberar de peso a la cadera y, en esa libertad, ésta puede explorar aun más la tridimensionalidad. Para eso, un miembro de la pareja da un paso hacia el frente y el otro responde con otro paso, como persiguiéndolo; de nuevo, sin avisarse ni hacerse señas para ponerse de acuerdo. Uno toma la iniciativa sin decirle al otro y van cambiando roles sin hablar. Después se repite lo mismo, pero moviendo la cadera en ochos, percibiendo cómo va sucediendo el cambio de pesos



EJERCICIO 2C



EJERCICIO 2D

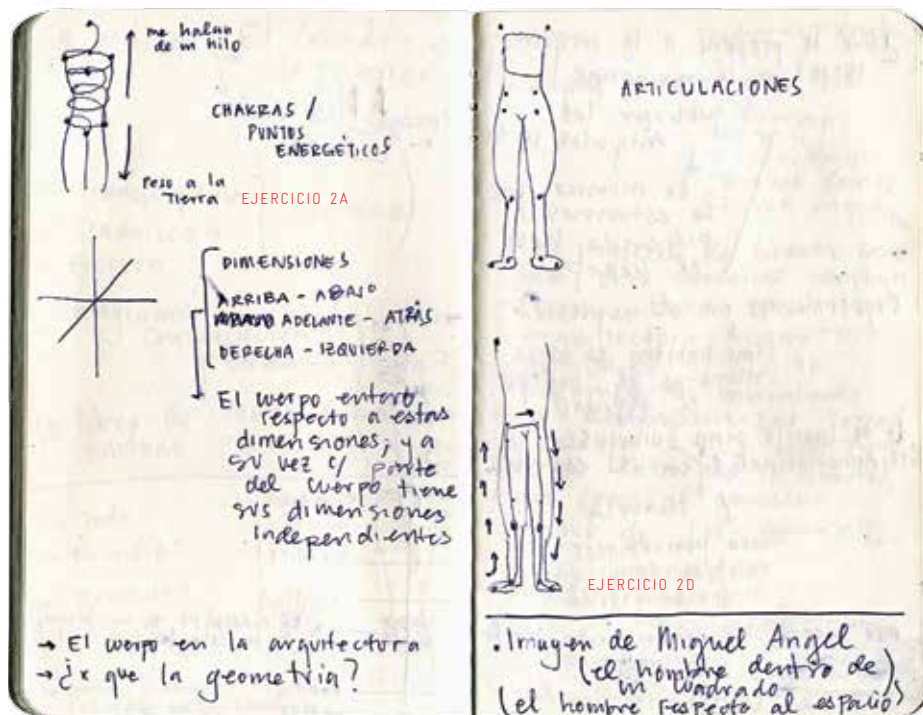
sutil entre derecha e izquierda, arriba y abajo, y cómo van pasándola de una articulación a otra.

Ejercicio 3: Se repiten los pasos 2 (de la A a la D), pero esta vez eliminando los diez centímetros de distancia entre mi pareja y yo.

Ejercicio 4: Coreografía completa.

Escogí esta coreografía espontánea que tuvo lugar en un barrio de Cali; en ella se baila una canción de salsa tradicional, pero con un estilo que ha dejado un nuevo ritmo y una nueva forma de bailar, inventados recientemente en Cali y en regiones cercanas a esta ciudad, que se llama “salsa choque”.

Escogí esta coreografía para hacerla juntos, porque es muy básica: es pasar el peso de un lado al otro, pero para hacerlo con gracia, hay que pensar en todas las transiciones que el cuerpo tiene que hacer para ir de derecha a izquierda. Pasar peso de derecha a izquierda de la manera menos binaria o dicotómica: para esto, puedo ayudarme de



algunas sensaciones o imágenes despertadas por los ejercicios anteriores: pienso que mi coxis está agarrado del piso, y mi cabeza del techo. Yo no hago fuerza, sólo siento la oposición de fuerzas. Ahora trato de ser consciente de qué articulaciones estoy usando para ir de un lado al otro, y cómo ellas se relacionan entre sí: metatarsos, rodillas, tobillos, cadera.

Ahora lo hago dejando que mi peso sea más “chupado” por la gravedad. Todo el peso de mi cuerpo. Y, al hacerlo, noto que otras partes de mi cuerpo se mueven involuntariamente, o cómo reacciona mi cuerpo en general a este estímulo, qué movimientos no planeados aparecen. No dejo de pensar que lo que estoy haciendo es pasar peso de una pierna a la otra, de un lado a otro del cuerpo.

Y ahora tengo que descubrir cómo hacerlo rápido, pero lo más importante: encarnando más la sensación de implosión que de explosión. **Agradecimientos** Quisiera agradecer al bailarín y pensador Juan Francisco Maldonado por su invaluable ayuda en la elaboración de esta pieza. Sin la riqueza de sus intervenciones (como lector, interlocutor, editor, *performer* y como coautor del material de movimiento para la clase de

baile) este trabajo no hubiera sido posible. Quisiera agradecer a Paola Santoscoy por su confianza y por la invitación a realizar una residencia en el Museo Experimental el Eco, a Macarena Hernández por su acompañamiento durante el proceso y por la edición de esta entrevista, y a todo el equipo del museo por el apoyo y la buena onda.

* Conferencia bailable realizada el 16 de agosto de 2014 en El Eco.

Rumba en el poblado.
Coreografía espontánea en Cali.
Fotograma de video tomado de YouTube.





POSIBLES PROFANACIONES

Catalina Lozano



Xabier Salaberria,
*Una máquina desea instrucciones como un
jardín desea disciplina*, 2014.
Intervención en la exposición,
Azkuna Zentroa, Bilbao.

Páginas 102-103:
Klaus Weber,
Witch's Ladder (Escalera de bruja), 2012.
Detalle.

Mi práctica como curadora y sobre todo los problemas que he abordado y que se inscriben en una crítica no posmoderna de la modernidad, me han ido llevando, poco a poco, a confrontar el problema de la exposición como forma y como sistema, o para ir introduciendo el término que quiero proponer aquí, como dispositivo. En este texto me centro en la exposición y no en otras formas que toma mi trabajo, como publicaciones, simposios y otro tipo de eventos.

Un proyecto en el que este problema se hizo especialmente relevante fue *Una máquina desea instrucciones como un jardín desea disciplina*.¹

¹ *Une machine désire de l'instruction comme un jardin désire de la discipline* es una obra de Jimmie Durham que tomamos

En él, como curadora, busqué pensar en los procesos de colonización interna en Europa a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Me interesaba porque en ellos podría encontrar las claves para entender las prácticas coloniales implementadas simultánea y posteriormente en las colonias, pero también el proceso de constitución del eurocentrismo como ideología hegemónica, y la relación inextricable entre modernidad y colonialismo.

prestada para el título de la exposición. Ésta fue presentada en MARCO de Vigo (2013-2014), en FRAC Lorraine, Metz (2014) y en Azkuna Zentroa, Bilbao (2014). Los artistas participantes en las tres ediciones fueron: Maria Thereza Alves, Iranzu Antona, Jimmie Durham, Harun Farocki, Patrick Keiller, Anja Kirschner y David Panos, Candice Lin, Rogelio López Cuenca, Carme Nogueira, Olivia Plender, Xabier Salaberria, Jorge Satorre y Klaus Weber.

La investigación, que iba de la mano del trabajo de los artistas que habían hecho crecer el proyecto, como Jorge Satorre (con su proyecto *Los Negros*, 2011-2013) y Olivia Plender (con *Set Sail for the Levant*, 2007, y *Hortus Conclusus*, 2012), me llevaba inevitablemente a pensar en los mecanismos de naturalización de las diferencias ideológicas inscritas en un pensamiento binario (diferencias de género, la creación de la raza como forma de organización socioeconómica, la idea de civilización y progreso, la separación del ser humano entre cuerpo y alma o razón), en las instituciones que crecían de esta lógica moderna tan apegada a la construcción de una imagen del mundo domesticada y reducida a su representación, naturalizada también como realidad. Sin extenderme en los problemas abordados en *Una máquina desea...*, es necesario decir que fue entonces que pensé en el espacio expositivo y en la exposición misma dentro de esta lógica moderna

que de alguna forma se intentaba desnaturalizar con el proyecto. Por eso, en un acto de autofagia, el proyecto se engullía a sí mismo en este embrollo. En su lucha por desvelar estas contradicciones, apelaba a la exposición para desanudar los mecanismos ideológicos que la habían hecho surgir en un contexto histórico. Es importante en este punto aclarar que mi intención no era ni atacar la exposición —ni otras instituciones modernas—, sino desnaturalizar el entendimiento que tenemos de ellas, hacer evidente que son producto de una construcción específica —la de la modernidad europea— de una imagen del mundo y de un proceso histórico interdependiente del colonialismo. La colaboración con dos artistas fue importante para intentar, de manera sutil, introducir elementos que desarticularan temporal y excepcionalmente el funcionamiento del espacio expositivo. Una, muy puntual, fue la inclusión de la obra

Witch's Ladder [Escalera de bruja] (2012) de Klaus Weber. La obra es una derivación escultórica de un instrumento cuyo uso está registrado en varios lugares de Europa y que consiste en una cuerda anudada y atravesada con plumas u otros objetos. Hay muchas versiones sobre los usos que este dispositivo puede tener —desde contener hechizos para causar la muerte, hasta su utilidad en prácticas de cacería—, pero la escalera de bruja de Weber tiene un propósito muy específico, el de facilitar la entrada de presencias extrahumanas al edificio que la acoge: “Transmite una contra-energía perturbando las condiciones de recepción dentro de la racionalidad funcionalista por la que se han regido los museos. El poder para hacerlo se deriva de las plumas que vienen de animales que viven en cautiverio, por lo que contrarrestan efectivamente las relaciones morales cristiana y moderna con la naturaleza, virviendo sus efectos”.²

² Esta descripción sintetiza un intercambio con el artista durante la preparación de la exposición.

