

# post(s)

ISSN: 1390-9797



Hugo Burgos  
Santiago Castellanos  
Marcela Correa  
Anamaría Garzón  
David Kelley  
Agata Mergler  
Sarah Pink  
Gabriela Piñeiros  
Martín Plot  
Paul Rosero Contreras  
Tatiane Schilaro Santa Rosa  
Max Stolkin  
Jacqueline Taylor  
Cristian Villavicencio  
Juan Pablo Viteri  
Tim Wall  
McKenzie Wark

post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
<http://posts.usfq.edu.ec>



*post(s)*

## USFQ Press

Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. <http://editorial.usfq.edu.ec>

USFQ Press es un departamento de la Universidad San Francisco de Quito USFQ que fomenta la misión de la Universidad al diseminar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

**post(s)**. Serie monográfica • agosto - diciembre 2017  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Quito, Ecuador

ISSN de la serie: 1390-9797  
ISBN de este volumen: 978-9978-68-115-2

La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a escala local como regional e internacional.

**post(s)** solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea.

## AUTORES EN ESTA EDICIÓN

Tim Wall, Birmingham City University, Reino Unido  
Martin Plot, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina  
Marcela Correa, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
Gabriela Piñeiros, alumni Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
Jacqueline Taylor, Birmingham City University, Reino Unido  
Sarah Pink, RMIT University, Australia  
Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
Santiago Castellanos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
Maxwell Stolkin, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
McKenzie Wark, The New School for Social Research, EE.UU.  
Anamaria Garzón, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador  
David Kelley, University of Southern California, EE.UU.  
Tatiane Schilaro Santa Rosa, University of California Santa Cruz, EE.UU.  
Agata Mergler, York University, Canada  
Cristian Villavicencio, Universidad de Las Artes, Ecuador  
Paul Rosero Contreras, artista

**Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (peer-reviewed).**

---

### COMITÉ EDITORIAL:

Hugo Burgos, Ph.D., Director General,  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Santiago Castellanos, Ph. D., Director del Comité Editorial,  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Anamaria Garzón Mantilla, MA, Editora General,  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Christine Klein, MA, Directora de Diseño y Contenido Gráfico,  
Universidad San Francisco de Quito USFQ

### CONSEJO ACADÉMICO:

Carlos Bomfin, Doctor, Profesor de la Universidad Federal de Bahía,  
Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias.  
Patricia Bermúdez, Ph.D., Profesora Investigadora en Flacso-Ecuador.  
Diego Falconí Travez, Doctor, Profesor de la Universidad San Francisco de Quito, de la Universidad  
Andina Simón Bolívar y de la Universidad Autónoma de Barcelona  
Gracia Trujillo, Doctora, Profesora Asociada de Sociología en la Universidad de Castilla-La Mancha.  
Humberto Beck, Ph.D., Post-Doctoral Fellow, Kilachand Honors College,  
Universidad de Boston  
Joseph Pierce, Ph.D., Profesor de Lenguas Hispánicas y Literatura en  
Stony Brook University  
Liz Montegary, Ph.D., Profesora de Análisis Cultural y Teoría en  
Stony Brook University  
Miguel Ángel Hernández, Doctor. Profesor de Historia del Arte en la  
Universidad de Murcia  
Sergio de la Mora, Ph.D., Profesor Asociado en Estudios de Chicanas y Chicanos en la  
Universidad de California, Davis  
X. Andrade, Ph.D., Profesor Investigador en la Universidad de Los Andes

### CONSEJO EDITORIAL:

Romina Carrasco Zuffi, Ph.D (c), Microsoft Research Centre for Social Natural User Interfaces,  
University of Melbourne.  
Gustavo Cusot, Doctorando, vicedecano, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de  
Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Lucía Durán, Doctoranda en Antropología en la Universidad de Buenos Aires  
Ximena Ferro, MA, coordinadora de la Carrera de Publicidad, Universidad San Francisco de Quito  
USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Hanne-Lovise Skartveit, Ph.D, profesora, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de  
Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Juan Pablo Viteri, Ph.D (c) Birmingham City University, profesor, Universidad San Francisco de Quito  
USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA

Producción Editorial: Anamaria Garzón Mantilla  
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas  
Traducción: Verónica Fajardo  
Diseño de portada: Krushenka Bayas  
Fotografía de portada: Paul Rosero Contreras  
Revisión de estilo: La Caracola Editores

### Dirección de la oficina editorial de **post(s)**

Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Casilla postal: 17-1200-841, Quito, Ecuador  
posts@usfq.edu.ec • <http://posts.usfq.edu.ec>

## Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito

**post(s)** [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.  
Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015  
v. cm.

Anual

ISSN: 1390-9797

1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas.  
-- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.

LC: AP 63 .P67

CDD: 056.1

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etc. en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ Press presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la Editorial, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

### **post(s)** volumen 3 • agosto - diciembre 2017

Impreso en Ecuador por Ediecuatorial – Printed in Ecuador

Primera Edición: noviembre 2017

Tiraje: 500 ejemplares

Más información en: <http://libros.usfq.edu.ec> • <http://posts.usfq.edu.ec>

ISSN de la serie: 1390-9797

ISBN de este volumen: 978-9978-68-115-2

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

Burgos, H., Castellanos, S., Garzón, A., Klein, C. (eds.)

(2017) **post(s)**, volumen 3. Quito: USFQ Press.



Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Las imágenes de este volumen están registradas bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-ND: Reconocimiento – NoComercial – SinObrasDerivadas. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

- 10 **Modos de deshacerse: composiciones para el presente**  
por Anamaría Garzón Mantilla

## AKADEMOS

- 18 **La radio musical entra a internet**  
Por Tim Wall
- 44 **Borges y el concepto de lo político**  
Por Martín Plot

## RADAR

- 64 **Improvisación e interacción en tiempo escénico. Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Talvez Danza Contemporánea**  
por Marcela Correa y Gabriela Piñeiros
- 94 **Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida**  
por Jacqueline Taylor
- 106 **Ethnography at the edge of the future**  
Sarah Pink interviewed by Hugo Burgos
- 122 **Etnografía en el linde del futuro**  
Entrevista a Sarah Pink, por Hugo Burgos

## LINK

- 136 **Link**  
por Hugo Burgos, Santiago Castellanos y Juan Pablo Viteri

---

## VIDERE

- 146 **Hacer hervir el agua en el valle de Valdivia: Formas de vasijas y el brillo de las nubes en el periodo formativo temprano en la Costa de Ecuador**  
por Maxwell Stolkín

## PRAXIS

- 166 **La proveniencia digital y la obra de arte como derivado**  
por McKenzie Wark
- 174 **Undoing nostalgia: A conversation on David Kelley's antidotes to realism and modernity in Brazil**  
David Kelley interviewed by Tatiane Schilaro Santa Rosa
- 188 **Collaboration, media, praxis: Haptic/Visual Identities Project**  
Agata Mergler and Cristian Villavicencio
- 208 **Todos los territorios**  
Por Paul Rosero Contreras

## CALL FOR PAPERS

- 228 **Proceso editorial**  
Español
- 232 **Publishing process**  
English



# INTRODUCCIÓN

# MODOS DE DESHACERSE: COMPOSICIONES PARA EL PRESENTE

Anamaría Garzón Mantilla

---

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ,  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá,  
edificio Casa Tomate, oficina 200, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador.  
Correo Electrónico: [agarzon@usfq.edu.ec](mailto:agarzon@usfq.edu.ec)  
• MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

**Cómo citar:** Garzón, A. (2017). Modos de deshacerse: Composiciones para el presente.  
En *post(s)*, volumen 3 (pp. 12-16). Quito: USFQ PRESS.

Escapamos habitualmente de los territorios de la incertidumbre. Pero solo ahí, en la inestabilidad, en la crisis, podemos entender nuevas composiciones de conocimiento que laten en todos los documentos que nos rodean. Elijo la palabra composición, pensando en el “Manifiesto Compositorista” de Bruno Latour. Elijo la palabra documento ya que todo, mirado con atención y cuidado, revela información, incluso los gestos, como ya lo dijo Juana María Rodríguez en “Gesto a Tiempo de Mambo”, publicado en [post\(s\) 2](#). Siguiendo esas pistas, [post\(s\) 3](#) se mantiene en las mismas búsquedas de las ediciones anteriores, preguntándose cómo entender las dinámicas de las nuevas formas de producción de conocimiento, entendiendo la complejidad de los marcos académicos y la oportunidad de generar nuevos mapas/rutas de navegación. En ese sentido, Latour da luces:

“Nosotros los compositoristas queremos inminencia y verdad juntas. O, para usar mi lenguaje: queremos *cuestiones de inquietud* y no solo *cuestiones de hechos*. Para un compositorista, nada está fuera de discusión. Y, sin embargo, tiene que lograrse una conclusión. Pero ésta solo puede alcanzarse a través del lento proceso de composición y compromiso, no por revelaciones del más allá”. (2010)<sup>1</sup>

En [post\(s\) 3](#), ningún texto es necesariamente lo que parece, pues [post\(s\)](#) no es una revista de música, tampoco una de literatura ni de danza, ni de métodos

1 Cita en el idioma original: “We compositionists want immanence and truth together. Or, to use my language: we want matters of concern, not only matters of fact. For a compositionist, nothing is beyond dispute. And yet, closure has to be achieved. But it is achieved only by the slow process of composition and compromise, not by the revelation of the world of beyond”.

etnográficos ni de arte. Pero los temas que presentamos pasan por esas y otras áreas, encontrando resquicios para generar reflexiones interdisciplinarias, radicalmente actuales. Son textos que saben ver más allá de los marcos disciplinares, que exploran de tal modo que no dan pasos en mundos ya constituidos, sino que buscan componer nuevas relaciones, construir sentidos donde las disciplinas se entrelazan y articulan otras posibilidades de lectura.

En la sección *Akaderos*, Martín Plot abre un nuevo campo para leer a Jorge Luis Borges. Se aleja de la literatura, entra en la filosofía y plantea la posibilidad de leer a Borges no como un escritor político, sino como un escritor de lo político. Lo lee en un diálogo con Schmitt, Arendt y Lefort. Y Tim Wall toma como punto de partida la llegada de la radio a internet para pensar cómo la economía política organiza la producción, la distribución y el consumo de la cultura.

En *Radar* proponemos tres textos: un ensayo de Marcela Correa, directora de la compañía de danza contemporánea Talvez, y Gabriela Piñeiros, bailarina e investigadora de la compañía, analizan cómo las metodologías de improvisación del grupo ponen al público en un lugar activo de emancipación. La danza se convierte así en detonador de nuevos roles para un espectador cuya función deja de ser la de expectante. Jacqueline Taylor, en cambio, habla de las conversaciones entre el arte y la escritura y se pregunta si la escritura puede ser una práctica artística en sí misma. Taylor discute pensando en textos de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva... Cerramos esta sección con una entrevista que Hugo Burgos realizó a Sarah Pink, reconocida directora del Digital Ethnography Research Centre de RMIT University (Australia). Ese texto prueba que el conocimiento se construye también en instantes fugaces, en este caso, por medio de una conversación: las ideas que Pink revela en la entrevista jamás habían sido puestas en palabras, aparecieron el instante de la conversación. Y en ese diálogo hay ideas sobre los métodos de investigación, las cosas que nos acompañan en el futuro, la información nueva que está siempre latente en la repetición de las acciones...

Para *Videre*, la sección que funciona a modo de galería impresa, Max Stolkin presenta un proyecto editorial especulativo, donde las cerámicas de Valdivia revelan importante información meteorológica. *Praxis*, cerrando la edición, reúne cuatro propuestas. Empezamos con una traducción de un texto publicado en *e-flux*, donde McKenzie Wark, profesor de The New School of Social Research, analiza a la obra de arte como derivado, dando un salto a kilómetros de distancia de la famosa obra de arte y la reproductibilidad técnica benjaminiana. Tatiane Schilaro Santa Rosa entabla una conversación con el artista David Kelley, a partir de la video instalación *Sieve (Pharmakon)*, realizada en Manaus en el 2010. Los dos conversan sobre la manera en que las representaciones y narrativas de la amazonía brasileña se sostienen entre tensiones de realismo y romanticismo, que a su vez construyen una noción de tiempo y lugar. El trabajo de Kelley experimenta con el formato documental y las prácticas etnográficas, usa constantemente estrategias coreográficas y performáticas. Siguiendo la misma línea de investigación basada en las artes, Agata Mergler y Cristian Villavicencio revelan los métodos de investigación y producción de su proyecto *Haptic Visual Identities*, donde crear sus propios dispositivos de registro es parte de un trabajo sin fronteras claras entre lo académico, lo visual, lo performativo, lo tecnológico. Cerramos la edición con un ensayo visual de Paul Rosero Contreras, que se compone por fotografías en 35mm tomadas desde 1999 a 2017, en Brasil, Paraguay, Argentina, Chile y Ecuador.

Al tratar de pensar más allá de los marcos de conocimiento ya validados, ponemos a prueba la habilidad de moverse en los bordes y entender a la academia como potencial. En esa esfera de posibilidades, no se trata de añadir información a las estructuras que ya tenemos, sino de armar unas nuevas, desaprender para volver a aprender. Y en ese proceso cabe todas las preguntas posibles: ¿a qué renunciamos cuando aprendemos de memoria la metodología? ¿qué sabemos? ¿qué garantiza que eso que sabemos sea conocimiento? ¿cuándo ocurre el significado? ¿qué lugar ocupa el cuerpo en los procesos de conocimiento? En un ensayo titulado *What is a Theorist?*, Irit

Rogoff trata de contestarse a la pregunta ¿qué es un teórico?, en su respuesta hay algunas pistas para resolver varias preguntas

“Un teórico es alguien que ha sido deshecho por la teoría. En lugar de la acumulación de herramientas y materiales teóricos, modelos de análisis, perspectivas y posiciones, el trabajo de la teoría, es desentrañar el terreno en el que se encuentra, para introducir preguntas e incertidumbres en aquellos lugares donde anteriormente existía cierto consenso sobre lo que se hacía y sobre cómo uno lo hizo”. (2008)

Esta es la conclusión de **post(s) 3**: Hay que seguir deshaciéndose. **post(s)**

## Bibliografía:

Latour, B.

(2010). “An Attempt at a «Compositionist Manifesto»”. *New Literary History*, 41(3), 471-490. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40983881>

Rogoff, I.

([2004] 2008), “What is a Theorist?”, in J. Elkins and M. Newman, *The State of Art Criticism*, New York and London: Routledge, pp. 97–109.

---

2 Cita en el idioma original: “A theorist is one who has been undone by theory. Rather than the accumulation of theoretical tools and materials, models of analysis, perspectives and positions, the work of theory is to unravel the very ground on which it stands. To introduce questions and uncertainties in those places where formerly there was some seeming consensus about what one did and how one went about it”.





---

**AKADEMOS**  
Investigaciones académicas

# LA RADIO MUSICAL ENTRA A INTERNET

Tim Wall

Tim Wall, Professor of Radio and Popular Music Studies, and Associate Dean for Research in the Faculty of Arts, Design and Media, Birmingham City University. [tim.wall@bcu.ac.uk](mailto:tim.wall@bcu.ac.uk)

- Ph.D. Cultural Studies, University of Birmingham
- MA Cultural Studies, University of Birmingham

**Cómo citar:** Wall, T. (2017). La radio musical entra a internet. (Nancy Mora, trad.) En *post(s)*, volumen 3 (pp. 20-43). Quito: USFQ PRESS.

## Resumen

Este ensayo explora cómo la idea misma de la radio musical ha cambiado profundamente en la última década. Ofrece ejemplos de la forma en que los servicios de radio musical tradicionales han tratado de negociar su transmisión vía internet; junto con una investigación más detallada de los nuevos servicios de música, los cuales imitan o modifican la experiencia de escuchar radio. No obstante, debemos ser cuidadosos para evitar el supuesto de que son las propias tecnologías las que determinan la forma en que se han desarrollado la radio musical y los servicios de radio vía internet. En muchos sentidos, la experiencia del escucha de servicios como Last.fm es superficialmente similar a la generada por una estación de radio tradicional, pero sus diferencias –una transmisión continua de música sin interrupciones de DJ– representan una revolución en la radio musical. Por ejemplo, el servicio de *streaming* de música de Last.fm se basó en la idea de listas de reproducción personalizadas creadas a partir de “mapas musicales” compartidos. Estos y otras modificaciones son indicadores de cambios fundamentales en la forma en que la economía política organiza la producción, la distribución y el consumo de la cultura.

**Palabras clave:** radio, internet, música, cultura, economía

---

**Abstract:**

This essay explores how the very idea of music radio has changed profoundly in the last decade. It offers examples of the way that traditional music radio services have attempted to negotiate a move to online listening, along with a more detailed investigation of the new music services, which mimic or modify the radio listening experience. We must be careful, however, to avoid the assumption that it is the technologies themselves that determine the way music radio and radio-like music services have developed. In many ways, the listener experience of services like Last.fm is superficially similar to that produced by an over-the-air radio station, but its differences —a personalized stream of music without DJ interpellations— represent a revolution in music radio practice. Last.fm’s radio-like music streaming service, for instance, was built upon the idea of bespoke playlists created from shared listener “musical maps.” These and other changes are indexical of fundamental shifts in the way that the political economy organizes the production, distribution, and consumption of culture

**Keywords:** radio, internet, music, culture, economy

## La radio musical entra a internet<sup>1</sup>

En 2007, cuando la corporación estadounidense CBS compró el servicio de radio musical por internet Last.fm por US \$ 280 millones, reveló una transición de la radiodifusión convencional a las nuevas tecnologías de distribución de audio por internet. CBS nació casi noventa años antes como el Columbia Broadcasting System, que se convirtió en una de las principales redes de radio de los Estados Unidos y en una emisora de televisión líder en el mercado. En su mismo nombre, Last.fm, fundada en 2002, afirmaba retóricamente que era la última estación para los radio escuchas y el punto final de la evolución de la radio musical. El sufijo .fm recordó la hegemonía de la música en la radio FM convencional y reclamó su futuro en internet. La adquisición de Last.fm por parte de CBS demostró que los proveedores tradicionales de radio musical habían comenzado a adoptar alternativas en internet.

Sin duda alguna, las emisoras de radio musical han seguido transmitiendo en frecuencias de FM, y más estaciones de radio de señal abierta se han unido a ellos en los sistemas digitales introducidos en muchos países. De hecho, los servicios de radio tradicional aún representan el 85% de las horas de escucha de radio en países como Estados Unidos y el Reino Unido. Sin embargo, tal como lo han entendido los empresarios que crearon Last.fm, el alcance global y la naturaleza interactiva de internet tienen el potencial de replantear la relación entre el oyente y la música, al tiempo que ofrecen una alternativa al modelo centenario de transmisión de señal abierta. Hoy, escuchar radio en internet incluye una gran gama de opciones: transmisión simultánea *online*, archivos de programas que ya fueron emitidos, y servicios

---

1 "La Radio Musical entra a Internet" es una traducción al castellano de "Radio Music Goes Online", que corresponde al capítulo 11 del libro *Music and the Broadcast Experience. Performance, Production, and Audiences*, editado por Christina Baade y James A. Deaville y publicado en el 2016 por Oxford University Press (<https://global.oup.com/academic/product/music-and-the-broadcast-experience-9780199314706?cc=ec&lang=en&#>). El Comité Editorial de post(s) agradece a Tim Wall, Christina Baade y Oxford University Press por autorizar la publicación de esta traducción.

---

de música automatizados. Este capítulo se centra en la economía política y la experiencia cultural de estos nuevos servicios vía internet, basándose en los ejemplos de Last.fm, Pandora y Spotify. De igual manera, revela cómo la aparición de la radio por internet ha llevado a cambios significativos –en dos dimensiones– en el papel que la radio desempeña en la economía política como *un* bien común que podría servir al bien común.

Por tanto, este capítulo explora cómo la idea misma de la radio musical ha cambiado profundamente en la última década. Ofrece ejemplos de la forma en que los servicios de radio musical tradicionales han tratado de negociar su transmisión vía internet, junto con una investigación más detallada de los nuevos servicios de música, los cuales imitan o modifican la experiencia de escuchar radio. No obstante, debemos ser cuidadosos para evitar el supuesto de que son las propias tecnologías las que determinan la forma en que se han desarrollado la radio musical y los servicios de radio vía internet. En muchos sentidos, la experiencia del escucha de servicios como Last.fm es superficialmente similar a la generada por una estación de radio tradicional, pero sus diferencias –una transmisión continua de música sin interrupciones de DJ– representan una revolución en la radio musical. Por ejemplo, el servicio de *streaming* de música de Last.fm se basó en la idea de listas de reproducción personalizadas creadas a partir de “mapas musicales” compartidos. Estos y otras modificaciones son indicadores de cambios fundamentales en la forma en que la economía política organiza la producción, la distribución y el consumo de la cultura.

A medida que la radio musical se traslada a internet, se enfrenta a un conjunto de fuerzas determinantes muy diferente al que enfrentó la radio de señal abierta. Los servicios de radio por internet tienen costos fijos más bajos y costos variables más altos que la radio, lo que fomenta el suministro de paquetes altamente personalizados y especializados de marca, automatizados y de colaboración masiva. La naturaleza bidireccional y digital de internet también llevan al *datamining* de las preferencias de los oyentes y al aglomerado de comunidades de consumo de ser actividades secundarias

---

de la radio convencional a convertirse en prácticas clave de los servicios de radio por internet.

Este capítulo explora la forma en que la radio musical ha entrado al mundo *online*, creando formas institucionalizadas de producir, «transmitir» y consumir corrientes de música muy diferentes, incluyendo las formas en que las franquicias de radios musicales por internet se diferenciaron de la radio de señal abierta en términos de programación, cómo se desarrollaron los servicios de radio *online* Last.fm y Spotify, y cómo estos últimos se relacionan con la extensión de dispositivos de escucha a través de la transmisión digital de audio (DAB, siglas del término en inglés Digital Audio Broadcasting), además de televisores digitales, computadoras y dispositivos móviles. Examinó el papel de la radio musical en la promoción del bien común en los sectores comerciales, públicos no licenciados y comunitarios; el lugar de la radio musical por internet; y las implicaciones que acarrea el cambiar la regulación en la promoción de la diversidad musical. De igual manera, exploro la manera en que el tradicional DJ de radio ha sido suplantado por la recomendación y personalización automatizadas. Tomo mis ejemplos casi exclusivamente de la radio británica y la estadounidense, pero los principios que articulo son aplicables más allá de estos dos sistemas de radio nacionales y comunidades musicales. Al enfocarme por un lado en un sistema que se basa en un monopolio histórico y un modelo de servicio público y, por otro lado, en uno dominado por redes comerciales nos da una visión más amplia. Aunque el alcance global de la radio musical por internet ofrece una manera muy diferente de hacer y consumir música, y muchos de los servicios que discuto se ofrecen de diferentes maneras en diferentes países, la radio sigue siendo organizada principalmente por el Estado-nación.

## **La radio musical, su transición a internet y el bien común**

Para entender a cabalidad cómo la radio ha entrado al internet, necesitamos primero entender cómo creció como un medio de señal abierta, así como el desarrollo de la música a lo largo de la segunda mitad del

---

siglo XX modificó cuándo y dónde los oyentes escuchaban música, qué música podían escuchar y cómo se veían como oyentes. Desarrollos posteriores en la radio por internet y los servicios musicales crearon cambios en la ecología de la escucha de música igual de profundos.

La naturaleza hegemónica de la radio musical del siglo XX emergió en la ecología de los medios de los Estados Unidos de la posguerra. Aunque el hecho de reproducir discos al aire tiene más antigüedad, realmente se popularizó cuando las estaciones se enfocaron en reducir los costos y atraer nuevas audiencias, en un momento en que la televisión asumió el papel de la radio como proveedora de entretenimiento en el hogar (Brewster y Broughton, 1999; Denisoff, 1973; Etling, 1999; Rothenbuhler y McCourt, 2002). En la década de los cuarenta, los discos se convirtieron en una fuente gratis de contenidos para la radio estadounidense, luego de que la industria discográfica reconociera que el valor promocional de tocar música grabada al aire excedía cualquier pérdida en ventas (Huginin, 1979). Fue, sin embargo, el desarrollo de la idea del sonido de estación total y el formato de las cuarenta principales a finales de la década de los cuarenta lo que institucionalizó la radio musical, primero en el sector independiente y luego progresivamente dentro de las estaciones que anteriormente habían formado parte de las cadenas americanas más grandes (Rothenbuhler y McCourt, 2004). Las amas de casa (como se denominó a quienes hacían el trabajo doméstico no remunerado) y los conductores particulares (quienes usaban la nueva infraestructura vial) se convirtieron en audiencias primarias para la radio musical. Posteriormente, las estaciones comenzaron a apuntar a aquellos que no podían costear el acceso a la televisión: la radio negra estaba dirigida a los afroamericanos y la radio pop, que se centraba cada vez más en los jóvenes oyentes en las noches, se hizo notablemente importante (Wall y Webber, 2014). La creciente competencia entre los proveedores de radio musical exacerbó la pugna por nuevos oyentes, lo que condujo en última instancia a la segmentación y la formación de nichos de audiencia desde principios de los años sesenta (Barnes, 1988).

En Europa, las emisoras estatales como la British Broadcasting Corporation inicialmente se resistieron a los formatos de radio musical, por lo que las primeras emisoras de radio con licencia no comenzaron hasta finales de los años sesenta (Ahlkvist y Fisher, 2000; Barnard, 1989). A partir de finales de los años setenta, todos los principales sistemas de radio nacional se caracterizaron por una influencia mayor por parte de los proveedores comerciales, un decremento en el financiamiento estatal y una regulación de las emisoras mucho menos estricta (Wall, 2000). Ya en las dos últimas décadas del siglo XX, la radio musical de señal abierta era un medio importante que atraía audiencias a una escala que ningún otro medio podía igualar y con gran beneficio económico para sus propietarios.<sup>2</sup> Con la llegada del siglo XXI, hubo un incremento en la gama de estaciones de radio tradicional en muchos lugares, pero con un monopolio mayor a escalas nacional e internacional. Un énfasis en el *branding* de cadenas de estaciones radiales generó sistemas que resultaron ser de una naturaleza mucho menos local (Berry y Waldfogel, 2001).