Así, *Witch's Ladder* funcionaba en la exposición al evocar y hacer que formas de relación con lo no-humano, ajenas a la modernidad racionalista, también funcionaran —que se hacían presentes en las obras de Jorge Satorre y Candice Lin,³ por ejemplo—, y al dirigirse directamente al régimen de pensamiento que fundaba el espacio que acogía su presencia, es decir, el espacio expositivo. La colaboración con Xabier Salaberria —que tuvo lugar en las versiones del proyecto en Metz y Bilbao— atravesó toda la exposición y consistió en el desarrollo de una estrategia de “desneutralización” del espacio expositivo, una de las principales líneas de trabajo de Salaberria como artista. De hecho, esto lo ha llevado a trabajar en el diseño

³ Partiendo de *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg, Satorre intenta descubrir indicios de una historia de tensiones entre los esfuerzos de la Iglesia por absorber o reprimir lo que se consideraba paganismo y las estrategias populares para infiltrar prácticas precristianas agrícolas dentro de su vida como fieles católicos. Por su parte, Candice Lin examinaba en sus dibujos las nociones de género, raza y sexualidad en relación con la construcción de un orden patriarcal y capitalista.

de muchas exposiciones en las que los roles de artista y diseñador se confunden, lo que desde mi punto de vista, es una falsa dicotomía si consideramos que en su trabajo se enmarca el funcionamiento mismo del espacio de exposición y sus elementos constitutivos: “Desafiando la especialización, estas actividades expandidas plantean una serie de dilemas, pues parten de un tipo de mentalidad en la que el arte ya no ofrece objetos físicos o simbólicos, sino también intervenciones inmateriales y pragmáticas difíciles de categorizar dentro de las convenciones del sistema”.⁴ Por medio de intervenciones puntuales, Salaberría aludió a convenciones de presentación y características de la arquitectura que son invisibles normalmente para el visitante, como la altura a la

4 Peio Aguirre, “Por una ecología de la forma”, en Xabier Salaberría, *All material of the World/ todo el material del mundo*. Inkontziente-kontziente, servicio de publicaciones del gobierno vasco, Vitoria-Gasteiz, 2010, p. 33.

que se cuelgan las imágenes, la elección de un tipo de soporte para mostrar un video, los materiales con los que se crea una vitrina (incluidos los desechos que produce), el carácter provisional de muros falsos que se mimetizan con los del edificio, etc. En el caso de Salaberría, éstas no son estrategias formuladas que se aplican en todos los contextos. De hecho, para las instalaciones de la “misma exposición” en dos lugares diferentes no se utilizaron los mismos recursos —esto sería una forma de crear nuevas convenciones—, sino que cada espacio exigió respuestas adecuadas a realidades diferentes. El cuestionamiento del cubo blanco no pasa aquí por una crítica a su carácter aburguesado, sino más bien a su pretensión de neutralidad y de tener la capacidad de absorber otras propuestas estéticas. Es en este sentido que me gustaría entender la exposición como forma y, hasta cierto punto, como dispositivo. No pretendo hacer una genealogía de las diferentes estrategias que



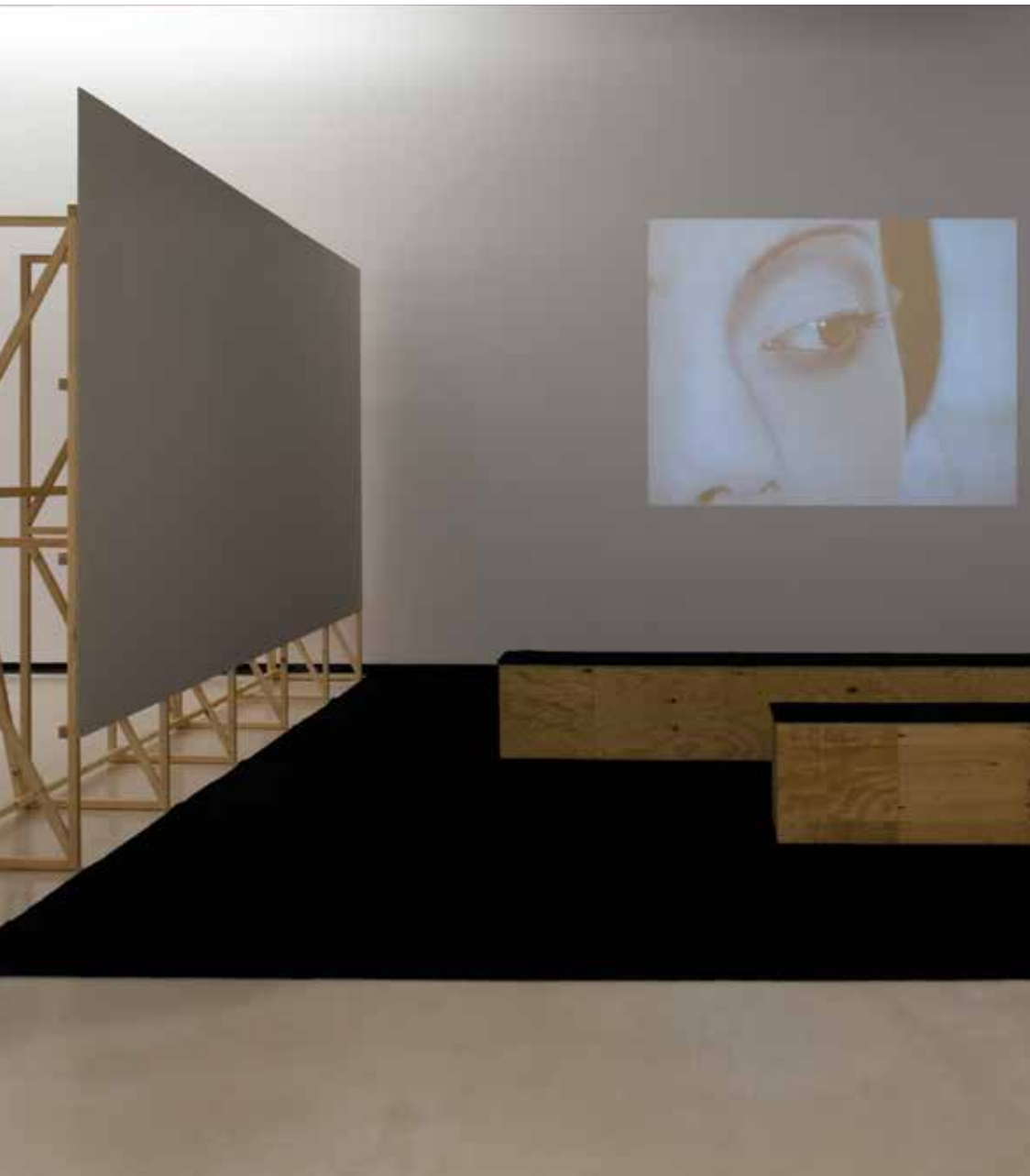
han interrogado las maneras tradicionales de presentar arte, ni exponer una fórmula que resuelva el problema del *display* y termine por dismantelar la exposición como forma o formato. Sin embargo, sí quisiera resaltar el valor intrínseco de pensar y repensar la exposición como dispositivo, en el sentido que le da Giorgio Agamben siguiendo a Foucault, como un conjunto que articula elementos heterogéneos lingüísticos y no lingüísticos, es decir, cualquier cosa desde la arquitectura, pasando por los objetos, los textos, los discursos.⁵ Este conjunto o red

5 Pensar hoy en un dispositivo implica tomar prestado el análisis que hace de él

se articula estratégicamente con un propósito y está inserto en relaciones de poder y de producción de conocimiento. Definir la exposición como dispositivo permite entonces entenderla más allá de sus estrategias de presentación y más bien como una red organizada de relaciones entre cosas materiales e inmateriales. El problema con los dispositivos es que existen para manejar, gestionar el comportamiento, porque funcionan dentro de relaciones de poder.

Giorgio Agamben, partiendo de Michel Foucault y de Hegel. Me permito hacerlo a la ligera porque para el propósito de este ensayo no hace falta ahondar en la genealogía que hace Agamben de esta forma de pensamiento.

*Una máquina desea instrucción
como un jardín desea disciplina,
Vista general de la exposición,
Azkuna Zentroa, Bilbao, 2014.*



Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*
(Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra), 1988.
Diseño de la exposición de Xabier Salaberria, 2014.

Y es precisamente aquí donde el argumento sobre la naturalización de la exposición toma relevancia respecto a pensar formas de subvertir este dispositivo, de potenciar subjetivaciones tal vez menos condicionadas en el proceso, que sean capaces de crear otras formas de conocimiento dentro de otras relaciones de poder. Siguiendo a Agamben, cada dispositivo crea su sujeto: la subjetivación se refiere a la interacción de los seres con el dispositivo que produce ese sujeto del que hablamos, lo que implica que ese sujeto no sea una entidad fija, sino que se reconfigura como tal a través de diferentes dispositivos.⁶ El Museo Experimental el Eco es, de hecho, un buen ejemplo. El planteamiento de Mathias Goeritz de una arquitectura emocional implica afectar el elemento arquitectónico de un futuro dispositivo desde su diseño y pensar en los

⁶ Agamben habla de cómo los nuevos dispositivos tecnológicos, tales como teléfonos celulares, han cesado de generar procesos de subjetivación y, por el contrario, producen des-subjetivación.

afectos como forma de subjetivación. ¿Cómo puede este espacio, ahora inscrito en una estructura universitaria, y por tanto reconfigurado por enésima vez, afectar las exposiciones y demás proyectos que ocurren en él? El edificio es sólo una parte de lo que constituye su realidad como espacio expositivo, pero exige que se dialogue con él. De alguna forma complica la relación binaria entre sujetos y objetos —una de esas dicotomías modernas que establecen una jerarquía extraña entre lo que consideramos el observador y lo observado—, estableciéndose él mismo como sujeto y tal vez objetivándonos a nosotros en él. De esta manera, las exposiciones que contiene están obligadas a interactuar, a reconocer el espacio abiertamente. Cuando se habla de dispositivo de exposición, suele entenderse como un soporte de la misma. Dentro de la lógica que hemos tratado de establecer aquí, un soporte —vitrina, pedestal, sistema de organización—

puede ser parte del dispositivo y puede llegar a ser uno en sí mismo, es un instrumento que ubica lo que se expone de una cierta forma. Una vitrina da un valor añadido a lo que ponemos detrás de ella, proteger los objetos con una cuerda no sólo soluciona un problema logístico, sino que produce un tipo de comportamiento hacia el espacio que delimita y al que separa.⁷ En este sentido, cuando pensamos la exposición, estamos planteando todo un conjunto de estrategias que dan forma a eso que mostramos y el ejemplo clásico, aún útil, lo constituyen los ejercicios de museografía de Lina Bo Bardi.⁸ La voluntad de desjerarquización de los objetos, la forma de considerar los soportes de exposición, no como elementos neutros, sino como interlocutores, la necesidad de plantear otras formas de clasificación y otras formas de circulación en el espacio de exposición son todas estrategias que apuntan hacia una especie de profanación de la exposición como dispositivo.

Agamben señala que “si ‘consagrar’ (*sacrare*) fue el término que designaba la salida de las cosas de la esfera de la ley humana; ‘profanar’ significa, por el contrario, devolver la cosa para el uso libre de los hombres”.⁹ Desde esta perspectiva, es interesante pensar estas estrategias museográficas (o tal vez haya que llamarlas museológicas) como actos de profanación que devuelven en alguna medida algo de agencia a los sujetos que se constituyen en el espacio-tiempo de un determinado ejercicio curatorial. En los caballetes transparentes de Bo Bardi, para el Museo de Arte de São Paulo, la gente podía circular alrededor de la obra y estaba obligada a mirar por detrás para leer la ficha informativa.

⁷ En este lugar del texto podríamos también hablar de la conservación, que es una actividad ligada absolutamente al museo como institución moderna y a la idea de preservación como misión inscrita en esta voluntad de generar una imagen total del mundo.

⁸ Hay numerosos estudios que se ocupan de los diferentes aspectos de la obra de Lina Bo Bardi, así que me limito aquí a señalarla como ejemplo de mi argumento principal.

⁹ Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford University Press, 2009, p. 18. Traducido al inglés por David Kishik y Stefan Petadella. Traducción al español de Catalina Lozano.



Esto implica una profanación de la relación unidireccional con que las instituciones suelen enfrentarnos a la pintura, una oportunidad para considerar el marco como parte de este dispositivo y no como un accesorio más. Pero también la transparencia y disposición en el espacio de estos caballetes dan la posibilidad de generar otras relaciones menos subordinadas a ciertas clasificaciones entre las obras. En la exposición de Andrzej Wróblewski, organizada por el Reina Sofía en el Palacio de Velázquez,¹⁰ ocurrió algo interesante que complica un poco la cuestión. Wróblewski solía utilizar los dos lados del lienzo o de los papeles en los que pintaba y dibujaba y en ellos se reflejaban intereses diversos del pintor, desde la geometría hasta su compromiso político. Los coleccionistas o curadores (como lo indica el folleto de la exposición) escogían qué cara mostrar.

¹⁰ Andrzej Wróblewski, *Verso/reverso, exposición monográfica*, 17 de noviembre de 2015 - 28 de febrero de 2016, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En el caso de los lienzos está la cara “lógica”, el verso, y el reverso plasmado, hundido dentro de los márgenes del bastidor. En las obras enmarcadas, el reverso del marco se hace presente con su estética inacabada en comparación con el frente. Los curadores de la exposición decidieron crear unos soportes que permiten ver ambas caras de los cuadros y la divergencia de motivos entre una y otra, algo que, según entiendo, el artista no había previsto. Los soportes, muy sobrios, me recordaron los caballetes de Bo Bardi, sobre todo por esta posibilidad de circular alrededor de una obra bidimensional. En este caso, sin embargo, el artista había ya cometido la trasgresión del canon pictórico al considerar tanto el bastidor, como el lienzo estirado en éste, un mecanismo de trabajo y un elemento estético, no sólo una superficie. De alguna forma extraña, los soportes de la exposición permiten al mismo tiempo disfrutar de esa

ruptura mientras restituyen un cierto orden expositivo. En la lucha por alcanzar alguna coherencia entre los propósitos curatoriales y eso que mostramos como nuestro trabajo en un dispositivo, como la exposición, surgen innumerables contradicciones. Son éstas las que enriquecen también las posibilidades de entender el trabajo más allá de la representación, entre los intersticios que propician aquellas profanaciones necesarias.



Museo de Arte de São Paulo, 1957 / 1968
Detalle del soporte diseñado por Lina Bo Bardi, 1969.



Andrzej Wróblewski
Verso / reverso, exposición monográfica
Vistas generales de la exposición y del dispositivo museográfico.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015-2016.

APUNTES HACIA UNA PRÁCTICA SOCIAL

NO-ANTROPOCÉNTRICA

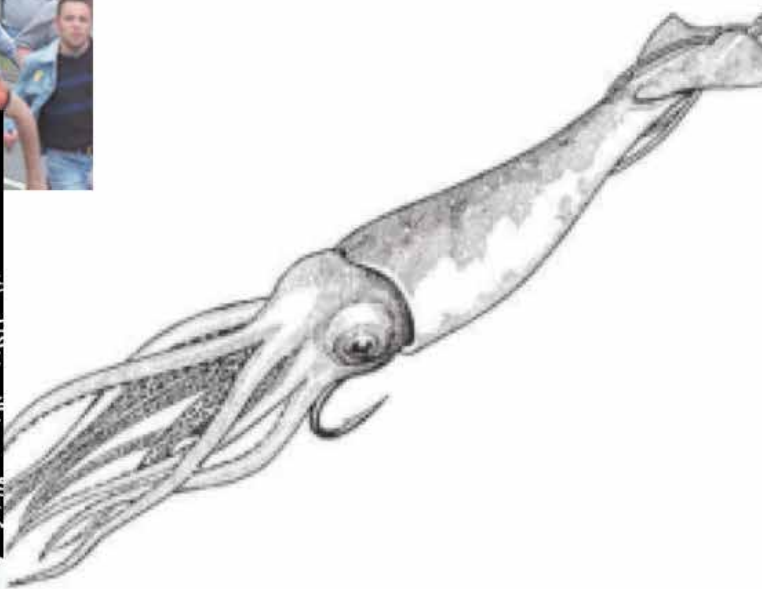
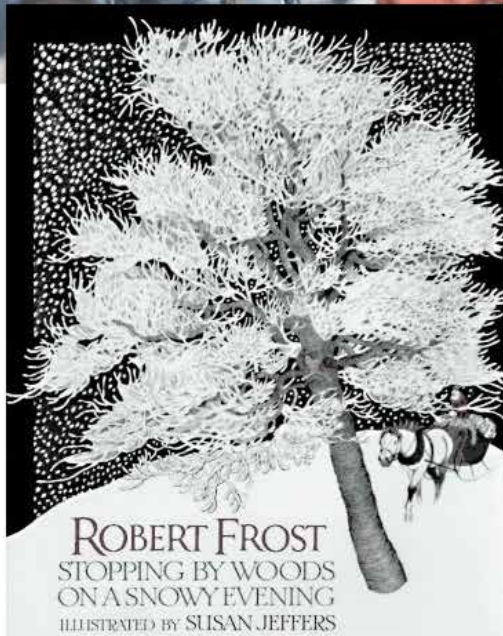
Traducción de Sonia Verjovsky

Anthony Marcellini y Matthew Rana

ÉSTE es el primero de una serie de textos que buscan trazar un rumbo nuevo, o quizá más extenso, para un área dentro de las artes denominada “práctica social”.¹ La meta es abrir los linderos que se están formando como intentos de delimitar, determinar y canonizar esta área en crecimiento del arte. Para abordar el tema, aplicamos una perspectiva no antropocéntrica a la práctica social, llevando así

las concepciones de “lo social” más allá de los humanos como actores únicos y hacia la inclusión de objetos, cosas, palabras, memorias, sueños y fuerzas: básicamente todas las cosas que componen nuestro mundo social. Habrá a quienes nuestro método de extensión les pueda parecer un poco extraño, absurdo, quizás incluso un poco anacrónico, pero creemos que tiene amplio potencial para permitir cierta imprevisibilidad y potencialidad en un campo que se ha vuelto cada vez más literal, estricto y didáctico.

¹ La práctica social (a veces conocida como la práctica socialmente comprometida) es un término del mundo del arte que se utiliza para definir obras que enfatizan el encuentro o intercambio con un público o audiencia. Usamos práctica social por dos razones: en primer lugar, se podría decir que es el término de uso más extenso y más relevante en términos generales. En segundo lugar, es el nombre de un área de especialización en el programa de maestría en las Bellas Artes en California College, donde los dos estudiamos de 2007 a 2009.



Un campo (in)cierto: de la contención al consenso

*Quería hacerlo, pero ese día no tenían té descafeinado. Hace tres años que no tomo caféina. Casi lo hago por el arte, pero mejor sólo escuché a la gente hablar.*²

PARTICIPANTE ANÓNIMO, *Free Ice Tea* de Josh Green (2000).

Entre varios intentos de teorizar las prácticas sociales de los años noventa,³ podría decirse que el libro *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud es el más visible.⁴ Debido a su aparente canonización de un nuevo campo de producción artística, le puso mayor atención a las obras y prácticas que toman como su “horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”.⁵ Al combinar las preocupaciones de la vanguardia en torno a la autonomía de las artes y de la vida cotidiana con una crítica situacionista del espectáculo, la colección de ensayos del curador francés ofrecía un marco para observar las prácticas

2 *What We Want is Free: Generosity and Exchange in Recent Art*, ed. Ted Purves (Albany, SUNY Press 2005) 126.

3 Véase Hal Foster, “Artist as Ethnographer”, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* (Cambridge; MIT Press, 1995) 171-205; Miwon Kwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, octubre, vol. 80. (primavera, 1997), 85-110 y su libro posterior que desarrolla más este artículo, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge; MIT Press, 2004); Grant Kester, “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, *Afterimage* (enero, 1995), pp. 5-11 y su publicación posterior *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004); Lucy Lippard, *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicultural Society* (Nueva York: The New Press, 1997); Space, Site, *Intervention: Situating Installation Art*, ed. Erika Suderberg, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000) y sobre prácticas anteriores pero relacionadas, Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Indiana University: Indiana, 1995). Éstos son sólo algunos ejemplos; hay, por supuesto, muchos más que podrían agregarse.

4 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007).

5 *Ibid.*, p. 14.

que surgían dentro del contexto poscolonialista de la globalización del mercado libre. Con un mercado inflado del arte, consideró que obras de artistas tales como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno y Vanessa Beecroft, que se preocupaban por el comportamiento humano y la producción de espacios sociales de convivencia, operaban “tácticamente” dentro del aparato comercial. Al arte relacional lo discutió como una reinversión en la práctica, como una manera de aprender a habitar el mundo de mejor manera: una empresa redentora que combatía los efectos de la alienación y mercantilización por medio de la creación de micro-utopías temporales y que concebía nuevos modelos de participación democrática. Más de una década después, una proliferación de discursos contenciosos en torno a la obra relacional, participativa o comprometida con la sociedad ha acarreado consigo un enfoque cada vez mayor en la práctica social, además de ampliar la terminología

específica que se utiliza. Este proceso se ha apuntalado aún más con el dramático aumento del reconocimiento institucional y apoyo dentro del mundo académico.⁶ Mucha de esta obra ha buscado trazar linajes históricos paralelos para la práctica social, como por ejemplo colocarla en mayor cercanía con las artes comunitarias y los “nuevos géneros de arte público”. Otros intentos la han alineado con nociones beuysianas de “escultura social” y cambios en las prácticas activistas aportados por el comienzo del movimiento antiglobalización

6 Algunos ejemplos son la creación en años recientes de programas especializados de posgrado y conferencias académicas, que se ejemplifican con el Open Engagement Conference on Art and Social Practice llevado a cabo cada año en la Portland State University, así como la canonización de la historia del arte por medio de exhibiciones retrospectivas, tales como *theanyspacewhatever* en 2008 en el Guggenheim y la exhibición *Living as Form* de Creative Time en 2011, llevada a cabo en conjunto con su cumbre anual de prácticas públicas en la ciudad de Nueva York.

y la filosofía del *hágalo-usted-mismo* de los años ochenta y noventa;⁷ otros lo ubican todavía más cerca de la práctica social, la investigación artística, la geografía experimental, el *performance*, la danza e incluso el teatro. A pesar de la contención generalizada sobre sus orígenes, hay un consenso cada vez mayor de que este campo artístico de la práctica social se define por su orientación al trabajo con sujetos humanos.