La crítica ha insinuado durante mucho tiempo que el monopolio comercial en la radio no ha contribuido a la diversidad musical. Jody Berland (1993), por ejemplo, argumenta que necesitamos ver los formatos de radio musical especializada como los creadores –y la creación– de la lealtad musical de los individuos en las audiencias. Para Berland, la creciente dependencia de la radio musical en el llamado “repertorio internacional” socavó el sentido de identidad nacional y local que la radio había desarrollado en décadas anteriores (Berland, 1993). Eric Rothenbuhler y Tom McCourt afirman que la radio moldea el gusto de las personas y que la creciente industrialización de la programación musical ha llevado a una reducción de la gama de música disponible para los consumidores (Rothenbuhler y McCourt, 1992). Una respuesta a estos asuntos sobre el impacto de los formatos de las radios, los imperativos comerciales y una disminución de la gama de música disponible ha sido un mayor énfasis en el bien común como una razón de ser de la supervisión legal de la radiodifusión. Por ejemplo, en el Reino Unido, mientras

---

2 Por ejemplo, más del 90 por ciento de los hogares estadounidenses y el 85 por ciento de los hogares del Reino Unido siguen utilizando radios AM/FM, mientras que los ingresos publicitarios en los Estados Unidos alcanzaron los US \$ 17 000 millones en la última década (Radio Advertising Bureau, s/f).

---

la regulación del desempeño de la radio se ha ido atenuando a lo largo de las décadas, en el siglo XXI, las ideas del bien común comenzaron a dominar tanto la orden del día de los entes reguladores de las emisoras comerciales como la forma en que BBC organizó y justificó sus productos de radio musical (Wall, 2009; Wall y Dubber, 2009).

En este contexto económico histórico y político, la creación de nuevas formas de radiodifusión por internet es a la vez significativa e interesante. La radio por internet surgió más como un complemento que como un reemplazo a la radio de señal abierta. En el Reino Unido, por ejemplo, las horas de escucha y el acceso a la radio han continuado creciendo desde 2010: la escucha FM y AM aún representa más del 60 % del consumo de radio y el 80% del consumo se realiza por señal abierta análoga y digital (RAJAR, 2013). Sin embargo, cabe señalar que tales métricas de escucha por radio suelen excluir los servicios de radio como Last.fm y Pandora. A partir de finales de la década de los noventa, la mayoría de las estaciones de radio comenzaron a ofrecer transmisión en directo de sus emisiones, junto con oportunidades para acceder a los archivos de programas, pero los servicios de radio por internet que inicialmente atrajeron a las más grandes audiencias fueron nuevos servicios establecidos por una gama de proveedores de Internet y *startups* punto-com.

La velocidad con que estos servicios llegaron a hacerse predominantes es notable en sí misma, pero la forma en que cambiaron la «personalidad» de la radio es aún más llamativa. En mis investigaciones anteriores sobre la radio musical por internet entre 2000 y 2003, los servicios más destacados fueron una forma de radio colaborativa (ejemplificada por Live365.com) y el suministro de servicio de portales de radio (dominado por Radio@ Network de AOL). Ni siquiera cedí un lugar al nacimiento del incipiente servicio de música de Last.fm, a pesar de que se estableció hacia el final del tiempo de encuesta (Wall, 2004). Y aunque observé que servicios como Live365.com y Radio@ Network eliminaron por completo las que generalmente se sugieren como características definitorias de la radio musical: la sensación de una experiencia de escucha en vivo, contenido localizado y personalidades fuertes como

---

presentadores; nuevos servicios de música *online*, como Last.fm, Pandora (en los Estados Unidos) y Spotify, llevan estos desarrollos aún más lejos.

Al evaluar las implicaciones de la radio musical por internet, debemos preguntarnos qué tan bien la nueva ecología de la radio musical sirve a la vitalidad cultural de nuestra sociedad, primeramente como un servicio consumido en colectivo y en segundo lugar como una manera clave en la cual la música y sus culturas asociadas son facilitadas. En el lenguaje de economía política, necesitamos estudiar la radio por internet como *un* bien común y considerar críticamente el grado en que sirve al bien común (Samuelson, 1954; Calhoun, 1998). Aunque no es de mucha ayuda el hecho de que los economistas políticos y los filósofos de la moral hayan usado las mismas dos palabras para denotar ideas muy diferentes, los conceptos mismos proporcionan un marco esencial a través del cual podemos hacer juicios sobre la relación de la radio con la música en un nuevo contexto en internet.

Como un bien común, el consumo de la radio musical de señal abierta estaba disponible gratuitamente para aquellos con un receptor, permitiendo a los oyentes beneficiarse sin pagar directamente. Por consiguiente, la radio desarrolló formas indirectas de financiación, incluyendo los anuncios publicitarios, el patrocinio de los oyentes y, en el Reino Unido, el pago de licencias. Al no estar regulado, el mercado de los servicios de radio tiende a llevar a una radiodifusión que solo sirve a los intereses de los propietarios de las estaciones o los anunciantes. Como las preferencias de los oyentes no se comunican mediante un intercambio directo de dinero, los reguladores a menudo intervienen para asegurar que los diversos intereses de los oyentes se tomen en cuenta y estas intervenciones se han enfocado en garantizar la diversidad musical (Wall, 2009). Todo esto cambia en la radio por internet. Si bien la escucha de música vía internet sigue siendo un bien común, la tecnología permite a los proveedores de servicios de radio y música cobrar directamente a los consumidores. Estas actividades existen fuera del dominio de los entes reguladores nacionales y las restricciones sobre el número de proveedores disponibles en una localidad quedan efectivamente eliminadas.

---

Tales diferencias debilitan los argumentos generalmente presentados por la intervención reguladora.

Resulta interesante el hecho de que mientras Last.fm se estaba estableciendo, los reguladores de la radiodifusión comercial y los proveedores de servicios públicos se estaban sirviendo cada vez más de la idea *del* bien común para justificar el control de la radio musical por parte del sector público. Por ejemplo, en los años 2000, Ofcom, el ente regulador de comunicaciones del Reino Unido, defendió “un conjunto actualizado de propósitos públicos de las presentaciones de radio”, y el argumento para que la BBC siguiera existiendo se basó en la idea del bien común (BBC, 2011; Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deporte, 2006; OfCom, 2004). Aunque los sistemas de radiodifusión estadounidenses se basan en una oferta comercial poco regulada, la idea de radiodifusión para el bien público sigue siendo importante. Los primeros debates sobre la radio se basaban generalmente en la noción de elevación del nivel cultural y tenían fuerte énfasis en la educación y las artes. Existe una importante tradición de estaciones de radio universitarias que conectan los sectores público y comunitario y que, desde los años sesenta, han sido una parte importante de la difusión musical especializada en Norteamérica (Doerksen, 2005; Mitchell, 2005; Goodman, 2011; Wall, 2007). Más recientemente, Charles Fairchild ha utilizado la noción de las vidas públicas de la música para explorar cómo la música de las estaciones de radio comunitarias funciona como una forma de democracia cultural al producir relaciones sociales particulares caracterizadas por una esfera pública más equitativa (Fairchild, 2012). Tales nociones pueden extrapolarse fácilmente al proceso a través del cual la radio musical entró al internet. Mientras la radio musical pasa completamente al internet, la medida en que sigue siendo un bien común, y la medida en que contribuyó al bien común debe permanecer en el centro de nuestra reflexión sobre los cambios que están teniendo lugar.

Las dimensiones de la radio por internet y los servicios de radio *online* hacen que la comprensión de su actividad esté más allá del alcance de un breve capítulo como este. Realmente ahora tenemos acceso a las estaciones

---

de radio musical del mundo entero, además de un nuevo conjunto de servicios de radio y radio por internet. Por esta razón, en la siguiente sección, he construido un análisis sobre una serie de principios de economía política y de la cultura a través de una serie de ejemplos. Es sorprendente que estos ejemplos sean, en cierto sentido, una continuación de los enfoques de la radio segmentada y de la radiodifusión de música especializada, y que, en otro, representen una transformación radical de la tecnología de distribución y consumo, dentro de un sistema radial más global que nacional.

## **Radio musical, servicios de música por internet y la reconfiguración del escucha**

Cuando discuto mi interés en la radio por internet con personas ajenas a la academia, la mayoría de las veces se basan en anécdotas sobre su propio consumo de música para promover el debate. En estas narraciones personales, los servicios de música por internet como Last.fm, Pandora y Spotify se presentan a menudo como combinación de lo mejor de escuchar radio musical tradicional y de escuchar discos de una colección privada de música. Estos servicios parecen ser los más valorados, ya que proporcionan una lista de reproducción personalizada para cada oyente, ofreciendo música nueva e inédita, dentro de una "lista de reproducción" de música conocida, seleccionada a partir de los gustos del escucha. De esta manera, presentan un desafío tanto a la escucha tradicional de radio como a las prácticas de búsqueda y reproducción de discos. Claramente existe la preocupación en las industrias de la radio y la música de que estos servicios estén apartando a los oyentes, particularmente a los jóvenes y con posibilidades, de la radio convencional. Esta preocupación se explora a menudo a través de la pregunta: ¿Ha muerto la radio? (DNS News, 13-10-2013; Khaleel, 11-04-2013; Mason, 2012). Una respuesta precisa tomó la forma de un *tweet* ampliamente difundido: "#LaRadioHaMuerto. A menos que cuente el hecho de que está presente en cada auto y en cada hogar del mundo y llega a través de dispositivos móviles y ordenadores" (Drunk Jock, 13-01-2013).

---

También llama mi atención la manera en que, en mis conversaciones anecdóticas con los oyentes y en los comentarios en redes, las diferencias entre los diversos servicios suelen ser discutidas en términos de preferencias personales o de costos de suscripción. Hay, sin embargo, diferencias significativas en la forma en que Last.fm, Pandora, y Spotify funcionan. Estas diferencias y la forma en que se presentan a los oyentes necesitan ser entendidas si queremos evaluar la contribución que tales servicios hacen al bien común. Analizo estas diferencias en cuanto a la forma en que se presentan los servicios, cómo funcionan realmente, y la disertación sobre las prácticas discursivas del consumo de música que cada uno formula.

No siempre es posible que el oyente distinga exactamente qué tecnología se esconde detrás de un servicio en particular. Muy a menudo, la marca y la presentación por internet de un servicio de música particular sugieren algo muy diferente de la verdadera naturaleza de un servicio. Y como en la mayoría de productos mediáticos, la posición del servicio de música dentro de una estructura más grande de propiedad y control es generalmente ocultada al usuario final. Por ejemplo, el sitio web de Last.fm presenta un servicio con la práctica discursiva de la música y la radio musical de finales del siglo XX, en la que las ventas y la cantidad de oyentes eran importantes. Existe, pues, el planteamiento subyacente de que la popularidad de la música es su cualidad más importante. No obstante, el verdadero fundamento conceptual está mucho más cerca de la idea de un servicio para amigos que comparten gustos musicales. El servicio Last.fm se basa en una serie de elementos interactuantes que forman un sistema mayor. En palabras del eslogan de su página web "Last.fm es un servicio de descubrimiento de música que le brinda recomendaciones personalizadas basadas en la música que escucha".<sup>3</sup> La esencia del servicio son secuencias de reproducción de pistas, que pueden reproducirse automáticamente o pueden ser determinadas por las preferencias del oyente. El sitio también alienta a los usuarios a instalar una aplicación de extracción de datos llamada *Scrobbler* en sus computadoras, que luego se utiliza para determinar la oferta de reproducción personalizada para

---

3 Eslogan de la marca, recuperado de <http://www.last.fm> (06-10-2013).

---

cada oyente. Las pistas disponibles para un oyente en su lista personalizada se seleccionan a partir de las listas de otros oyentes cuyos perfiles comparten un gran número de pistas con el oyente original. El sistema se basa en la idea de que las preferencias de escucha se fundamentan en comunidades intersubjetivas y que, si un grupo de oyentes comparte un gran número de pistas en sus listas de reproducción, también es probable que disfruten de otras pistas presentes en listas de otros oyentes del mismo grupo.

Esta relación estructurada entre la música y el oyente también aparece en el modelo de negocio adoptado por Last.fm. Mientras que inicialmente este servicio de música usó una variación en el modelo de radio de señal abierta de pautas publicitarias, ofreciendo canales de escucha gratis para atraer a los oyentes al sitio web donde la publicidad publicitaria generaba ingresos, en 2009, el servicio experimentó con un sistema de suscripción de sus servicios fuera de los Estados Unidos, Reino Unido y Alemania, y a partir de 2013, se establecieron sistemas de suscripción en los principales países en los que operaba.

La forma en que Last.fm reconfigura el papel del oyente también puede verse en la manera en que ha sido concebido por sus productores y presentado a sus usuarios. La principal funcionalidad de la versión original usaba los botones "love" y "ban" para animar a los oyentes a crear y afinar perfiles personales de preferencias musicales. La integración del *software Scrobbler* de extracción de datos a partir de 2003 puede ser vista como una intensificación de este criterio de mapeo de preferencias musicales a través del análisis de los hábitos de escucha individuales y la comparación con los patrones de otros oyentes. Para 2006, los elementos de red social presentes en el servicio se estaban poniendo en primer plano, y los "amigos" se utilizaron como una forma de involucrar a los usuarios entre sí. El énfasis de la interfaz en el nivel de popularidad de la música y de las listas de éxitos de ventas se hizo mucho más prominente después de 2008. A pesar de mantener una distancia sustancial del discurso democrático para la radio musical comunal imaginado por Fairchild, esto muestra un ejemplo significativo de la forma en que la gente "habla" a través de la música de otras personas.

---

Es interesante especular sobre el grado en que esto fue resultado del hecho de que este servicio pasó a formar parte de una *major*. Es obvio que CBS compró a Last.fm porque esta proporcionaba un servicio que podía entenderse como una extensión de su división de radio musical, al tiempo que ofrecía un enfoque radicalmente distinto a la programación musical disponible. Y aunque las ideas de las listas de éxitos musicales como indicadores de valor son ampliamente conocidas en la experiencia de la radio de señal abierta, la importancia del criterio de popularidad también puede ser entendida como el producto de un creciente interés dado a los atributos de red social de Last.fm. Compartir música con otros va de la mano con hablar de la música en común dentro de una comunidad musical; las listas de éxitos semanales y la presencia en la radio han constituido durante mucho tiempo una parte importante de esa charla. A finales de 2010, el grado en que los oyentes podían personalizar sus listas de reproducción quedaba restringido cuando las listas de preferencias personales eran reemplazadas por aquellas propias de los grupos intersubjetivos cuando ocurría el filtro automático.

Quizá el resultado más interesante de la adquisición de Last.fm por parte de CBS fue el intento de la corporación de utilizar la programación de música producida por este servicio por internet y aplicarlo a su estación de radio análoga JACK FM. Inicialmente CBS desarrolló el formato de JACK FM a finales de los años 2000 para replicar muchas de las cualidades de servicios como Last.fm o la experiencia de escuchar un reproductor de MP3: no había DJ o información sistematizada, las listas de reproducción eran a menudo más de 1000 pistas seguidas, e intercalaban nuevos lanzamientos dentro de una larga lista de reproducción del catálogo de material disponible. En una interesante muestra de sinergia operacional y *marketing* multiplataforma, las estaciones JACK FM de CBS en Nueva York, Chicago, San Francisco y Los Ángeles utilizaron las listas de reproducción de oyentes de Last.fm como base de su programación.

Aunque muchos usuarios tienden a ver a Pandora y Spotify –y servicios similares emergentes como Deezer, MOG, rara.com, Rdio, Rhapsody y Simfy– simplemente como marcas alternativas con una propuesta similar a la de

Last.fm, realmente funcionan de manera muy diferente. A pesar de que debido a temas de derechos de autor actualmente el servicio de Pandora está restringido a los Estados Unidos, en realidad este alcanzó popularidad internacional antes que Last.fm usando un conjunto muy diferente de principios de programación. Estos se basan en la metáfora de que la música tiene un "ADN" y que los "genes" individuales de una pieza de música pueden ser secuenciados, utilizando cuatrocientos atributos a través de "especies" de clásicos, *jazz*, *pop/rock* y *hip hop*/música electrónica. La idea del ADN musical era inherente a Pandora desde sus comienzos a principios de los años 2000, ya que el servicio de música era un *spin-off* del Proyecto de Genoma Musical (Westergren, *s/f*). Así que aunque Pandora también ofrece un servicio de reproducción de música personalizado, selecciona pistas basándose en su similitud musical con las canciones ya reproducidas. Sin embargo, esto no es evidente en la forma en que el servicio se presenta en internet, y la mayoría de las otras funciones son sorprendentemente similares a las de Last.fm. Ambos servicios de radio han empezado a reflejarse uno al otro cada vez más a medida que las innovaciones de los primeros sistemas se unen en un consenso sobre la manera en que la música, las redes sociales y las recomendaciones musicales pueden organizarse para atraer a los usuarios y generar beneficios.

Spotify difiere significativamente, aunque en este caso estas diferencias son más evidentes en la manera en que se presenta en internet. Este servicio, establecido en 2008, toma la idea de la recolección de música, en lugar de la de una estación de radio, como su modelo para la selección de música. También comenzó con un mayor énfasis en la forma propia de las redes sociales de compartir y relacionarse con otras personas en torno a la música. Por lo tanto, en el servicio de música por internet de Spotify, la búsqueda de música es más importante que las secuencias de reproducción en directo, y aunque comparte el énfasis de Last.fm en las prácticas intersubjetivas de las comunidades de oyentes, estas están más enfocadas en las actividades propias de red social de recomendación que en la reproducción de música como en la radio. Los otros servicios no han alcanzado una proporción sustancial de usuarios en el lucrativo mercado norteamericano, y su variedad

---

de modelos económicos basados en la suscripción y las pautas publicitarias, y en los métodos de recomendación musical son menos innovadores.

Todos estos servicios funcionaron muy bien para las personas que trabajan frente a una computadora o aquellas que utilizan un ordenador portátil o una PC como fuente de audio y, en este sentido, proporcionan una alternativa clara (y posiblemente más sencilla) a la radio por internet y a un repertorio musical guardado en un disco duro. Sin embargo, la expansión más reciente de su uso ha venido de la extensión del servicio a dispositivos de banda ancha portátiles –incluyendo el iPhone y los basados en los sistemas operativos Android y Windows Mobile– los cuales han asumido una función cultural a medio camino entre el reproductor de MP3 y la radio portátil. Aunque para muchos aficionados a la música la principal virtud de internet es la amplia gama de variedad musical y las diversas formas en que se puede acceder y disfrutar de esta, es interesante que uno de los atractivos de los tres servicios musicales aquí discutidos parece ser que el hecho de que ofrecen una experiencia de escucha integral y las bondades de las redes sociales en un solo lugar.

Al evaluar la importancia cultural de estos nuevos servicios y la medida en que sirven al bien común o propician debates sobre los servicios de música como un bien común, vale la pena contrastar la forma en que programan su música a partir de los estándares utilizados por la radio tradicional. Los sistemas de rotación diurnos basados en listas de reproducción y la selección de música especializada por parte de los DJ en la noche son sellos de la radio musical (Barnard, 1989). La intersubjetividad de Last.fm y los sistemas de recomendación de ADN de Pandora se sitúan en algún punto intermedio, ya que automatizan las selecciones especializadas habitualmente realizadas por los DJ usando la sabiduría de las multitudes en el primer caso y un perfil de atributos musicales en el segundo (Surowiecki, 2005). Si aumentar la diversidad musical que se escucha y reconocer el vínculo entre la música y la vitalidad cultural son medios de aumentar el bien común, ambos servicios aportan una contribución importante. No obstante, son un consenso entre el importante rol que desempeñan los DJ en la creación de tendencias en los aficionados y los sistemas automatizados de la programación radial contemporánea.

---

Además, las funciones de recomendación de los servicios de música actúan simplemente como un índice de la interacción cultural entre los aficionados a la música, lo que se reflejaba ya en prácticas anteriores de intercambio de discos y de cintas. Por supuesto, al automatizar los acercamientos a estas prácticas culturales, Last.fm y Pandora han creado un lugar virtual rentable y centralizado para la inmersión musical personal. Por el contrario, su fuerte orientación a ser redes sociales, el modelo de recopilación de discos y la personalización del servicio de Spotify lo colocan más firmemente cerca de los fanáticos de la música, pero más lejos de la radio musical especializada.

De manera significativa, estos servicios resuelven una de las dificultades centrales que las empresas capitalistas tienen con los bienes comunes. Dado que estos productos están disponibles de manera gratuita, las empresas no pueden controlar el acceso de los consumidores y, por lo tanto, no pueden utilizar modelos de pago tradicionales para convertir el bien común en una *commodity*. En última instancia, la radio de señal abierta usó las pautas publicitarias como una forma de financiamiento y la mercantilización de su audiencia se convirtió en el principal bien que produjo (Walker Smythe, 1957). Sin embargo, internet permite un mayor control sobre el acceso y facilita que algunos o todos los servicios estén sujetos a modelos de suscripción. Los servicios de música, por tanto, se están alejando del carácter público de la experiencia de la radio convencional, y esto en sí mismo ha sido una razón por la cual tales servicios no han enfrentado el tipo de regulación aplicada a la radio de señal abierta. Si la escasez de canales es una razón para la intervención, su ubicuidad es una justificación para la no intervención. Esto se ve agravado por el hecho de que internet permite que estos servicios se ofrezcan a escala mundial, y enfrentan menos restricciones a la localidad por su tecnología y a la organización nacional por su regulación. Como demuestra la restricción actual del servicio de Pandora a los Estados Unidos, los problemas de propiedad intelectual siguen siendo la fuerza reguladora fuerte y determinante.

---

## CONCLUSIÓN

La afirmación implícita de Last.fm de heredar y reemplazar la tradición de cincuenta años de la radio musical de señal abierta es, de cualquier forma, una hipérbole. Sin embargo, tales servicios de música parecen tener un entendimiento impresionante del valor cultural de la música para sus oyentes, algo que a menudo falta en gran parte de la radio comercial tradicional. Nos ofrecen listas de reproducción personalizada que equilibran lo conocido con lo aceptablemente nuevo. La adopción más reciente de los dispositivos móviles de banda ancha 3G y 4G también ha permitido a estos servicios abandonar las restricciones que suponían en uso de PC y adaptarse a la portabilidad de la radio convencional. Sin embargo, la radio de señal abierta sigue siendo un medio muy popular. Más del 90% de la población del Reino Unido y de los Estados Unidos la escucha al menos una vez a la semana y, en el Reino Unido, el 40% de los ciudadanos tiene acceso al extenso número de estaciones de radiodifusión digital (BenMac.com, 20-10-2011; RAJAR, 2013; Fairchild, 2012). Este servicio DAB representa poco menos del 20% de la escucha de radio en el Reino Unido, con la televisión digital e internet sumando alrededor del 5% cada uno. Los servicios de radio musical por internet todavía no representan una gran proporción de escucha radiofónica. Luego de haberlos incluido en un principio en encuestas de escucha, *Arbitron* ya no los cuenta como música, mientras que *RAJAR* ni siquiera los considera como radio en absoluto.

Este capítulo ha intentado principalmente entender cómo el aumento de formas de escuchar música a través de la radio por internet y los servicios de música se relaciona con el debate sobre la radio como un bien común y para el bien común, que han sido una parte importante de cómo se ha evaluado y regulado la radio y cómo se han justificado ciertos servicios de radio. Históricamente, una expansión en el número de estaciones de radio en un lugar ha llevado a una mayor diversidad musical. Paradójicamente, al mismo tiempo, la consolidación del monopolio y el aumento del *branding* han creado una mayor uniformidad en la radiodifusión tradicional. La radio por internet ha cambiado radicalmente en la última década y, sin embargo, las estaciones que simplemente realizan transmisión simultánea de su radio de señal abierta no

han cambiado en lo absoluto. Sin duda porque su público más importante sigue siendo el oyente tradicional y porque continúan usando fórmulas exitosas en el pasado. Una mayor contribución a la diversidad musical, y algo de la esfera pública estética de la construcción de comunidad aclamada por Fairchild se encuentra en los nuevos servicios de música. Es notable, entonces, que al menos dos de estos servicios –Last.Fm y Pandora– usan la analogía de la radio para hacer su oferta inteligible a sus usuarios. Estos servicios han sido especialmente eficaces al explotar el potencial de las nuevas tecnologías digitales para el etiquetado y búsqueda de metadatos como parte de la interactividad ofrecida por la disposición técnica de internet. Del mismo modo, servicios como Spotify siguen usando la forma de *branding* que ha servido a la radio musical tradicional durante muchas décadas, incluso si la idea de que un servicio de música necesita tener un «sonido de estación total» ha quedado atrás. Lo que ofrecen al usuario es la capacidad de crear una experiencia de escucha individualizada más allá de las limitaciones de una colección de discos personal. [post\(s\)](#)

## Referencias bibliográficas

Ahlkvist, J. A. y Fisher, G.

(2000). "And the Hits Just Keep on Coming: Music Programming Standardization in Commercial Radio". *Poetics*, 27 (5), 301-25.

Barnard, S.

(1989). *On the Radio: Music Radio in Britain*. Milton Keynes, Reino Unido: Open University Press.

Barnes, K.

(1988). "Top 40 Radio: A Fragment of the Imagination". En Frith, S. (ed.). *Facing the Music* (pp. 8-50). Nueva York: Pantheon.

BBC.

(2011). Declaraciones de BBC política de programación. Londres: BBC.

2. BenMac.com. (20-10-2011). Radio Broadcasters Add Nearly 1.7 Million Weekly Listeners in the Past Year. Arbitron Press Realease. Recuperado de [http://www.benmac.com/bmc/news .asp? News\\_id = 2126](http://www.benmac.com/bmc/news.asp?News_id=2126)

Berland, J.

(1993). "Radio Space and Industrial Time: The Case of Music Formats". En Bennett, T., Frith, S., Grossberg, L., Shepherd, J. y Turner, G. (eds.). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (pp. 104-18). Londres: Routledge.

Berry, S. T. y Waldfogel, J.

(2001). "Do Mergers Increase Product Variety? Evidence from Radio Broadcasting". *Quarterly Journal of Economics*, 116 (3), 1009-25.

Brewster, B. y Broughton, F.

(1999). *Last Night a DJ Saved My Life: The History of a Disc Jockey*. Londres: Headline.

Calhoun, C.