El polo sujeto / objeto:

la historia de Mano Derecha, Mano Izquierda

*La historia de la vida es ésta: estática. Una mano lucha siempre con la otra mano.*⁸

RADIO RAHEEM

Algo nos ha quedado claro en el transcurso de nuestras investigaciones de la práctica social: sus discursos están organizados en torno a una oposición binaria, la cual optamos por llamar el polo sujeto / objeto. El efecto de esta oposición ha sido el de relegar el arte a uno de dos sitios: al mundo social o al mundo no social. Una breve lista de las categorías de producción y recepción de arte que caen bajo este polo podría lucir de la siguiente manera:

⁷ “El utopismo realizado del arte relacional —del arte como una forma directa de vida y comunidad no reificadas— ha hecho resonar a la *estética relacional* con el nacimiento esporádico de movimientos anticapitalistas desde la década de 1990 y las afinidades que han logrado en el mundo del arte. *Estética relacional* puede leerse como el manifiesto para un nuevo arte político que confronta a las economías de servicio con el capitalismo informativo: un arte de la multitud.” Stewart Martin, “Critique of Relational Aesthetics”. *Third Text* (Londres: vol. 21, número 4, julio de 2007), p. 371.

⁸ Spike Lee, director, *Do the Right Thing* (1989).

El arte en el mundo social

sujeto
anti-arte
cotidiano
politizado
comprometido
consensual
público
empoderado
común
participante
colectivo
inmaterial
gratuito
intercambio
real
amateur
cultural

El arte en el mundo no social

objeto
arte puro
institucional
despolitizado
aislado
antagónico
privado
indiferente
élite
espectador
individual
material
mercantilizado
dominio
simulación
profesional
natural

Con esta formulación, sostenemos que el mundo *no social* se ha separado de lo político, de lo cotidiano y de la emancipación. Se ha vuelto un espacio de la élite, la indiferencia y el aislamiento, y acaso de la complicidad también. Es aun más preocupante que, dentro del mundo no social, estas relaciones (entre mercancías, individuos, materiales, instituciones) se *naturalicen*, es decir, se presenten como si no fueran un constructo. El mundo social es su opuesto, un ámbito de emancipación por medio del compromiso colectivo, político y público. Sin embargo, una vez que separamos el mundo no social del social, surge una serie de contradicciones con toda claridad. Por ejemplo, no podemos ignorar el hecho de que dentro del polo del “arte en el mundo social”, el antagonismo se escinde de la política. Además, que lo institucional pueda coexistir en el mismo polo que lo natural, o que lo material pueda

de alguna manera separarse del intercambio, es una muestra de la insuficiencia de una postura binaria o de una postura que sólo toma en cuenta el sujeto para poder ofrecer una imagen adecuada de lo social. De manera similar, el hecho de que lo construido podría situarse adecuadamente en el polo opuesto extremo de lo cultural no sólo sugiere que hay una fluidez fundamental entre las categorías, sino que de entrada indica también la arbitrariedad de su división. Esta polaridad sujeto / objeto también sugiere una división cultura / naturaleza, una comprensión filosófica del mundo dominante que se ha empleado desde Kant y sirve para circunscribir al conocimiento a lo que está construido dentro del ego del sujeto humano, y no dentro de los objetos del mundo.⁹ Este tipo de polaridad también lleva a la errónea conclusión de que las cosas

9 Para un análisis más detallado, véase Bruno Latour, "One More Turn After the Social Turn...", en Mario Biagioli (ed.), *The Science Studies Reader* (Londres: Routledge, 1999) 276-289.

que están de un lado del polo pueden en efecto neutralizar o justificar la existencia de las que están del otro; por ejemplo, que la cultura puede explicar o neutralizar a la naturaleza y viceversa.

Como parábola, imaginen la escena de *Do the Right Thing* [*Haz lo que debas*] (1989) de Spike Lee, donde Radio Raheem cuenta la historia de Mano Derecha, Mano Izquierda. Con unos nudillos de acero puestos, Raheem muestra la palabra "amor" escrita en el puño derecho y "odio" en el izquierdo. "La mano izquierda está pateando muchos traseros", predica Raheem. "Digo, parece como si la mano derecha, el Amor, estuviera acabada. Pero esperen, que paren las prensas, la mano derecha está volviendo. Sí, ya tiene a la mano izquierda contra las cuerdas, así es. Oh, es una derecha devastadora y el Odio está lastimado, ya cayó. La Mano Izquierda Odio queda noqueada por el Amor."¹⁰ En nuestra versión de la historia,

10 Spike Lee, director, *Do the Right Thing*, 1989.

amor / odio se reemplaza con cultura / naturaleza, pero las dos todavía siguen atadas a concepciones del bien / mal, humano / otro. Cuando ambos puños comienzan a pelear, en vez de que amor=cultura conquiste por encima del odio=naturaleza, Raheem se detiene y simplemente declara que esta pelea es fútil, ya que los dos puños son parte del mismo cuerpo.

Lo social como material: protestas, partidos y desfiles

Sin embargo, surgen problemas cuando lo "social" comienza a significar una especie de material, como si el adjetivo fuera a grosso modo comparable con otros términos como "acartonado", "acerado", "biológico", "económico", "mental", "organizativo" o "lingüístico". En ese momento, el significado de la palabra se descompone, puesto que ahora designa dos cosas completamente distintas: en primer lugar, un movimiento durante un proceso de ensamblaje y, en segundo lugar, un tipo de ingrediente específico que se supone debería diferir de otros materiales."

BRUNO LATOUR

Aquí, el sociólogo Bruno Latour describe un problema fundamental en la manera en que el adjetivo *social* se ha utilizado en las ciencias sociales. En general, dice, no tiene nada de malo usar el término, con tal de que describa lo que ya está ensamblado. El problema comienza, sin embargo, cuando "lo social" se entiende como una cualidad claramente determinada, y no como un campo de acción. Latour asevera que no es posible definir correctamente el dominio social ni los fenómenos estrictamente sociales. En otras palabras, lo social no sirve para proporcionar una "explicación de otro estado de las cosas";¹² por ejemplo, cuando se invocan conjuntos

11 Bruno Latour, "Introduction: How to Resume the Task of Tracing Associations", en *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), p 1.

12 *Ibid.*

de factores sociales para justificar el resultado de una elección. “Lo social” no puede constituir una esfera de la realidad o de un artículo en particular, pues no hay tal cosa como una fuerza social; simplemente designa una cadena de asociaciones entre entidades.¹³ Aunque el “reensamblaje de lo social” de Latour problematizaba los paradigmas dominantes en el campo de la sociología, ha permanecido notablemente ausente dentro de los discursos que rodean el “campo” de la práctica social. De hecho, si la constitución de lo social es tan contenciosa dentro del campo de la sociología y, en la opinión de Latour, tan malentendida, ¿por qué no se ha abordado este problema de forma adecuada en las artes?¹⁴ Cada

vez más artistas y curadores describen su medio artístico como “social”, pero ¿qué ámbito social proyecta su obra? ¿Es la inherencia de una cualidad especial o de un campo dinámico de acción? Si simplemente sustituimos, en la cita de arriba, *material* por “medio”, *acartonado* y *acerado* por “escultural” y *mental*, *organizativo* o *lingüístico* por “conceptual”, el argumento de Latour subraya numerosas debilidades que hemos percibido que sacuden los cimientos de la práctica social. De hecho, el desplazamiento que ocurre en la práctica social está en el formalismo de su argumento, que enfatiza lo social como material —desde reuniones, comidas, tours de bicicleta y mercados de trueque, hasta protestas, fiestas y desfiles— y trata a “lo social”

13 Bruno Latour, “Third Source of Uncertainty; Objects too Have Agency”, en *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 64-65.

14 Con la posible excepción de los propios escritos de Latour en torno a la exposición *Making Things Public* de la que hizo la curaduría en ZKM | Center for Art

and Media Technology, Karlsruhe (2005), y el texto de Trevor Paglen para el catálogo de la exposición *Experimental Geography*, “Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space”, donde el autor discute su acercamiento al arte como una práctica materialista que “insiste en ‘cosas [stuff]”.

como un medio artístico, una cosa homogenizada claramente definida que puede manipularse y transformarse. Cuando los artistas, curadores o teóricos hablan de “lo social” o de “la práctica social”, casi siempre lo hacen como una empresa estrictamente humana. Por ejemplo, en una cátedra reciente basada en su texto para el catálogo *Living as Form*, Maria Lind, curadora independiente y directora de Tensta Konsthall, describió la práctica social como el “arte que involucra a más gente que objetos, para poder producir un cambio social y político”.¹⁵ Al enfatizar las correlaciones entre la forma de un proyecto y su eficacia dentro del mundo en general, los comentarios de Lind reflejan una premura por el cambio ante la ausencia de un proyecto político universalista (izquierdista). Aunque en general somos solidarios con este sentido de urgencia, discutir los temas por estas

15 Maria Lind, “On Social Practice”, cátedra en la Valand School of Fine Arts, 12 de septiembre de 2011.

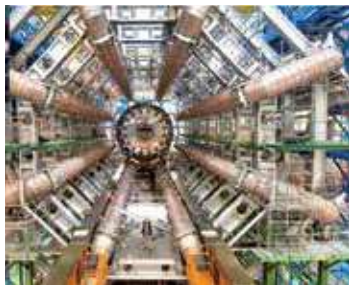
líneas de nuevo asevera que hay una cualidad distintiva, hasta transformativa, en “lo social”. Además, este ámbito social es una distorsión. Como describe Latour, es una imposibilidad que inevitablemente lleva a otra imposibilidad: a saber, que todo lo que existe fuera de los momentos de contacto cara-a-cara, del intercambio intersubjetivo y de la confraternización, no actúa en el ámbito social. La descripción de las obras socialmente comprometidas ya sea de acuerdo con su potencial emancipatorio o como formas definidas por grupos de personas que unen esfuerzos, no hace mucho por elucidar las fuerzas complejas detrás del acto de congregarse. Un ejemplo es la reciente charla del curador de *Creative Time*, Nato Thompson, titulada “Socially Engaged Art Outside the Bounds of an Artistic Discipline” [El arte socialmente comprometido fuera de los límites de una disciplina artística].¹⁶ Como respuesta

16 Nato Thompson, “Socially Engaged

a una disputa sobre la crisis de identidad en la práctica social, Thompson sugirió que deberían tomarse en cuenta las siguientes organizaciones y eventos para poder profundizar en este rubro: Project Row Houses, una organización artística y cultural sin fines de lucro en Houston, Texas, lanzada por el artista Rick Lowe; la Cemeti Art House and Foundation, un centro de las artes en Yogyakarta, Indonesia; la United Indian Health Services, un servicio médico y público de salud dirigido a las tribus de Arcata, California. A éstas agregó la concurrencia espontánea que se vio en las calles de Harlem cuando Barak Obama fue electo presidente, con lo que concluyó: “Y de paso, ¿por qué no incluimos de una vez a la plaza Tahrir, en El Cairo, Egipto?”. A pesar de

Art Outside the Bounds of an Artistic Discipline”, vinculado a la exposición *Living as Form* de Creative Time (martes 2 de agosto, de 6:30 – 8pm en el Rose Auditorium de Cooper Union) 00:18:53 – 00:22:22, www.creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/talks.htm#!prettyPhoto/2/

que le da un giro político a la práctica social, Thompson no aborda el concepto limitado de agencia y la cosmovisión centrada en los humanos que ésta promueve. Más allá de decirnos que se involucraron grupos de personas, este tipo de declaración dice tan poco de lo que ocurrió en El Cairo, Harlem, Arcata, Yogyakarta, o hasta en Houston, como lo dice de la práctica social, ya sea dentro o fuera de las artes.