(1998). "The Public Good as a Social and Cultural Project". En Powell, W. W. y Clemens, E. S. (eds.). *Private Action and the Public Good*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Denisoff, R.S.

(1973). "The Evolution of Pop Music Broadcasting: 1920-1972". *Popular Music & Society*, 2 (3), 202-26.

Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deporte.

(2006). Public Service for All: The BBC in the Digital Age.

DNS News

(13-10-2013). "Is Radio Dead?". DSN News. Recuperado de <http://www.digitalsyndicate.net/radiodead.html>

---

Doerksen, C. J.

(2005). *American Babel: Rogue Radio Broadcasters of the Jazz Age*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Drunk Jock

(13-01-2013). "#LaRadioHaMuerto. A menos que cuente el hecho de que está presente en cada auto y en cada hogar del mundo y llega a través de dispositivos móviles y ordenadores" [tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/drunkjock/status/276136808138555393>

Etling, L.W.

(1999). "Al Jarvis: Pioneer Disc Jockey". *Popular Music & Society*, 23 (3), 41-52.

Fairchild, C.

(2012) *Music, Radio and the Public Sphere: The Aesthetics of Democracy*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Goodman, D.

(2011). *Radio's Civic Ambition: American Broadcasting and Democracy in the 1930s*. Nueva York: Oxford University Press.

Huginin, M.

(1979). "ASCAP, BMI and the Democratization of American Popular Music". *Popular Music & Society*, 7 (1), 8-17.

Khaleel, N.

(11-04-2013). "Pandora Radio: Is FM Radio Officially Dead?" Arts.Mic. Recuperado de <http://www.policymic.com/articles/33937/pandora-radio-is-fm-radio-officially-dead>

Mason, D.

(2012). "CBS Radio Chief Exec: Sorry, Radio Is Far from Dead ". Hollywood Reporter. Recuperado de <http://www.hollywoodreporter.com/news/cbs-radio-online-Ryan-seacrest-howard-stern-364486>

Mitchell, J. W.

(2005). *Listener Supported: The Culture and History of Public Radio*. Westport, CT: Praeger.

OfCom, Radio.

(2004). *Preparing for the Future (Phase 1 Developing a New Framework)*. Londres: OfCom.

Radio Advertising Bureau.

(s/f). RAB REV Revenue Releases. Consultado en <http://www.rab.com/public/pr/rev-pr.cfm> (16/12/2014).

RAJAR.

(2013). *RAJAR Data Release Quarter 2*. Londres: Radio Joint Audience Research.

Rothenbuhler, E. y McCourt, T.

(1992). "Commercial Radio and Popular Music: Processes of Selection and Factors of Influence". Lull, J. (ed.). *Popular Music and Communication* (78-95). Londres: Sage.

Rothenbuhler, E. y McCourt, T.

(2002). "Radio Redefines Itself, 1947-1962". En Hilmes, M. y Loviglio, J. (eds). *Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio*. (pp. 367-88). Nueva York: Routledge.

Rothenbuhler, E. y McCourt, T.

(2004). "Burnishing the Brand: Todd Storz and the Total Station Sound". *The Radio Journal- International Studies in Broadcast and Audio Media*, 2 (1), 3-14.

Samuelson, P. A.

(1954). "The Pure Theory of Public Expenditure". *Review of Economics and Statistics*, 36 (4), 387-89.

Surowiecki, J.

(2005). *The Wisdom of Crowds: Why the Many Are Smarter Than the Few*. Londres: Abacus.

Walker Smythe, D.

(1957). *The Structure and Policy of Electronic Communication*. Urbana: Universidad de Illinois.

Wall, T.

(2000). "Policy, Pop, and the Public: The Discourse of Regulation in British Commercial Radio". *Journal of Radio Studies*, 7 (1), 180-95.

Wall, T.

(2004). "The Political Economy of Internet Music Radio". *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 2 (1), 27-44.

Wall, T.

(2007). "Finding an Alternative: Music Programming in US College Radio". *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 5 (1), 35-54.

Wall, T. y Dubber, A.

(2009). "Specialist Music, Public Service and the BBC in the Internet Age". *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 7 (1), 27-48.

Wall, T. y Webber, N.

(2014). "Changing Cultural Co-ordinates: The Transistor Radio and Space/Time/Identity". En Gopinath, S. y Stanyek, J. (eds.). *Oxford Handbook of Mobile Music* (pp. 118-34). Nueva York: Oxford University Press.

Westergren, T.

(s/f). "The Music Genome Project". Pandora. Recuperado <https://www.pandora.com/mgp.shtml>

---

# BORGES Y EL CONCEPTO DE LO POLÍTICO

Martín Plot

---

Martin Plot, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) e Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM, Argentina). Research Fellow in Political Thought in the MA Aesthetics and Politics program, CalArts. [mplot@unsam.edu.ar](mailto:mplot@unsam.edu.ar)

- Ph.D, New School for Social Research — Alfred Schutz Memorial Award in Philosophy and Sociology.
- Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (UNSAM)

**Cómo citar:** Plot, M. (2017). Borges y el concepto de lo político. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 44-60). Quito: USFQ PRESS.

## Resumen

En este artículo, se interroga la manera en la que el autor argentino Jorge Luis Borges puede y debe ser leído no como un escritor político sino como un escritor de *lo político* (así como muchas veces un artista conceptual no es un artista político sino un artista de lo político)—esto es, no un escritor o un artista que interviene en los conflictos visibles de su tiempo (a pesar de que esto Borges también lo hizo, mayormente con resultados poco interesantes y hasta profundamente desagradables) o un escritor o un artista que describe procesos políticos visibles de su y de otros tiempos (aunque esto también Borges lo hizo, con resultados mucho más lúdicos y sugerentes), sino un escritor o un artista que interroga el enigma de la institución de la sociedad, el enigma que está en el centro de la preocupación del pensamiento y la filosofía política en su lidiar con lo invisible de lo visible, con el sentido de aquello que aparece, desaparece o reaparece, que es invisibilizado o revelado como visible, en la vida colectiva. Esta lectura política de Borges se hace en diálogo con la teorización que Carl Schmitt, Hannah Arendt y Claude Lefort hicieran del concepto de lo político.

**Palabras clave:** Borges, política, filosofía, estética, sociedad

Fecha envío 30/11/2016 • Fecha aceptación 25/02/2017  
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.998>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



---

## Abstract:

This article interrogates the possibility of reading the Argentine author Jorge Luis Borges not as a political writer but as a writer of *the politic* (just like sometimes a conceptual artist is not a political artist but an artist of the political) –that is, not a writer nor an artist who intervenes in the visible conflicts of his time (although Borges also did this, mostly with not interesting and even deeply unpleasant results) or a writer or an artist that describes the political process of his time and other times (although Borges also did this, with suggestive and playful results), but a writer or an artist who questions the enigma of the institution of society, the enigma that is at the center of the preoccupation of political philosophy, in its constant dealing with the invisible of the visible, with the meaning of that which appears, disappears or re-appears, which is invisible or revealed as visible, in the collective life. This political analysis of Borges is made in a dialogue with the theories around the concept of the politic developed by Carl Schmitt, Hannah Arendt and Claude Lefort.

**Keywords:** Borges, politics, philosophy, aesthetics, society

¿Qué es una sociedad? ¿Cuáles son sus límites, sus contornos, su elemento, su consistencia? ¿Cómo es que una multiplicidad puede ser también una singularidad? ¿Qué es la forma de una sociedad? ¿Qué es lo que la determina? ¿Qué hace que ella adquiera el sentido de ser *esta* y no *aquella* sociedad? ¿Ante quién es que ella adquiere *esta* forma, *este* sentido o *esa* diferencia con respecto a aquella *otra* sociedad? ¿Cómo podríamos siquiera comenzar a responder a estas preguntas...? Hay, de todos modos, una respuesta que funciona más bien como presupuesto, y que es el punto de partida impensado –es decir, que no es sometido a la reflexión– de los estudios encarados mayormente por la ciencia política, y que es revelado en las subdivisiones de la disciplina en, por ejemplo, relaciones internacionales, política comparada, etc. Este punto de partida es el que está predicado en la ilusión universalista –“pluriversalista” digamos mejor, para crear un neologismo con la ayuda de dos pensadores, uno de ellos alguna vez invocado por Borges, William James y otro, Carl Schmitt, en quién nos detendremos un poco más adelante– del estado-nación. Pero las sociedades son, qué duda cabe, agrupamientos humanos solo relativamente delimitados y estables. ¿De dónde es que proviene la “unidad de una entidad política” (Schmitt, 2008, p. 5), como se pregunta el mencionado Schmitt en *El leviatán en la teoría del estado de Thomas Hobbes*? Este es el enigma que enfrentamos aquí y que Borges –a pesar de los distintos énfasis que suelen hacerse al leer su obra y que obsesivamente eluden esta dimensión– no dejó de interrogar.

En fin, volviendo a la cuestión de cómo podríamos siquiera comenzar a responder aquellas preguntas, permítanme arriesgar la sugerencia de que han sido dos –o más bien tres, como veremos en un segundo– las respuestas más usualmente dadas a la pregunta por la institución de la sociedad: digamos, para simplificar, que una de esas respuestas es dada desde “adentro” y la otra desde “afuera” de esta entidad elusiva que es la entidad política. La segunda, la respuesta desde afuera, ha sido históricamente tan dominante, de todos modos, que algunos piensan que es la única posible: esta es la respuesta *teológico-política*. La primera –una respuesta menos frecuente, y probablemente más reciente si abordamos la cuestión desde un punto de vista histórico– es, en cambio, la respuesta *epistémico-política*, aquella que sostiene que la unidad

---

de la sociedad es plenamente immanente y puede ser conocida en su totalidad, o casi en su totalidad, por el saber científico o filosófico de lo social.

Estas respuestas, de todos modos, como resultado de, entre otras cosas, meramente contraponerse una a la otra –todos sabemos de, y nos son más que familiares, las disputas entre la ciencia y la religión o entre la fe y el conocimiento–, parecieron a veces insuficientes y, por lo tanto, sugirieron la posibilidad de una imposibilidad: la posibilidad de que la pregunta por la entidad de la sociedad pueda ser, después de todo, una pregunta imposible de responder; o, para decirlo de otro modo, la muy alta probabilidad de que la determinación de la unidad de la sociedad pueda muy bien ser un enigma irresoluble con el que siempre tendremos que lidiar y, por lo tanto, sería mejor si pudiésemos crear modos que nos hagan posible vivir con ese enigma, dado que todos y cualquiera, quienquiera que se lo proponga, está capacitado para participar en su formulación.

Esta probabilidad –la tercera respuesta que mencioné hace unos segundos– es, también me gustaría sugerir, un acontecimiento de relevancia filosófica y sin duda también histórica. Este acontecimiento es el advenimiento de la respuesta *estético*-política a la pregunta por la forma de la sociedad, una respuesta que sugiere la posibilidad de que la sociedad no sea accesible, ni completamente ni en simultaneidad (es decir, ni espacial ni temporalmente como totalidad) ni “desde adentro” ni “desde afuera”; es decir, que la sociedad sea una entidad de la que todos sus integrantes, no importa cuán sabios, cuán creyentes o cuántos sean, siempre tendrán una perspectiva parcial; perspectiva que, además, siempre entrecruzará su mirada con la de otras perspectivas para las cuales la sociedad tampoco nunca será accesible ni completamente ni en simultaneidad.

Sea cual fuere la respuesta –teológica, epistémica, estética o cualquier combinación de dos o más de ellas–, la cuestión de lo político es la cuestión de la institución de la sociedad y lo que querría plantear aquí es que es precisamente esta cuestión la que probablemente sea la clave que nos autorice a hacer una lectura verdaderamente política de Borges.

## Interrogando lo invisible

Borges es, por muy buenas razones, considerado un escritor profundamente filosófico. Estas razones, por supuesto, no están basadas en la asunción de que practicar filosofía es buscar respuestas definitivas a preguntas metafísicas. Ni en sus poemas ni en sus cuentos y ensayos Borges ofreció soluciones o aseveraciones definitivas para problemas de la forma estética, la coexistencia política o la investigación epistemológica. Lo que Borges ofreció son *interrogaciones*. Tomando prestado de las reflexiones de Claude Lefort acerca de la relación entre la escritura filosófica y la ficción, podríamos decir que el filósofo –o al menos el filósofo que ha abandonado el pensamiento de sobrevuelo, como diría Merleau-Ponty– no es alguien del todo distinto del escritor de ficción. Tanto el escritor como el filósofo son *escritores-pensadores*, cuya escritura, y cuyo pensamiento, no están solamente entrelazados y son, efectivamente, inseparables, sino que también emprenden, laboriosamente, la tarea de adquirir la capacidad de “pensar aquello que busca ser pensado. [...] El [escritor-pensador] no abandona la caverna”, dice Lefort, lo que simplemente trata es de “avanzar en la oscuridad”. (1992, p. 13) Y Borges –de alguna manera inesperadamente, si creemos lo que dicen muchos de sus devotos admiradores– efectivamente ofreció un buen número de interrogaciones que se propusieron simplemente avanzar en la oscuridad, reflexionar sobre aquello que hoy solemos llamar la cuestión de lo político.

Permítanme entonces incursionar muy esquemáticamente en lo que podríamos llamar el arte político, esbozando una tipología rudimentaria, basada en tres formas usuales, pero diferentes, de abordar estas cuestiones: estas formas serían los abordajes de 1) la acción política, 2) la ciencia política y 3) la filosofía política. Estos abordajes –1) el de la intervención (lo que hace la acción), 2) el de la descripción o la explicación (lo que intenta ofrecer la ciencia) y 3) el de la interrogación (con lo que se compromete la filosofía)– son usualmente presentados en términos oposicionales, como si intervención e interrogación, acción y pensamiento, fuesen prácticas mutuamente excluyentes; como si no hubiese pensamiento en la acción e interrogación en la intervención, o no hubiese agencia en el pensamiento y no se intervi-

---

niese al adoptar una actitud interrogativa; en breve, como si no hubiese un componente activo en la pasividad del pensamiento o sensibilidad pasiva en la actividad de la intervención. Si en vez de oponer acción y pensamiento, o el participar y el juzgar, considerásemos más bien su entrelazamiento y su reversibilidad, entonces la interrogación y la intervención devendrían polos ideal-típicos de un continuo más que opuestos incompatibles –y la pseudoobjetividad del saber (la ciencia), una objetividad que usualmente se propone dar fin a las incertidumbres, los desacuerdos y las ambivalencias de la acción y la interrogación, se convertiría más bien en un abordaje más, uno que contribuiría informativamente, moderando las propensiones más bien voluntaristas y anárquicas de la intervención y la interrogación–.

A pesar de que, como ya sugerí, es indudable que Borges produjo las tres formas de literatura política de acuerdo a la tipología sugerida –*intervino* en los conflictos de su tiempo, *describió* explícitamente acontecimientos políticos e *interrogó* la cuestión de la institución de la sociedad– es en el último terreno que creo hizo sus contribuciones más permanentes a la cuestión de lo político.

Permítanme nuevamente referirme al trabajo de Merleau-Ponty. En uno de sus más sutiles ensayos estéticos –“La duda de Cézanne”– Merleau-Ponty presentó a este como un fenomenólogo de lo visible y de la visión; y luego, en “El ojo y el espíritu”, hizo lo mismo con Paul Klee. Según Merleau-Ponty, en su pintura, Cézanne formuló las siguientes preguntas: ¿qué significa que el mundo sea visible?, ¿qué significa que en él haya visión?, ¿qué significa ver? El pintor interroga el enigma de la visión (esta suerte de “locura”, como decía Merleau-Ponty, en la que puedo estar donde no estoy y en la que puedo tocar-a-distancia) y la visibilidad. El enigma de la visión es entonces el enigma del estar-a-distancia y el de un vidente que pertenece a lo visible, siendo él o ella mismos *un* visible. En esta dialéctica del vidente y lo visible en la que ambos ven y son vistos, lo visible también mira al pintor, como un espejo, y como el cuerpo, que también se ve a sí mismo mirando. La pintura, las artes visuales en general, interrogan así lo visible. ¿Qué es lo que el escritor, o incluso el artista conceptual, interrogan? Lo que el escritor y el artista conceptual interrogan es lo invisible.

En su inconcluso *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty reinició el gesto – un gesto ya intentado desde su temprana *La estructura del comportamiento* y su masiva *Fenomenología de la percepción*– de dismantlar las dicotomías mente/cuerpo y esencia/apariencia dominantes en el pensamiento occidental. En su último trabajo, este gesto estaba encontrando una formulación más precisa –solo para verse interrumpido por su repentina muerte a la edad de 53–. Debido a este acontecimiento, sabemos con más claridad de la usual (aunque esto siempre así) que lo efectivamente dicho no era todo lo que estaba a punto de decirse o podría haberse dicho; y esto podemos hasta físicamente percibirlo al leer su manuscrito. Lo dicho, de todos maneras, igualmente logra capturar el movimiento del decir y al hacerlo se las arregla para sugerir la siguiente intuición: lo invisible –las ideas, los conceptos, la actividad de nuestro pensamiento, la capacidad de a veces copensar, al mismo tiempo o en tiempos diferentes, por parte de dos o más cuerpos– todas estas formas de la invisibilidad no son de otro orden que el de lo visible; lo invisible no es otro mundo, paradójicamente localizado en otro y en ningún lugar al mismo tiempo. Lo invisible es lo invisible de lo visible (o de los “visibles”), es su desprendimiento, su emanación, su eco (la carne, dice Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, está hecha del mismo elemento que el vidrio o el metal, es tan sonoro como ellos, e incursiona en lo invisible). (1964, p. 190)<sup>1</sup>.

En definitiva, lo invisible es lo invisible de lo visible y no tiene otra localización que la de los acontecimientos y los fenómenos, que la de las “cosas mismas”, que la de la carne del mundo y la carne de sus cosas. Si el cuerpo –ese ser autoanimado que mueve las cosas y se mueve a sí mismo– es carne, entonces la extensión del cuerpo que es su sonido, su lenguaje, sus conceptos, es la incursión de la carne visible en lo invisible– ahora, este mismo devenido carne.

La carne del lenguaje, ese ser autoanimado que mueve las cosas y se mueve a sí mismo, es entonces el cuerpo de lo invisible –las ideas, los conceptos, la

---

1 Dice Merleau-Ponty: “Comme le cristal, le métal et beaucoup d’autres substances, je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l’entends du dedans...”

---

actividad de nuestro pensamiento, la capacidad de a veces copensar, al mismo tiempo o en tiempos diferentes, por parte de dos o más cuerpos– y esto es lo que el escritor-pensador y el artista conceptual interrogan. Es en este sentido que Borges era no un escritor político, sino un escritor de *lo político* (así como muchas veces un artista conceptual no es un artista político, sino un artista de lo político)– esto es, no un escritor o un artista que interviene en los conflictos visibles de su tiempo (a pesar de que esto Borges también lo hizo, mayormente con resultados poco interesantes y hasta profundamente desagradables) o un escritor o un artista que describe procesos políticos visibles de su y de otros tiempos (aunque esto también Borges lo hizo, con resultados mucho más lúdicos y sugerentes), sino un escritor o un artista que interroga el enigma de la institución de la sociedad, el enigma que está en el centro de la preocupación del pensamiento y la filosofía política en su lidiar con lo invisible de lo visible, con el sentido de aquello que aparece, desaparece o reaparece, que es invisibilizado o revelado como visible, en la vida colectiva.

Por supuesto, también podría decirse, de una manera algo más modesta, que Borges meramente interrogó al lenguaje y la escritura del mismo modo en que Cézanne interrogó a lo visible y a la visión –esto es, que Borges fue un fenomenólogo de la carne de lo invisible (el lenguaje) del mismo modo en que Cézanne lo fue de lo visible–. Una formulación como esta, de todos modos, tiende a circunscribir a las preocupaciones borgeanas por lo invisible a la “materialidad” de lo invisible, y este reduccionismo de algún modo replica a aquel que no ve en Borges nada político –ni sus intervenciones, ni sus observaciones, ni su interrogación– solo que esta vez el prejuicio en juego no sería el de una hostilidad antipolítica, sino el de un lugar común estético que concibe al arte como un hacer exclusiva y narcisísticamente preocupado con el material de su propia práctica. Borges, en cambio, fue mucho más allá de la materialidad de lo invisible que es el lenguaje; Borges interrogó las emanaciones de las cosas mismas, como tan espectacularmente demostró en su texto sobre la obra *invisible* de Pierre Menard; Borges interrogó el enigma de lo invisible –el enigma del concepto de tiempo, el de la inmortalidad tanto como el del infinito, el enigma de la contingencia tanto como la posibilidad de una necesidad, el enigma del azar y el de la identidad, el enigma de la historia

y el de la lectura-. Y, mientras interrogaba lo invisible, e instigado por los acontecimientos de su tiempo, Borges enfrentó el enigma que más concierne a la sociedad: el enigma de su propia institución, el enigma de lo político.

## El concepto de lo político

Tres son los pensadores contemporáneos que, creo, han identificado con más claridad aquellas dimensiones de la institución de la sociedad que Borges interrogó en sus cuentos, poemas y ensayos: Claude Lefort, Hannah Arendt y Carl Schmitt. Hoy simplemente mencionaré una vez más al primero, esbozaré brevemente unas referencias a la segunda y me detendré un poco más en el último.

La interrogación de lo político como una interrogación del enigma de la institución de la sociedad está presente en los tres autores mencionados. Para Lefort, interrogar lo político significa interrogar el modo en que la sociedad pone en escena, configura y otorga sentido a sí misma –esto es, la reversibilidad de la sociedad, la autoinstitución de la sociedad como resultado de ser tanto objeto como sujeto de sí misma, como consecuencia de su ser carne y por lo tanto de ser autoesquemmatizante o autogenerativa-. La institución de la sociedad en la obra de Arendt es igualmente generativa, solo que el foco se desplaza en ella hacia la centralidad de la acción humana en el proceso instituyente del advenimiento de la sociedad. Es en este contexto que, para Arendt, tanto las premisas como los principios comparten una referencia a lo generativo –solo que distanciándose crucialmente en cuanto a *qué* es lo que estos generan. Las premisas, inscritas como están en la constelación discursiva de la verdad racional y el razonamiento lógico, contienen en ellas mismas la certeza de un despliegue necesario –y sabemos que, en su pensamiento, esta es la forma de estructuración de las ideologías y de los totalitarismos-. Los principios, por otro lado, inscritos como están en la constelación discursiva y plural de la interacción humana, son incapaces de imprimir un despliegue necesario a las acciones que inspiran, dado que las acciones que los principios generan colisionan con –y se inscriben ellas mismas en– un universo de pluralidad (un pluriverso más jamesiano que

---

schmittiano) en el que otros principios y otras acciones limitan, confrontan o radicalizan las posibilidades originalmente implícitas en la acción original. El número de cuentos en los que Borges interroga estas dos maneras de abordar la cuestión de la institución de la sociedad es larguísimo, permítanme hoy simplemente sugerirles la lectura, o el recuerdo, de textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La biblioteca de Babel”, “La lotería en Babilonia”, “El jardín de senderos que se bifurcan” o “Emma Zunz”.

*El otro, el mismo* es un libro de poemas que Borges publicó en 1964. El título condensa con precisión uno de los temas centrales de Borges, el escritor-pensador. Y uno de los terrenos en los que este incursionó en la cuestión de lo político fue, en efecto, aquel de la reflexión sobre la alteridad –un aspecto crucial para el pensamiento político desde que Schmitt definiera a *lo* político como la forma más extrema que un conflicto humano pueda alcanzar–. Cualquier diferencia entre lo bello y lo feo (para él, la esfera de lo estético), de lo correcto y lo incorrecto (el campo de la moral), de lo rentable o no rentable (el de la economía) puede convertirse, para Schmitt, en una cuestión política solo cuando alcanza su más extrema manifestación, esto es, cuando se convierte en un conflicto existencial. Y un conflicto existencial es un conflicto que uno tiene con un enemigo –no con un adversario, no con un oponente, ni siquiera con alguien inconmensurablemente diferente–, un conflicto con un Otro concebido como una amenaza existencial. Para Schmitt, estos otros que son identificados como el enemigo son simplemente aquellos con los que nuestra vida se ha vuelto incompatible y aquellos en contra de quienes nuestra identidad se forja como resultado de esta misma incompatibilidad.

Como dice Chantal Mouffe, en su intento, en mi opinión insatisfactorio, por adoptar lo que ella llama la “ontología política” schmittiana para luego morigerar el antagonismo entre enemigos convirtiéndolo en agonismo entre adversarios:

Una vez que comprendemos que toda identidad es relacional y que la afirmación de una diferencia es la precondition para la existencia de toda identidad –esto es, la percepción de algo ‘otro’ que constituye su

‘exterior’– podemos comprender por qué la política, que siempre lidia con identidades colectivas, trata de la constitución de un ‘nosotros’ que requiere como su condición misma de posibilidad, la demarcación de un ‘ellos’ (Mouffe, 2013 p. 5)

Lo que de todos modos Borges nos ayuda a contraponer a esta aparente simpleza en la constitución de las identidades políticas es que estas no son constituidas por exterioridades mutuas, sino que esta misma condición de posibilidad, una vez interrogada, muestra a la vez ser una condición de *im*-posibilidad –esto es, la imposibilidad de una clara demarcación de un ‘ellos’ que constituiría una negatividad *radical*. No hay tiempo para analizarlos aquí, pero me gustaría, en este caso, sugerir la lectura o el recuerdo de textos como “Historia del guerrero y la cautiva”, “El etnógrafo” o “Informe de Brodie” como interrogaciones borgeanas que contribuyen a complicar esta lógica de constitución –que yo prefiero llamar de institución, por permitirme este vocablo evitar la exterioridad y radicalidad usualmente invocadas por la noción de “lo constituyente”– de las identidades políticas.

Como podemos ver, la cuestión de lo político es, para los tres pensadores antes mencionados –Lefort, Arendt y Schmitt– tan semejante como diferente. Es semejante en el sentido de que, para los tres, lo político se refiere a la dimensión generativa de la vida colectiva, su ontogénesis. Sus posiciones son distintas, de todos modos, en el sentido de que para cada uno de ellos la dimensión central de la autoinstitución de lo social es la cuestión de la forma de sociedad, de la entrada de lo imaginario en lo real y de la distinción amigo/enemigo respectivamente. Es mi intención terminar mi exposición con una referencia algo más específica a la interrelación de estas dos últimas concepciones de lo político.