Quarks, conceptos, mercancías y crustáceos

Pero jamás se planteó la hipótesis de que las cosas nos descubren al mismo tiempo que nosotras las descubrimos, y que en el descubrimiento se da una relación dual.¹⁷

JEAN BAUDRILLARD

Esta comprensión de lo social habita un extremo del polo sujeto-objeto y demuestra una pronunciada tendencia antropocéntrica. Al sugerir que los humanos son los únicos seres dotados de agencia y capaces de efectuar un cambio significativo en el mundo, este enfoque privilegia a los sujetos sobre los objetos, al mismo tiempo que excluye a los actores no humanos (como los objetos de arte) de la arena de lo social. Reducir el campo social exclusivamente a la manera en que los humanos interactúan unos con otros, como tienden a hacerlo muchos practicantes del arte social, es ignorar tozudamente el papel que de entrada juegan los objetos —entendidos aquí no sólo el sentido de las cosas materiales, sino concebidos ampliamente como cualquier entidad con agencia, yendo desde los quarks hasta los conceptos, mercancías y crustáceos— en organizar las formas, sentimientos y gestos del intercambio intersubjetivo.

Esto no quiere decir que estemos en contra de las nociones de singularidad, ni que los humanos sean meramente el producto sumado de los campos de fuerza externos. Al contrario, deseamos considerar un mundo repleto de objetos singulares, incluyendo a los humanos: entidades profundamente complejas dotadas de una agencia que es irreducible a su funcionalidad o cualidades externas. Como observó Jean Baudrillard: “Lo incierto del mundo

¹⁷ Jean Baudrillard, *El intercambio imposible*. Madrid, Cátedra, 2000. Traducción de Alicia Martorell, p. 16.

es que no tiene equivalente en lugar alguno y que no se puede canjear por nada”.¹⁸ Esto es sólo para decir que nos parece absurdo que, de alguna manera, un teléfono celular Nokia 2100 tenga menos agencia o capacidad para mediar el mundo que un individuo que reparte ropa gratuita hecha por artistas a los transeúntes de la calle.¹⁹ Asimismo, nos parece absurda la noción de que se asegure que este acto, una vez que se considere como obra de arte, obtenga mayor agencia dentro de condiciones de trabajo flexible y desarrollo desigual, o que garantice una mejora en los efectos de la xenofobia. Sin duda, esta comprensión de actos propiamente sociales, que son más comprometidos o proactivos que las obras exhibidas dentro de una galería de cubo blanco o en el marco de un museo se presta

a una valoración basada desproporcionadamente en la forma. Más allá de reincorporar divisiones artificiales de forma / contenido, este acercamiento limitado se concentra en la intencionalidad de una obra y no en su resultado. Además, como sugiere el sociólogo George Simmel, las formas sociales ya emanan su propio contenido específico, que es distinto de las intenciones que ayudaron a formarlas.²⁰



¹⁸ *Op. cit.* Baudrillard, p. 3.

¹⁹ It Can Change, “Clothing Project”, *Shadow Cabinets in a Bright Country*, Kunsthall Friedericianum, Kassel, Alemania (2003), curaduría de Ted Purves.

²⁰ Georg Simmel. “The Problem of Sociology”, *American Journal of Sociology* 15 (1909): 289-320. www.brocku.ca/MeadProject/Simmel/Simmel_1909.html

Surge el objeto social

El mundo es una serie de negociaciones entre un abigarrado ejército de fuerzas, entre ellas los humanos, y un mundo así no se puede hacer una división limpia entre dos polos preexistentes llamados “naturaleza” y “sociedad”. Como dice Latour: “No sabemos qué fuerzas hay, ni su equilibrio. No queremos reducir nada a otra cosa [...]. ¿Qué sucede cuando nada se reduce a otra cosa? ¿Qué sucede cuando suspendemos nuestro conocimiento de lo que es una fuerza? ¿Qué sucede cuando no sabemos cómo está cambiando permanentemente su manera de relacionarse con los demás?”.²¹

GRAHAM HARMAN

Si las oposiciones sujeto-objeto indican las cuestiones de la práctica social, ¿cómo repensamos y reorganizamos? ¿Cómo podemos pensar en los polos de lo social y de lo no social *en conjunto*, en vez de mantener divisiones que, por un lado, valoran de manera arbitraria ciertas formas y, por otro, socavan nuestra capacidad de seguirle la pista a las relaciones que las producen? ¿Cómo tener una práctica social más compleja, que dé cuenta de las múltiples fuerzas y voluntades que no son transparentes, ni siquiera plenamente accesibles? ¿Cómo podemos conciliar a Jeremy Deller, Giant Squid y *Stopping by Woods on a Snowy Evening*? ¿Cómo dar cuenta al mismo tiempo de la xenofobia, los aceleradores de partículas y la “escultura social”? ¿Es posible colocar a Bridget Riley, Brigitte Bardot y Bridgetown, Barbados, en la misma oración? ¿En qué acertijo caben Paul Chan, Lady Gaga y la brujería? La crítica de Latour no es la única teoría que comienza a sugerir otras maneras de entender lo social en un panorama más amplio. Discursos emergentes como la ontología orientada al objeto y el *thing-power*, las reevaluaciones de la teoría deleuziana del

²¹ Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (Melbourne: re.press, 2009), pp. 13-14.

ensamblaje, las relaciones humano / animal, o experimentos recientes que combinan los estudios de la conciencia con otras disciplinas, son sólo algunas entre una variedad de teorías que sugieren nuevas formas de leer y comprender las relaciones humanas con el mundo. Su efecto acumulativo nos obliga a reevaluar no sólo nuestras conjeturas sobre el mundo social en el que se basa la práctica social, sino también nuestra comprensión de los objetos que ésta tiende a excluir. Dos teorías recientes que promueven un reencuentro profundo con los objetos son la Ontología Orientada a Objetos, propuesta por el filósofo Graham Harman, y el *thing-power* promovido por la politóloga y teórica Jane Bennett. Harman busca responder a una visión filosófica dominante que se emplea desde Kant, que según él establece “un solo tipo de relación: la interacción entre humano y mundo”.²²

22 Graham Harman, “Asymmetrical

Influido tanto por Heidegger como por Latour, propone un nuevo tipo de *realismo* y un regreso a la metafísica “donde todos los objetos interactúen con la misma dignidad que el humano y el mundo, pero donde las entidades también retengan cierta autonomía en sus relaciones con otras cosas”.²³ Bennett, por otro lado, alienta un retorno al pensamiento materialista por medio de lo que ha denominado *thing-power*, o “el poder de las cosas”. Inspirada en pensadores como Thoreau o Spinoza, su visión de la materialidad es ligeramente menos metafísica y tiene una orientación más ética y ecológica al asociar el renovado enfoque en los objetos evidente en la filosofía y en la ciencia con un impulso creado por los cambios en nuestro ambiente.²⁴

Causation: Influence without Recompense”, *Parallax*, vol. 16, num 1 (2010), p. 96.

23 *Ibid.*, p. 98.

24 Peter Gratton, “Interview with Jane Bennett: There is Nothing Simple about Materiality”, www.philosophyinatimeoferror.wordpress.com/2010/04/22/vibrant-matters-an-interview-with-jane-bennett/

Para Bennett, ‘*El materialismo del poder de las cosas*’ enfatiza la base material compartida o el parentesco de todas las cosas, sin importar su estatus como humanos, animales, vegetales o minerales. No niega que haya diferencias entre lo humano y lo no humano, aunque busca describirlos sin caer en la tentación de colocar a los humanos en el centro ontológico.²⁵ Pensadores que se alinean de manera similar, tales como la filósofa y teórica feminista Rosi Braidotti o Mario Perniola, exploran los bordes de la posthumanidad, replanteando la subjetividad como algo nomádico, un proceso continuo de volverse inorgánico, o como dice Perniola, una “cosa que siente”.²⁶ En ambos casos, se propone una especie de política no-identitaria de autodestrucción [*self-shattering*], en la que se rechaza la noción de un “yo” coherente: el mismo “yo” que plantea el

25 Jane Bennett, “The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter”, *Political Theory*, vol. 32, num. 3, (junio de 2004), p. 359.

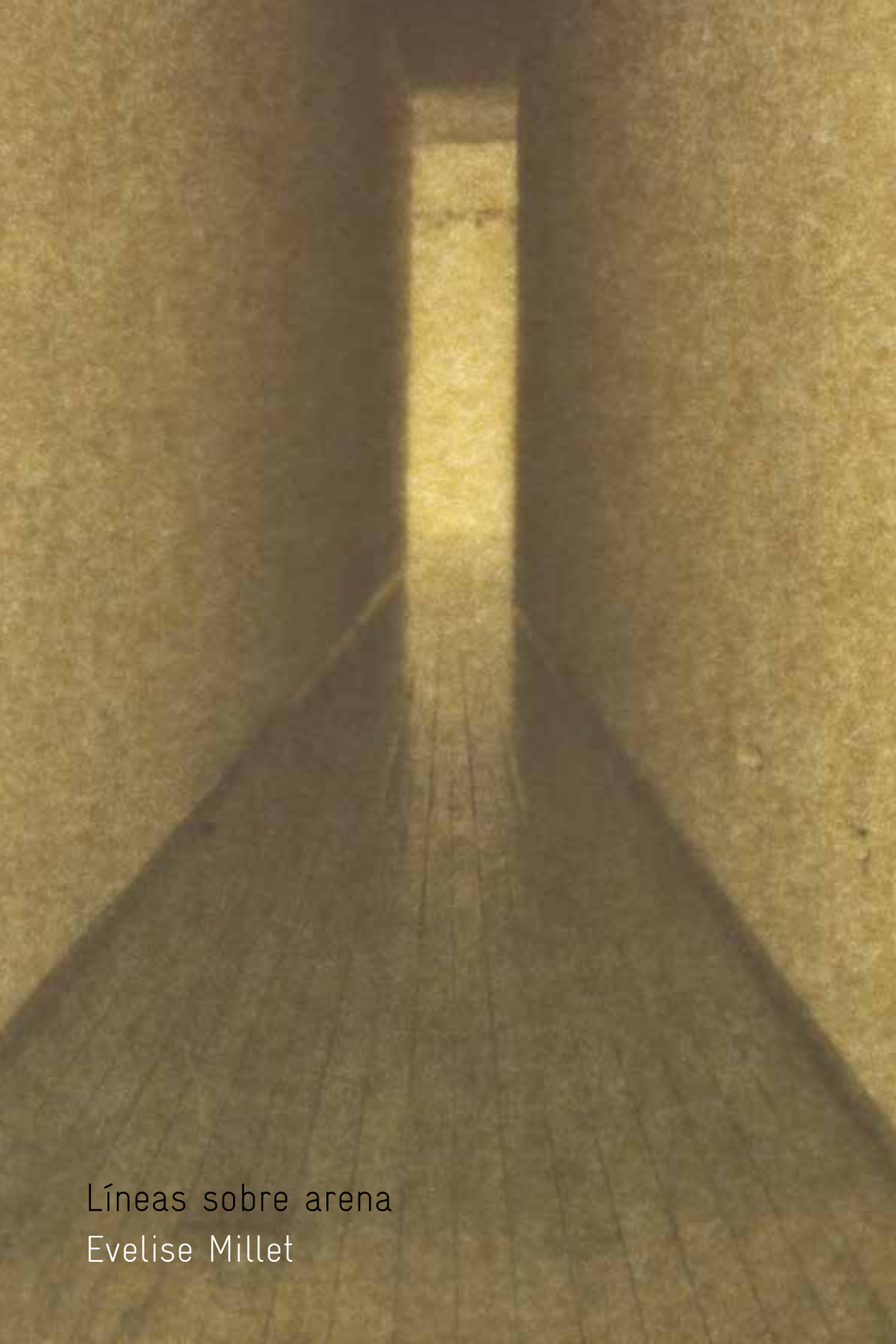
26 Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic*, traducido por Massimo Verdicchio (Londres: Continuum, 2004), p. 1

dominio del sujeto sobre el objeto, del significado, la homogeneidad y la conclusión por sobre la contradicción, la diferencia y la incertidumbre. Más allá de reensamblar y expandir lo social, estos pensadores ofrecen herramientas para mirar los objetos con el mismo sentido de dignidad con que miramos a los humanos. De hecho, los objetos, que pueden ir desde los focos, las nubes y la serie *Two and a Half Men* hasta las salamandras y la memoria de un primer beso, son productores de realidad tanto como lo somos nosotros. Todas ellas se deben entender como *objetos sociales*, dotados de voluntad y alusivos a poderes que sólo podemos aprehender con compasión, desde la distancia. Para poder acercarnos a sus efectos —y, de hecho, su realidad— haríamos bien en abandonar, con lo que Bennet llama “un realismo ingenuo”, muchas de las preconcepciones que incautan nuestro pensamiento (los binarios, la fetichización del sujeto y de “lo social”). Quizás ahí, entonces, podamos

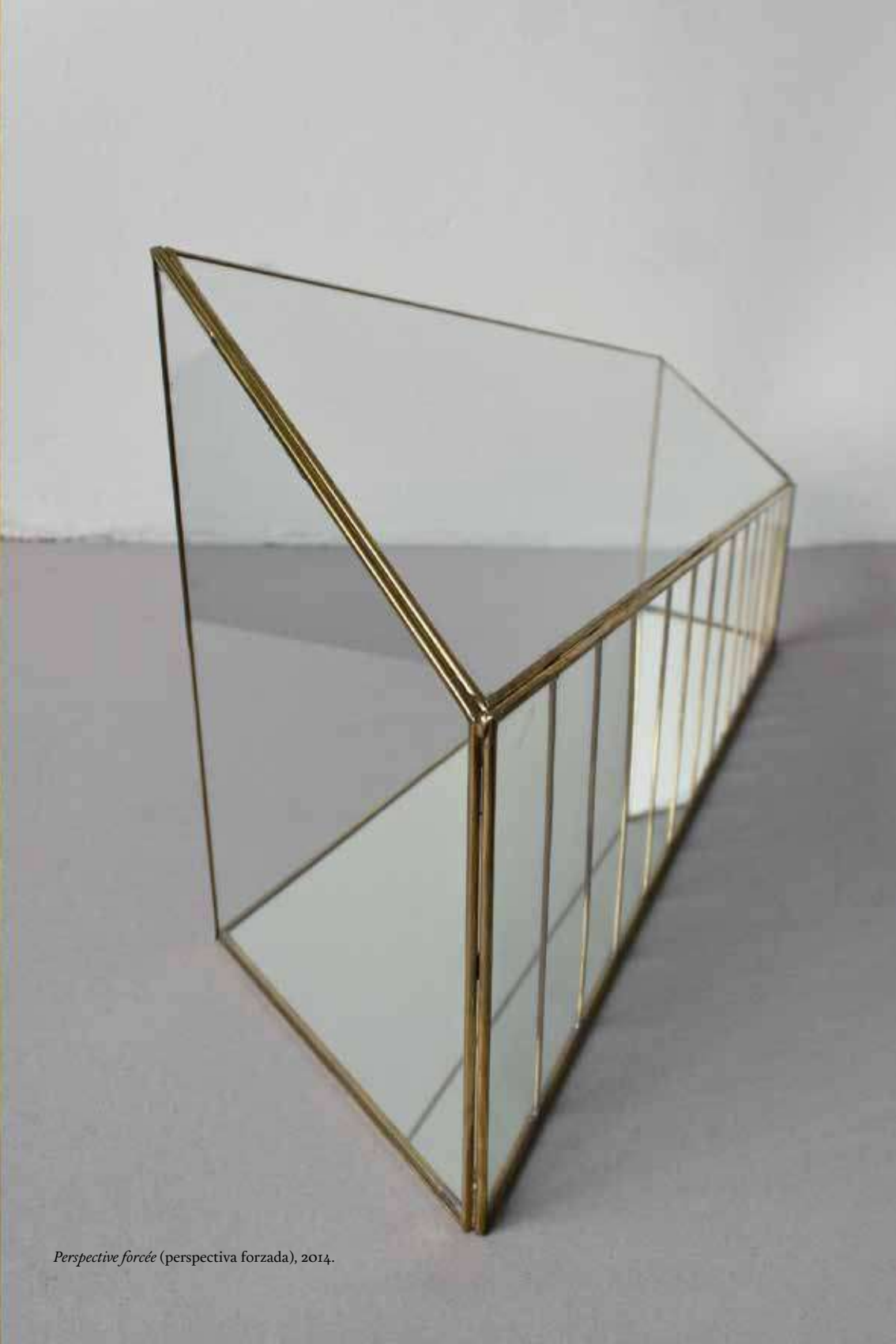
recuperar un sentido de la incertidumbre del mundo, no sólo para extender las fronteras de la producción artística, sino para poder asir mejor las cosas que nos afectan, rodean, resisten, que residen en y viajan por nosotros.

Quisiéramos agradecer a Malak Helmy, Ted Purves, Laura Mott y Márтин Spångberg por sus aportaciones a este ensayo.





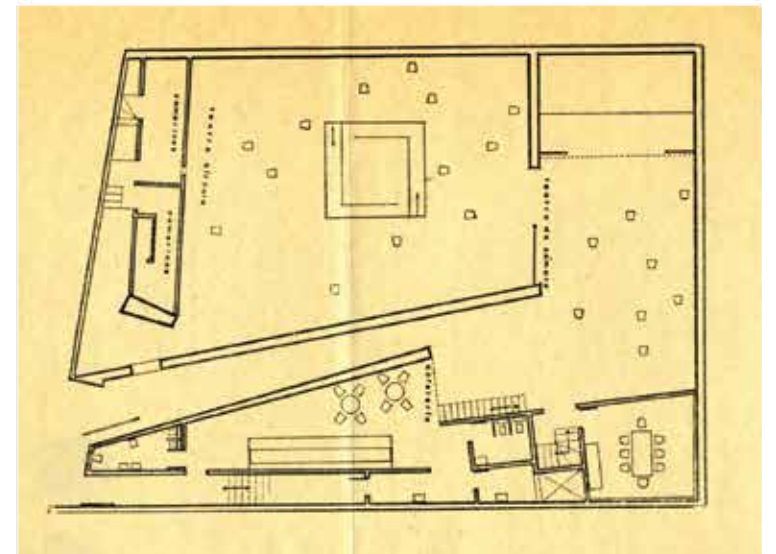
Líneas sobre arena
Evelise Millet



Perspective forcée (perspectiva forzada), 2014.

À El Eco, Mathias Goeritz dessine sur le sable du terrain la distribution des espaces. Il y marque l'emplacement des murs et indique verbalement aux maçons leurs hauteurs et épaisseurs. Mathias Goeritz réalise seulement deux esquisses pour pouvoir expliquer aux ingénieurs et aux maçons, que Daniel Mont met à disposition, la forme que doit prendre son bâtiment. ↗

p. 132 Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique -
Maria Leonor Cuahonte de Rodriguez, L'harmattan, 2003-



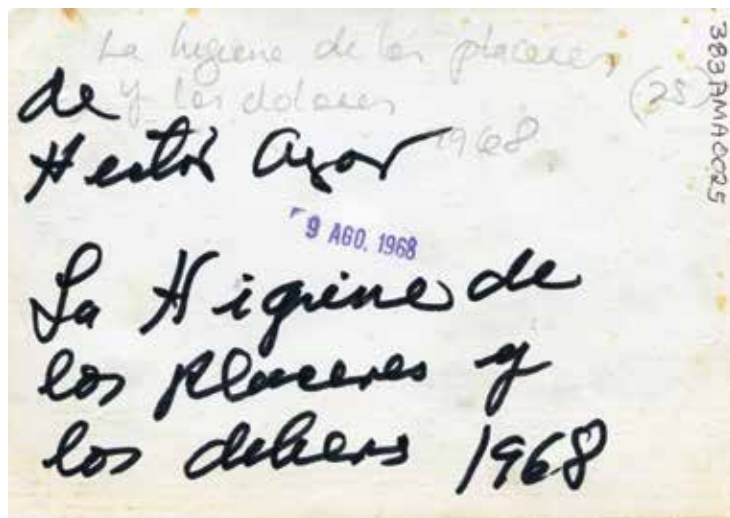


Tracé 1, México, 2014.

Tracé 2, México, 2014.

EL ECO, PERIPECIAS DE UN ESPACIO ESCÉNICO

Rodolfo Obregón



Héctor Azar,
La higiene de los placeres y los dolores, presentación en el Foro Isabelino, CUT, 1968.

Por vías extrañas o acontecimientos tortuosos, la vocación escénica de El Eco dominó durante muchos años la actividad del espacio creado por Mathias Goeritz. Las inquietudes que el artista y su patrocinador manifestaron por la confluencia de las artes, explícitas en la inauguración del museo con un trabajo dancístico o en la presencia de “rituales tribales” y posibilidades en el contexto de una ciudad que no sólo permitía, sino que obligaba al encuentro de los pequeños círculos artísticos, se realizaron finalmente en modos del todo imprevistos.¹ La muy temprana muerte de Daniel Mont precipitó la transformación del proyecto. Sin embargo, su exigencia original de contar con un bar como parte del conjunto derivó en otra forma escénica, no regida por lo que Walter Benjamin denomina “la vía de la cultura”: el espectáculo de cabaret. El director de escena Ludwik Margules recuerda, recién llegado a México, que fue ahí donde asistía “a admirar, donde me enamoré de Chabela Vargas, acompañada por Pepe Jara”.²

1 Las intenciones del proyecto han sido descritas por David Miranda en *La disonancia de El Eco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2015.