Para Arendt, el carácter autogenerativo de la sociedad estaba fundamentalmente asociado con la capacidad humana de actuar y de actuar colectivamente; la capacidad de dar nacimiento a aquello que no existe aún, pero que resulta imaginable, primero para algunos y luego para “los muchos”, como solía decir ella; al hecho de que, en breve, para los humanos, las cosas siempre

podrían ser de otro modo y por lo tanto actúan para que así lo sean. Esta forma de comprender el carácter autogenerado y autoinstituido de la sociedad tiene sus raíces en lo que Arendt sostuvo era “la ley de la tierra”. En *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt usa esta expresión por primera vez de este modo:

El antisemitismo (no meramente el odio a los judíos), el imperialismo (no meramente la conquista), el totalitarismo (no meramente la dictadura) –uno después del otro, uno más brutalmente que el otro– han demostrado que la dignidad humana requiere una nueva garantía que solo puede ser encontrada en un nuevo principio político, en una nueva ley de la tierra, cuya validez esta vez debe comprender a la totalidad de la humanidad mientras que su poder debe permanecer estrictamente limitado, basado en, y controlado por, novedosas entidades territoriales (Arendt, 1963, p. ix. Énfasis añadido)<sup>2</sup>.

Esta nueva ley de la tierra que necesitamos, según Arendt, era una que debe institucionalizar, a nivel global, la pluralidad que es la humanidad –un pluriverso, no un universo, para usar nuevamente la expresión ya anticipada–.

Efectivamente, Arendt y Schmitt coinciden sin ambigüedad en este punto: la ley de la tierra es una ley de pluralidad y su *nomos*, su división y subdivisión, su partición y su organización, siempre reflejará o debería reflejar ese hecho –o, si no siempre, al menos hasta la segunda llegada del mesías, creo que agregaría Schmitt...–. Pero eso es todo o casi todo en lo coincidirían, me parece, dado que la pluralidad implícita en este *nomos*, a pesar de ser política para ambos, no podría estar basada en una concepción más diferente de lo que esta alteridad/pluralidad implica. Para Arendt, el hecho de que la pluralidad es la ley de la “tierra” significa que esta es también la ley del “mundo” –y tierra y mundo no son lo mismo–. La tierra es la tierra: el espacio *natural* que nos contiene a todos, tanto humanos como animales, tanto a

---

<sup>2</sup> Aquí Schmitt trata de su concepción del judaísmo y pluralidad como amenazas interiores.

animales como a lo demás. La tierra es nuestro entorno natural, el lugar en que la vida es tanto originada como preservada. El mundo, por otro lado, es otra cosa: el mundo es el hábitat que los humanos –y, permítanme aventurar, también otros animales “culturales”– crean por y para sí mismos para vivir en la tierra, es su cultura y sus sentidos, es sus leyes y sus redes de relaciones, es la carne de su existencia social.

De este modo, para Arendt, la pluralidad caracteriza tanto las relaciones interculturales o intersociedades –el así llamado “estado de naturaleza”, para invocar otra tradición de pensamiento– tanto como las relaciones intraculturales o intrasociedades. Pero esto no es de ninguna manera así para Schmitt. Para él, la pluralidad debe dejarse a la entrada de las entidades políticas; la pluralidad es más bien negatividad radical y solo se puede lidiar con ella teniendo a la guerra como horizonte. Para que ese horizonte no sea transferido al interior de las entidades políticas –lo que llevaría a la guerra civil– las sociedades deben entonces rechazar la pluralidad interior y abrazar en cambio la homogeneidad social.

Solo como ejemplo de este punto, permítanme referirme al Capítulo V de su *Leviathan en la teoría del estado de Thomas Hobbes*. Allí Schmitt, habiendo llegado a discutir el punto cúlmine del intento hobbesiano por restablecer la cohesión de las entidades políticas ante la destrucción de la unidad “original y natural entre religión y política” (Schmitt, 2008, p. 10) –unidad que precisamente es la que garantiza la homogeneidad interior y expulsa la pluralidad del pluriverso humano al espacio natural de lo intercultural–; allí, Schmitt se pregunta si el mito hobbesiano del Leviatán constituyó una restauración fiel y efectiva de la unidad original de la vida (Schmitt, 2008, p. 53-54). La respuesta es, podemos intuirlo, negativa: el símbolo del Leviatán fracasa debido a que escoge la figura mitológica equivocada –el Leviatán en vez del Behemoth– y por abrir esa “fisura apenas reconocible” de la separación entre el fuero privado y el público, entre lo interior y lo exterior al individuo, entre la creencia íntima y la acción estatal; una fisura apenas reconocible, pero capaz de introducir la pluralidad al interior del cuerpo político. Justo en el momento en el que Hobbes parecía entonces ser capaz de lograr la reunificación más completa de

religión y política, dice Schmitt, la ruptura ocurre y emerge así el estado neutral y agnóstico: la obra de Hobbes, concluye el pensador alemán, “contenía la semilla mortal que destruyó al poderoso leviatán *desde adentro* y causó el fin del dios mortal” (Schmitt, 2008, p. 57. Énfasis añadido).<sup>3</sup>

Y, para Schmitt, será Spinoza y su principio de libertad de pensamiento, *percepción* y expresión lo que convertirá a la fisura en grieta y transmutará la posibilidad de las creencias de mantenerse privadas en la imposibilidad del Estado de prohibir su expresión pública. Explícitamente, Schmitt dirá que entonces la “libertad de pensamiento” se desplegó así como el “principio configurador”<sup>4</sup> que socavará la homogeneidad política requerida, una homogeneidad que solo es posible cuando la soberanía política es ejercida incluso en el fuero íntimo, cuando el estado “es total”, para usar sus palabras de aquel mismo texto.

Las implicancias de esta forma de concebir el entrelazamiento entre alteridad e identidad pueden ser rastreadas en muchos de los trabajos de Schmitt, desde la matriz teológica preservada para toda forma de organización política a su definición del concepto de lo político en términos de la distinción amigo/enemigo. Schmitt, de todos modos, objetó la interpretación que sostendría que la suya sería la posición más radical posible con respecto a la cuestión del Otro. En una defensa hecha en forma de ataque, Schmitt planteó repetidamente que no es su posición acerca de la distinción amigo/enemigo, sino aquella de los que se autoatribuyen el lado de la humanidad la que en realidad deshumaniza al Otro. Repetidamente, Schmitt defendió un concepto “no-discriminante” de guerra, esto es, un concepto que rechaza la idea de que pueda haber guerras justas o injustas, o posiciones justas o injustas a adoptar en la prosecución misma de la guerra. La razón para este rechazo es simple: cuando una guerra es emprendida en nombre de la justicia, es allí cuando la guerra deviene total; cuando una guerra es emprendida en nombre de la humanidad, es entonces cuando el Otro es deshumanizado

3 Aquí Schmitt trata de su concepción del judaísmo y pluralidad como amenazas interiores.

4 Form-giving principle.

y, por lo tanto, corre el riesgo de ser exterminado. Contra esta posición, Schmitt sostuvo que una noción de guerra que concibe a todos y cada una de las partes beligerantes como enemigos legítimos pone límites a lo que los contendientes son capaces de hacerse los unos a los otros.

Por razones de espacio y de tiempo, dejaré la consideración detallada de este argumento para otra oportunidad. Permítanme por ahora terminar diciendo que la combinación de la denuncia de la fisura introducida por Hobbes en su *Leviatán* y la identificación de los judíos como aquella identidad colectiva que se constituyó en el enemigo natural de la constitución de entidades políticas homogéneas y unidas en Europa continental son reveladoras de los problemas implícitos en esta concepción de lo político como predicado en una idea de negatividad radical. Para decirlo brevemente, estos son los problemas implícitos en una concepción dicotómica de lo mismo y lo otro y en una noción objetificante de las relaciones intersubjetivas (tanto de sujetos individuales como colectivos); los problemas que surgen de un modelo en el que los sujetos no son carne y por lo tanto demandan una noción purificada de un sujeto que nunca es objeto de sí mismo y de un Otro al que no le queda traza alguna de subjetividad una vez que es objetivado por el Mismo –y esta es la razón por la cual Schmitt no pudo concebir una posición capaz de atribuirse el lado de la justicia y de la humanidad sin, al mismo tiempo, radicalmente des-humanizar al Otro–.

Hablando de Spinoza, Judith Butler dice lo siguiente: “Para saber si Levinas está en lo correcto al afirmar que no hay un Otro en y para Spinoza, quizá sea primero necesario comprender que la misma distinción entre uno y Otro es dinámica y constitutiva; una distinción, en efecto, de entrelazamiento de la que uno no puede escapar...” (Buttler, 2015, p. 80). A lo que agrega: “El Otro no es radicalmente e inconcebiblemente Otro para Spinoza”, de lo que estamos hablando, dice Butler, es de una “diferencia no-absoluta” (Buttler, 2015, p. 83). Y es precisamente esta diferencia no-absoluta la que Borges –nuestro escritor-pensador, y también lector de Spinoza– efectivamente subraya en su interrogación sutil y multidimensional de la cuestión del otro. (Continuará)

post(s)

## Referencias bibliográficas

Arendt, H.

(1963). *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland: Meridian.

Butler, J.

(2015). *Senses of the Subject*. Nueva York: Fordham.

Lefort, C.

(1992). *Écrire. À l'épreuve du politique*. Paris: Calmann-Lévy.

Merleau-Ponty, M.

(1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.

Mouffe, C.

(2013). *Agonistics. Thinking the World Politically*. Londres: Verso.

Schmitt, C.

(2008). *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes*. Chicago: The University of Chicago Press.





# RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

# IMPROVISACIÓN E INTERACCIÓN EN TIEMPO ESCÉNICO

## CONSIDERACIONES SOBRE LA METODOLOGÍA DE TRABAJO DE TALVEZ DANZA CONTEMPORÁNEA

Marcela Correa. Gabriela Piñeiros.

Marcela Correa, Coordinadora del Área de Artes Escénicas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 303. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: [mcorrea@usfq.edu.ec](mailto:mcorrea@usfq.edu.ec)

- MA Terapias por las Artes Expresivas, Lesley University, Boston, MA, Estados Unidos
- Directora de Talvez Danza Contemporánea.

Gabriela Piñeiros, Universidad San Francisco de Quito USFQ alumna.

Correo electrónico: [gabriela.pineiros@gmail.com](mailto:gabriela.pineiros@gmail.com)

- BA en Relaciones Internacionales.
- Actualmente cursa un MA en Gestión Cultural para Artes Escénicas.

**Cómo citar:** Correa, M., Piñeiros, G. (2017). Improvisación e interacción en tiempo escénico. Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Talvez danza contemporánea. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 64-93). Quito: USFQ PRESS.

---

## Resumen

Este texto busca contextualizar el trabajo de la compañía Talvez Danza Contemporánea, fundada en el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito en el año 2008. El ensayo se divide en tres partes, la primera dialoga con pensadores de la contemporaneidad como Derrida y Baumann, para demostrar la necesidad de romper con estructuras estáticas en el arte y desarrollar propuestas más móviles, abiertas e inestables. La segunda entrada hace una referencia histórica de la construcción del teatro clásico y la división actor-espectador que esa construcción produjo, y posibilidades de conexión y aprendizaje con el público que se generaron cuando provocamos una ruptura con las formas clásicas. Por último, la tercera entrada del texto desglosa el método de trabajo propuesto por Talvez.

**Palabras clave:** Danza, espectador, actor, participación

---

Fecha envío 15/06/2017 • Fecha aceptación 20/07/2017  
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.999>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



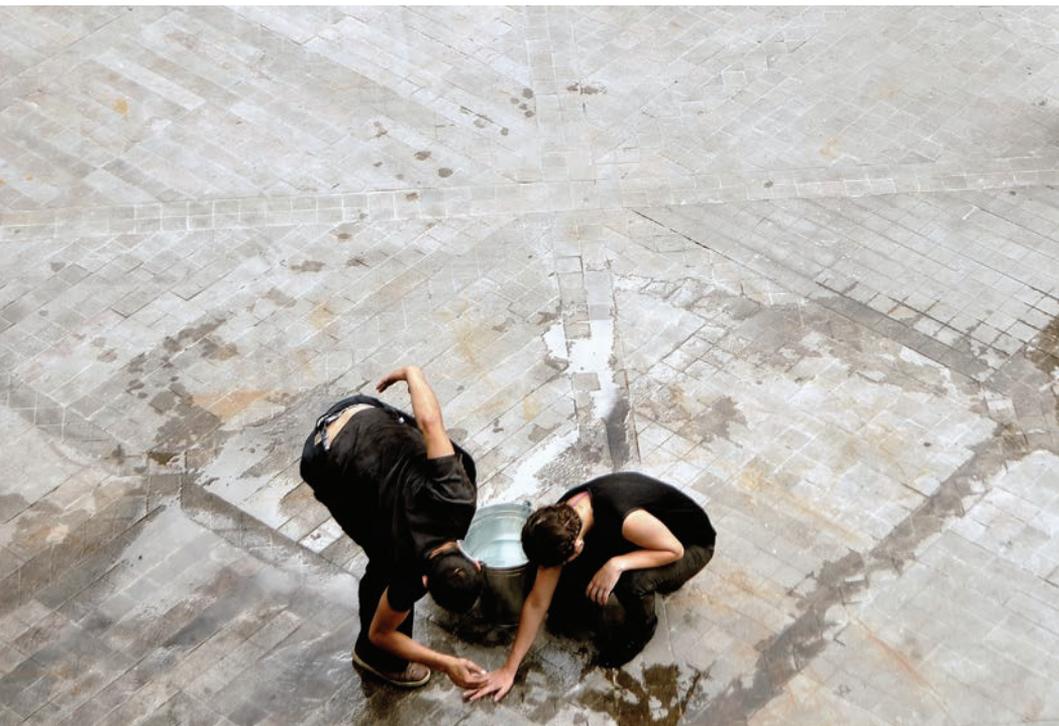
---

## Abstract

This essay seeks to contextualize the work of the dance company Talvez Danza Contemporánea, founded in the College of Communication and Contemporary Arts of the University San Francisco de Quito in 2008. The essay is divided in three parts, the first establishes a dialogue with contemporary thinkers such as Derrida and Baumann, to demonstrate the necessity of breaking static structures in the art in order to develop flexible, open and unstable proposals. The second, traces a historical reference to the construction of classical theater, the way it divided the relation actor-viewer, and the possibilities of connection and learning that can be created with the public when we provoke a rupture with the classical forms. Finally, the third entry analyses the method proposed by Talvez.