2 Ludwik Margules, *conversaciones con Rodolfo Obregón*, México, El Milagro, col. Memorias, 2004, p. 45.

En una Ciudad de México liberal y hospitalaria, según el decir del mismo Margules, la zona que rodea El Eco adquiría a finales de los años cincuenta una intensa vida cultural; y ésta se vio reflejada en la proliferación de edificios teatrales (muchos de ellos relacionados a la actividad sindical).³ En un curioso paralelismo con el devenir de El Eco, Salvador Novo abrió en 1959 el teatro Plenilunio, en la calle de Gómez Farías, unos cuantos años después de fundar en Coyoacán los espacios de La Capilla, donde décadas más tarde florecería el espectáculo de cabaret asociado también a la diferencia sexual. Quizás haya sido ese auge de la vida teatral en la zona, aunado al cierre del teatro El Caballito, donde la UNAM llevaba a cabo una importante tarea escénica, lo que motivó a Héctor Azar a convencer a las autoridades universitarias de rentar el predio de la calle de Sullivan. En El Caballito, donde se presentaron los primeros programas de Poesía en Voz Alta, Azar ya acariciaba la idea de fundar un Centro de Extensión dedicado al arte del teatro. Cuando en 1961 logra hacerse de las instalaciones

3 José Santos Valdez Martínez, *Recintos teatrales en la Ciudad de México* (e-pub), México, CITRU/INBA, 2014.



creadas por Goeritz, funda ahí el Centro Universitario de Teatro, que con el tiempo y en otras ubicaciones, se convertiría en una influyente escuela.

Es importante señalar que desde esa fecha, la Dirección General de Obras de la propia universidad presenta un proyecto para la realización de un teatro en el patio y procede a modificar el espacio con un techo. De aquí la confusión en diversas publicaciones, pues antes de la inauguración del teatro (luego cambiado por Foro Isabelino, se dice que hubo ahí un teatro “italiano”, un “teatro Círculo Lope de Vega” y un “teatro de cámara”, al parecer, todos eran (o probablemente el mismo) adaptaciones provisionales.⁴ El proyecto de Azar implicó un nuevo giro radical para El Eco, en ese momento, según él, “uno de los

4 Agradezco a Jovita Millán, investigadora del CTRU, la información relativa al CUT incluida en su trabajo inédito *Héctor Azar, Zoon Theatriykon*.

antros más indecentes y siniestros de la ciudad”.⁵ Esta afirmación se repite en una nota encabezada “Centro cultural en lo que fue un antro de vicio”, aparecida en *El Universal Gráfico* (20 de mayo de 1968), con motivo de los trabajos previos a la inauguración del teatro Isabelino.⁶

Ciertamente, la idea de Azar implicaba un concepto mucho más conservador que el original de Goeritz y, en un principio, se dirigió a una clase social alta asociada a cierto convencionalismo y a una nueva separación de las

5 Citado por Marcela Eugenia Bourges Valles, *Teatro Estudiantil Universitario, UNAM 1955-1972*, tesis de licenciatura, México, 2000.

6 Consignada por José Santos Valdés Martínez, *op. cit.*



disciplinas artísticas. Pese a ello, en el programa de actividades del CUT, sostenido sin interrupción desde 1962 hasta 1973, destacan algunas características singulares y la presencia regular de personalidades disidentes del teatro o intelectuales de otras disciplinas.

Siguiendo el modelo de progresión propuesto por Constantin S. Stanislavski para el establecimiento de los teatros de arte del siglo XX que estipula: “Primero proponer un concepto, luego comunicárselo a quienes participen de él y, cuando ya tengas al grupo, darle casa”,⁷ el CUT de Azar fue un intenso propulsor de la cultura teatral, con un plan que recorría dos ejes transversales: por un lado, la reflexión y análisis de los grandes periodos históricos del teatro hasta llegar a las tendencias entonces actuales; por el otro, un escudriñamiento de la disciplina desde otros campos del saber o en sus interrelaciones con los procesos sociales.

La intención de construir un puente entre la investigación y una práctica de claro tinte experimental condujo a producciones escénicas notables, como las dirigidas por Juan Ibáñez o José Estrada y, finalmente,

7 La cita corresponde al propio Azar en una nota periodística recuperada por Marcela Bourges, *op. cit.*



ello implicó también una labor formativa en talleres y seminarios, y la creación del primer elenco profesional estable: la Compañía de Teatro Universitario. El impulso a publicaciones como la colección editorial *Textos de Teatro* y el periódico *La Cabra* completó una labor que incluyó además vínculos internacionales.

La posición simultánea de Héctor Azar como director del CUT y de actividades teatrales de la UNAM, le permitió consumir un movimiento que se gestó bajo el influjo vital de Poesía en Voz Alta (1957-1963) en oposición al canon realista que dominaba, con autores locales, la producción oficial. En contraste con ésta, aún marcada por un cierto nacionalismo —que, dicho sea de paso, no fue nunca tan radical ni poderoso como en las artes plásticas, el cine o la danza— y formas escénicas conservadoras, la

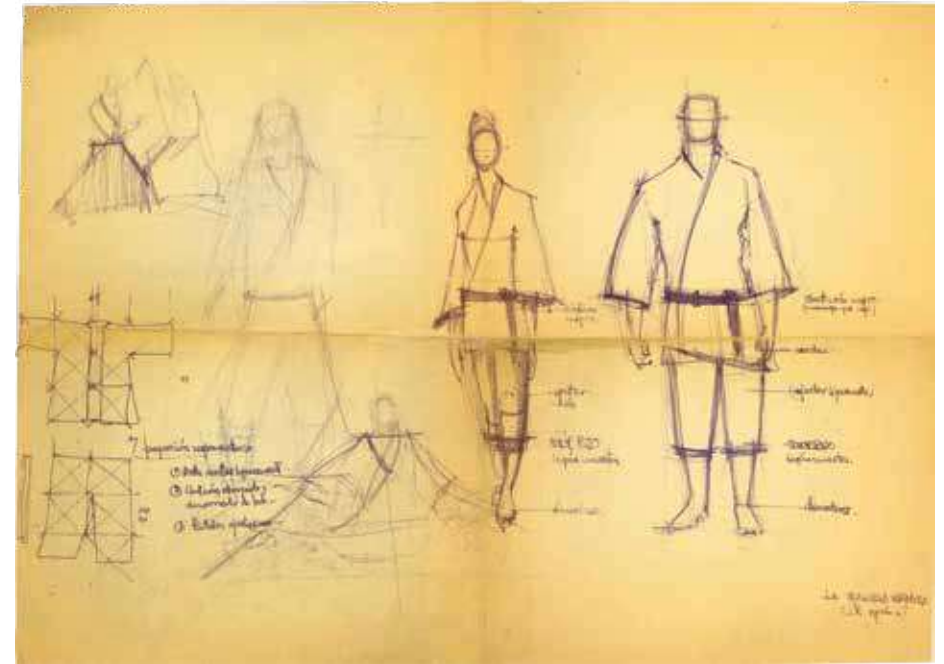
producción del teatro universitario tuvo un énfasis en la dramaturgia clásica con formas escénicas renovadoras o sobre la escritura internacional más propositiva de su momento. El índice de títulos y de personalidades que aparecen como responsables de cursos y talleres en el programa del CUT subraya ese carácter. A los especialistas de otras disciplinas artísticas o sociales, como Max Aub, Ricardo Guerra, José Emilio Pacheco, Margo Glantz, Salvador Novo, Alaíde Foppa, Alejandro Aura, Alfredo Joskowicz, Eduardo Lizalde, Jorge Alberto Manrique, José Antonio Alcaraz o Esther Seligson, se suma la presencia de directores teatrales con propuestas disímolas, y algunas de ellas nada convencionales, como Seki Sano, Dimitrio Sarrás, Rodolfo Valencia, Ludwik Margules y, sobre todo, Alejandro Jodorowski.⁸ Uno de estos directores, Ludwik Margules, participó en la adecuación del patio de El Eco,

8 El trabajo de Josefina Brun, "El Centro Universitario de Teatro", incluye un cuadro con el contenido de los 27 ciclos de cursos y conferencias que se realizaron en el CUT de esos años y las personalidades que los impartieron. En Manuel González Casanova y Héctor Alberto Figueroa Alcántara, *Historia del teatro en la UNAM*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2011.

misma que permanecería estable hasta su cierre de 1990. Margules ensayó durante un año (1967-1968) *La tragedia española* del inglés Thomas Kyd. El escenógrafo de la producción y arquitecto, Alejandro Luna, diseñó un dispositivo móvil para el patio, a base de andamios y practicables de madera, que podía reacomodarse de acuerdo con las exigencias de cada producción como un teatro frontal, pasarela, teatro arena o, en este caso, como un escenario isabelino (con público en tres de sus lados).

Después de un año de trabajo, Héctor Azar sometió el ensayo general a una especie de juicio, apoyado con la opinión de otros especialistas cercanos al CUT, y decidió cancelar la temporada de la obra y el estreno del nuevo espacio escénico. Si bien en sus *Memorias*, Margules parece justificar la decisión de Azar, la ruptura entre ellos fue definitiva y Alejandro Luna ha declarado que Azar censuró la obra pues la encontraba "vulgar", "ésa fue la palabra que usó".⁹ Sin embargo, la disposición del espacio había entusiasmado al entonces director del CUT,

9 Alejandro Luna, conferencia del 8 de marzo de 2016 en el Teatro Julio Castillo. La información se completó con una entrevista telefónica realizada el 6 de abril de 2016.



quien decidió fijarlo y darle un carácter permanente, incluyendo alfombras y otros elementos que contradecían la cruda funcionalidad propuesta por Luna.¹⁰ Finalmente, el 17 de agosto de 1968, Héctor Azar inauguró el Foro Isabelino con una obra suya, *Higiene de los placeres y de los dolores*. Pero antes de la inauguración oficial, el espacio sufrió un nuevo incidente, que Luna considera "el desquite" de Margules.

10 Tanto le gustó ese espacio que, años después, al crear el Centro de Arte Dramático A.C. (CADAC), lo reprodujo y bautizó con el nombre de Espacio C.

La presentación de *El príncipe constante* del director polaco Jerzy Grotowski, dentro del programa de la Olimpiada Cultural del 68, obligó a desmontar nuevamente el espacio para, una vez terminadas las funciones, volverlo a fijar. *El príncipe constante*, una de las obras medulares del teatro del siglo XX, que poquísimas personas en el mundo alcanzaron a ver dado el número limitado de funciones y el aforo de su dispositivo escenográfico —restringido a 40 espectadores—, marca la vocación cosmopolita de El Eco, donde pasaron también, en esa etapa, figuras internacionales como

Vestuario para *La tragedia española*, que sería dirigida por Ludwik Margules en el CUT, 1967-1968.



Arthur Miller, Eugène Ionesco, Narciso Yépez o Fernando Arrabal. Como en tantos otros sectores sociales, particularmente en el estudiantil, las políticas públicas referidas a la cultura mostraron justo en esos años su profundo desencuentro con las inquietudes democratizadoras de los jóvenes. Y el teatro no fue la excepción. A pesar de su importantísima gestión, Azar no fue ajeno a la verticalidad y la aplicación de criterios unipersonales en la administración

pública. Su doble función como encargado de las actividades teatrales de la UNAM (por más de 10 años) y del INBA (desde 1965), justificaba el mote con que se le conocía en ese tiempo: “El Zar”. El clima de inquietud que compartían muchos colectivos teatrales y los conflictos que el grupo Fantoche, de la Facultad de Filosofía y Letras, tenía con el director del CUT, reventaron a finales de enero de 1973 con la toma del Foro Isabelino. Azar, que



se encontraba fuera de México, renunció a su cargo el 2 de febrero. *El canto del fanteche lusitano*, de Peter Weiss, fue la obra que dio nombre al grupo que la representaba bajo la dirección del argentino exiliado en Venezuela Carlos Giménez; él fue quien hizo conscientes a los teatreros de que las estructuras dictatoriales que debían vencer eran las que regían a su propia comunidad y no aquellas que oprimían a los campesinos angoleños (el tema tratado por el texto).

El apoyo a la toma del Foro fue inmediato y estruendoso. A él se sumaron otros grupos universitarios, independientes y muchos profesionales de las artes escénicas para formar el Centro Libre de Creación y Experimentación Artística (CLETA),

un movimiento complejo que la historia ha querido nulificar al reducirlo a un teatro panfletario.¹¹ Además de producciones teatrales realizadas en el Foro Isabelino, CLETA llevó a cabo una enorme cantidad de actividades artísticas (presentación de cantautores, exposiciones, cineclub, lecturas, funciones de danza) de claro tinte social y jornadas de solidaridad política con causas nacionales e internacionales de oposición (en particular con aquellas que

¹¹ Todos los avatares, trayectoria de grupos y actividades del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística han sido minuciosamente relatados y documentados en el libro de Julio César López Cabrera, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, México, Conaculta, CITRU/INBA, 2012.



Libreto de *El príncipe constante*, dirigida por Jerzy Grotowski, presentada en El Eco como parte de la XIX Olimpiada Cultural, 1968.

enfrentaban a los regímenes autoritarios de Centro y Sudamérica). CLETA estableció un vínculo importante con los grupos teatrales más destacados de América Latina, afines en lo ideológico, así como en sus métodos de creación —opuestos a la línea del teatro universitario comandada ahora por Héctor Mendoza y que marcó desde entonces una tendencia hacia la oficialización de su estética—. Fue también gracias a algunos de los participantes de CLETA (particularmente a Mascarones) que por primera vez se incorporó a los grupos chicanos al teatro mexicano,

en un gran festival que incluyó a 30 de ellos. El tradicional divisionismo de la izquierda local y sectores afines apareció demasiado pronto. A poco más de un año de su fundación, ocurrió una primera escisión y, cinco años después (en 1979), la disolución formal del movimiento. Pese a ello, y a la preferencia de muchos colectivos por acercar su teatro al público popular al que se dirigía, el Foro Isabelino, a cargo del Taller Teatro Tecolote, de Luis Cisneros, siguió siendo el escenario para las producciones escénicas de conjuntos destacados como Zumbón o Zopilote.



Grupos independientes:
Zopilote, Zevo, Palo de lluvia
y Saltimbanqui.



En 1983 se dio la última ruptura protagonizada por quienes disponían de los restos de CLETA, los hermanos Luis y Enrique Cisneros. Este último, director de Los Chidos y convertido después en *El Llanero Solitario*, acusó a Tecolote de negociar con la universidad el uso del antiguo El Eco, para él, “un medio de producción artística rescatado de la clase dominante y la burocracia de la UNAM”. Lo cierto es que las autoridades universitarias, que luchaban al mismo tiempo por recuperar éste y otros espacios tomados por grupos originarios de CLETA en el CCH Vallejo y el foro abierto de la Casa del Lago, mostraron siempre una

postura ambigua, sin reconocer a CLETA pero sin deslindarse del todo. Con periodos de abandono en que el local se convirtió en un centro de actividades políticas y cafetería, el Foro Isabelino funcionó ya con muy poca visibilidad hasta 1990, después de lo cual El Eco cayó en un largo silencio que terminó en 1997 con la sentencia legal sobre la relación de Inmobiliaria Sullivan con la UNAM y Taller Teatro Tecolote, y con la reapertura como museo en 2005, a partir de la cual se da una reaparición de su vocación escénica en su vertiente performativa.



Héctor Azar.
Enrique Ballesté.

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Lic. Jaime Raúl Alberto Pimentel
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad

Dra. Mónica González Contró
Abogado General

Coordinación de Difusión Cultural

Mtra. María Teresa Uriarte C.
Coordinadora

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales

Museo Experimental el Eco

Paola Santoscoy Fernández de Lara
Directora

Begoña Inchaurrendieta Aramburu
Subdirectora

David Miranda Flores
Curaduría y programación

Mauricio Marcín
Investigación y curaduría

Macarena Hernández Estrada
Publicaciones

Guillermo Rosas
Difusión y prensa

Jesús Cruz Caba
Diseño

Gabriel Escalante Dávila
Producción y montaje

D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México
Museo Experimental el Eco
www.eleco.unam.mx

D.R. © 2016 por los textos sus autores. Se ha hecho todo lo posible por encontrar a todos los titulares de los derechos de los contenidos aquí publicados. Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio de la presente obra, sin contar previamente con la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales. Todos los derechos reservados. REVISTA 3 fue editada por la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM. Se terminó de imprimir en agosto de 2016 en los talleres de Technographics, Giotto 221, col. Alfonso XIII, C. P. 01460, Ciudad de México. Se tiraron 1,000 ejemplares sobre papel Bond de 120 gr. En su formación se utilizó la tipografía Calendas Plus. El cuidado de la edición estuvo a cargo del Museo Experimental el Eco. Primera Edición impresa y hecha en México.

Macarena Hernández

Edición y coordinación editorial

Diana Goldberg y Claudia Priani

Corrección de textos

Luis Rodríguez

Diseño

Makeba Gil

Asistente de diseño

Sonia Verjovsky

Traducción del texto

Towards a Non-Athropocentric Social Practice

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Rodrigo Valero-Puertas

Museo Experimental el Eco
pp. 26-63, 65, 66 (arriba), 67 (arriba), 68-79

Guillermo Rosas

Museo Experimental el Eco
pp. 64, 66 (abajo), 92 (abajo)

Manuel Casanueva y

Archivo Histórico José Vial Armstrong,

Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
pp. 11 y 89 (abajo)

Miho Hagino

pp. 14-18

Oliver Santana

Cortesía del Museo Universitario de Arte
Contemporáneo (MUAC)

pp. 85

Ericka Flórez

pp. 93

Marianne Gast

Fondo Mathias Goeritz, CENIDIAP-INBA

D.R. © Mathias Goeritz 1953.

Bajo la licencia de L. M. Daniel Goeritz y Galería

Caja Negra, Madrid

pp. 86 y 87 (fotografía anónimo)

Adrian Piper

Research Archive Foundation Berlin
pp. 88

Jaime Gartzia

Cortesía de Azkuna Zentroa
www.azkunazentroa.com

pp. 102-100

Eric Chenal

Cortesía de FRAC Lorraine, Francia
pp. 113

Hans Flieg e

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
pp. 114

Catalina Lozano

pp. 115

Cortesía de Anthony Marcellini y

Matthew Rana

pp. 117-128

Evelise Millet

pp. 134-139

CITRU-INBA

pp. 140-149

COMITÉ ACADÉMICO ECO

Tatiana Cuevas
Jorge Munguía
Luis Felipe Ortega

AGRADECIMIENTOS

Ana Rodríguez
Ana Xanic López
APRAF, Berlín
Archivo Lina Bo Bardi
Azkuna Zentroa, Bilbao
Eduardo Lomas
Issa Benítez
Juan Francisco Maldonado
Julieta Rivas
Marcela Carvalho
Patricia Brambila
Patrick Charpenel
Pizzería Kemi
Rodrigo Bazaldúa

Un especial agradecimiento a la
Fundación BBVA Bancomer

Fundación
BBVA Bancomer



Dirección
General de
Artes
Visuales

MUSEO
EXPERIMENTAL
EL ECO

Estas páginas y 4a de forros:
Alan Poma,
La victoria sobre el Sol, 2014.
Presentación única.
Adaptación de la ópera
futurista rusa de 1913.

EL ECO



En hombros de gigantes



Inauguración
Sábado 22 de noviembre de 2014,
12 del día

Del 23 de noviembre de 2014
al 18 de febrero de 2015



EL ECO



DEL 5 DE MARZO AL 1 DE JULIO, 2014

Entrada libre

CUERPO

**SU
LOS
FETO
HARTOS
NO OB
CULLERMO SANT MARINA
(OTRA
FETO
VEZ)
OO**

Facebook: museo experimental el eco

Twitter: @museo_elco

Museo del Eco
Calle Real de Arica
Coordinación: B. B. y M.

San Antonio, Chile
Calle Condell, 1400 12, 56471
Teléfono / Fax: +52 (50) 53349186 / 53344393

Buró-Buró

EL ECO
EXPERIMENTAL EL ECO

20 hrs. Performance
Rescataron en formato Museo

LA SUBJETIVIDAD DOCUMENTADA

Muestra de arte experimental y acciones de arte sonoro en El Eco

viernes 16 de mayo 20 hrs
entrada libre

30-30 hrs. Espacios de experimentación en subjetividad

EL ECO

LA VICTORIA SOBRE EL SOL

UNA ADAPTACIÓN DE ALAN HOVA

21 DE JUNIO DE 2014, 20:00 HORAS

HATENTA HINVTACION

AL HEVENTO CULPABLEMER COMO MEMORIE CON E

SABADO 24 DE MAYO DE 2014
5 pm a 10 pm

gracias por su atención y bien a las hostilidades

EL ECO



INAUGURACIÓN DE

PRYCS

Nuestro desconocimiento, nuestro caos, nuestro caos

Arriba como ramas que en silencio viento mueve

Proyecto de Felipe Mejía Sala principal

Hegelian Dancers en Arica Chile

14 de agosto 20 horas

EL ECO

MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

HEGELIAN DANCERS
Performance de Ericka Florez

16 de agosto 19:30 horas

EL ECO

Artrópodos

12 de noviembre, 20 horas

EL ECO

ELECO
REVISTA 3



Dirección
General de
Artes
Visuales

MUSEO
EXPERIMENTAL
EL ECO

Fundación
BBVA Bancomer