**Keywords:** Dance, spectator, actor, participation

Muchos de los procesos de creación en danza/movimiento en la actualidad se definen desde el abandono de las estructuras. El arte actual busca responder a un tiempo vivencial del mundo que ya no se percibe como fijo, en el que la cotidianidad ha dejado de ser una experiencia regular y repetitiva y donde la noción de tiempo, también trastocada, dejó de ser una sucesión de experiencias continuas. La rutina humana actual se construye de actos veloces, fragmentados y cambiantes, por lo que, para muchos artistas actuales, la idea de estructuras fijas y estables dejó de ser una respuesta válida para la construcción de propuestas escénicas. La danza entrega respuestas con la construcción de nuevos lenguajes como son el *performance*, los *happenings*, la improvisación de contacto, composición en tiempo real, entre otros, como respuesta más adecuada a sus vivencias y cotidianidad actuales.



Bravo, N. (2015). *Cuerpo Intuitivo*

Consecuentemente, el público ya no se ve a sí mismo como un ente pasivo y listo para mirar una propuesta presentada por un artista, como una verdad fija, ofrecida desde la escena para un público considerado como homogéneo, estable y predecible. El público, ente también cambiante, lleno de sus propias vivencias que lo definen de forma individual, busca puestas en escena que le otorguen un acercamiento más real y cercano a sus propias vivencias de la cotidianidad contemporánea. El público necesita una escena donde encuentre sus razones también individuales, para obtener de ella experiencias significantes.

El planteamiento de Talvez es actuar desde el fluir y la versatilidad de la improvisación en escena, partiendo de la investigación detallada de este lenguaje. Talvez busca definir estructuras metodológicas de trabajo sujetas a revisiones y reconstrucciones constantes de un lenguaje que, por definición, debe permanecer abierto. El trabajo de Talvez también se centra en encontrar formas de involucrar al público en la escena: proponerle responsabilidades y derechos que le permitan ser un ente activo, envuelto emotivamente y, desde allí, más interesado en el planteamiento escénico y en el arte mismo, más abierto a la asimilación de su propuesta y a la reflexión sobre la experiencia vivida.

## Lenguaje de improvisación en tiempo escénico

Las definiciones actuales del mundo moderno afirman la práctica de la improvisación como una respuesta más afín a sus características. El concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman se vuelve pertinente para entender el estado del mundo y su afinidad con la improvisación como principio de trabajo sobre la escena. Para Bauman, los códigos sociales modernos ya no son rígidos. Es imposible, dice, para los individuos actuales, dar forma a una pauta-guía de vida y luego mantenerla. Bauman habla de "puntos de orientación" que antes eran claros, sólidos, y que la modernidad ha ido desestabilizando o diluyendo. El mundo moderno necesita estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles. "Hoy más que

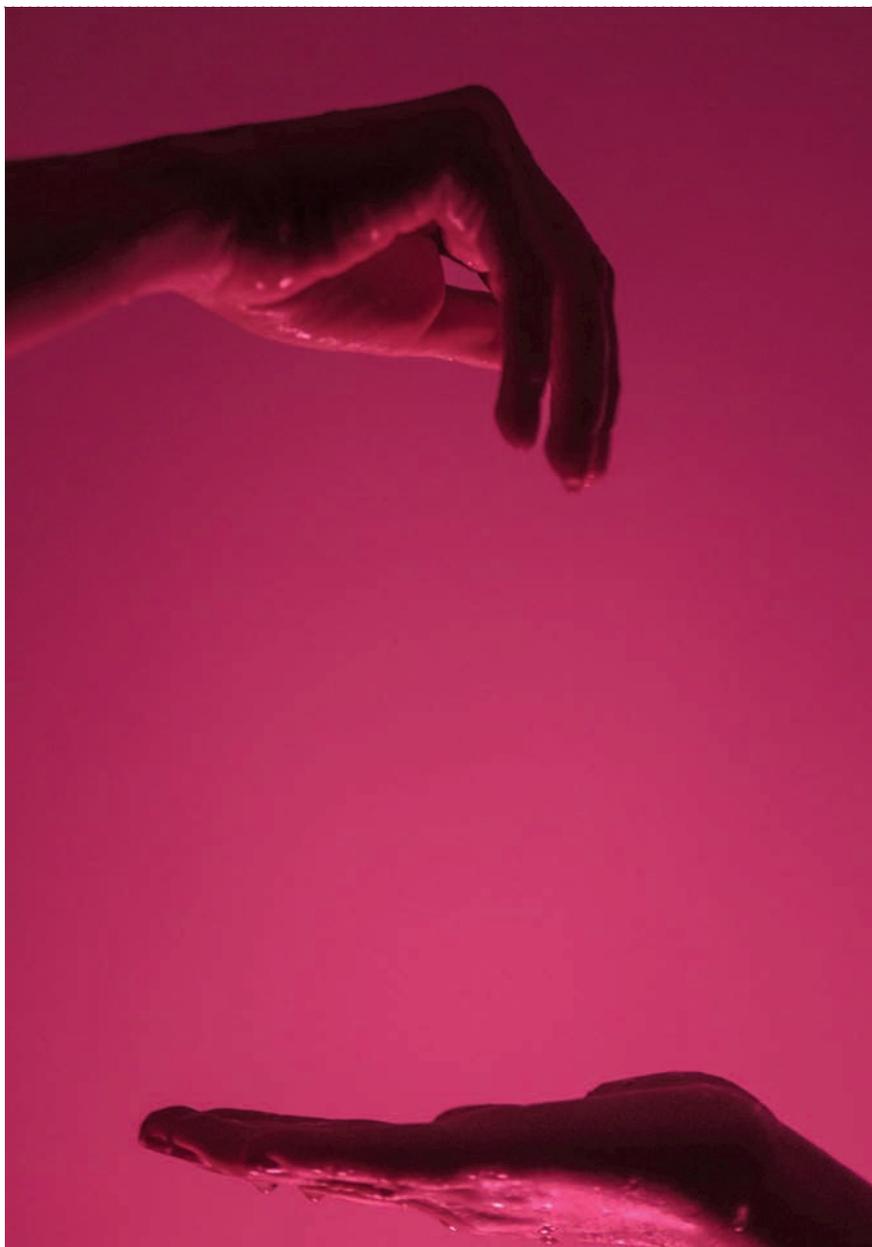
---

en cualquier otro tiempo, la mayor preocupación es cómo prevenir que las cosas se queden fijas, que sean tan sólidas que no puedan cambiar en el futuro” (Bauman, 2000).

El lenguaje de la improvisación en escena es un lenguaje que actúa desde la fluidez, la movilidad y la ruptura de códigos, se relaciona y reacciona dentro de una acción que podríamos equiparar a ese estado líquido al que alude Bauman. Lo que busca Talvez es responder a esta realidad actual cambiante, tanto desde la práctica diaria con los intérpretes de la compañía, como hacia un público que tampoco responde ya a conceptos fijos dados desde la escena. El público actual también responde desde una modernidad sin códigos, sin *puntos de orientación* fijos que sirvan de referencia para la lectura de obras escénicas. Talvez busca otorgar al público la posibilidad de encontrar en sus obras significados propios que respondan a las vivencias más propias de cada uno de sus miembros.

La definición dada por Aristóteles para la palabra movimiento permite entender aún más el principio de fluidez y de dinámica abierta que propone el lenguaje de improvisación. Aristóteles define movimiento como un acto imperfecto de poder (o potencia), sin un fin u objetivo (*telos*), un acto abierto y sujeto en sí mismo a cambio (citado por Agamben en Lepécki, 2012). La búsqueda de Talvez es una de construcción y reconstrucción de herramientas para el trabajo creativo, de apertura constante a distintas y nuevas posibilidades que van surgiendo por medio de la práctica de la improvisación en movimiento. Esta experiencia también cambia y se alimenta según cada uno de sus miembros, según su forma individual de pensamiento, lenguaje corporal, acciones y reacciones. En cuanto a su relación con el público, la búsqueda es otorgarle creaciones abiertas de significados que le permitan encontrar respuestas propias a sus realidades únicas, temporales y cambiantes.

Respondiendo a este estado de un mundo impermanente, Talvez plantea conceptos, métodos de trabajo y entregas escénicas que se sometan a cambios constantes que abran múltiples posibilidades de acción y de



Viteri, J. (2016). *De la seducción a la violencia*

---

pensamiento. El concepto de deconstrucción de Derrida pasa a ejemplificar la visión de Talvez, entendido este concepto como una “estrategia sin objetivo/finalidad”, solo “*ce qui arrive* - lo que sucede” (Royle, 2003). No se trata aquí de un *cualquier* cosa, sino de una constante deconstrucción que produce y abre dislocaciones y desorganizaciones donde todo es posible. Así, im-provisar en escena permite organizar y desorganizar, tanto la acción como el pensamiento de manera tal que el lenguaje resultante en escena es también abierto a comprensiones múltiples que cada espectador *lee* según sus propias vivencias.

La improvisación requiere que el estado de conciencia del intérprete/improvisador esté en permanente flujo. El improvisador debe sorprenderse a sí mismo y sorprender a los espectadores constantemente. El momento de la escena resuelta en improvisación, exige que el producto artístico se cree a medida que se realiza. La mente adquiere conciencia de lo que está pasando en el cuerpo, pero la deja ser, no la limita: se genera y se desarrolla. De acuerdo con Ramsay Burt, “la improvisación es un estado de desasosiego: un estado entre respuesta y responsabilidad, entre la decisión y la obligación, entre romper y participar.” (Burt, 2011).

Improvisar es entonces, tener la capacidad de responder a aquello que surge, en la fluidez líquida del *ahora*, y donde el *ahora* actúa desde sus múltiples posibilidades de construcciones y deconstrucciones. Cada momento temporal, si es pensado individualmente, si es, simplemente pensado como sugiere Bergson (2015), se abre ante el entendimiento humano como una línea de momentos sucesivos. Si pensamos el tiempo, como lo desglosa Bergson, este se coloca mentalmente ante nuestra percepción como una serie de momentos dispuestos en una sucesión, solo que son asumidos por el ser humano como una experiencia continua que genera un flujo de conciencia constante. Es decir, las posibilidades del hacer que se abren en esta línea de tiempo, en cada uno de sus momentos sucesivos, son infinitas. La práctica de la improvisación permite la vivencia corporal de cada uno de estos instantes, uniendo pensamiento y movimiento. Acción que se ensambla en una sucesión temporal que se abre *ad infinitum*.

---

El ejercicio de improvisar requiere una acción, pero guiada por una reflexión constante sobre lo que está sucediendo. Estando en acción, improvisar es responder a las premisas de soltura corporal y mental que requiere crear constantemente, atender a estructuras y reglas claras que delimitan por qué canales se debe dirigir en un momento dado, el pensamiento. Dentro de estas maneras de vivenciar el pensamiento y como este nos obliga a de-construir constantemente las estructuras, la improvisación se muestra como la alternativa donde se expanden las formas de pensar, se expanden las posibilidades de componer y se interactúa desde el fluir, respondiendo a cada espacio y tiempo específico.

En conclusión, la improvisación en escena se presenta como una opción que permite resignificaciones constantes y una respuesta a la modernidad líquida en la que, siguiendo a Bauman, consideramos encontrarnos. Pensando además a la cultura como un ente de múltiples posibilidades que surge, crece y se desarrolla a partir de la elección de quienes la producen para luego multiplicarse o legitimarse a partir de quienes la consumen. Porque la cultura no se produce con un significado específico ni determinante, sino que abre posibilidades a partir de sí misma, de sus elecciones (Bauman, 2007). Entonces, la improvisación vuelve a aparecer como la creación constante de signos abiertos a posibilidades, a significaciones propias para cada intérprete y para cada espectador.

## **Interactividad con el público**

Desde la antigüedad, los artistas escénicos han buscado separar al actor del espectador, resaltar la acción escénica y silenciar al público que deberá concentrarse en los artistas sobre la escena. El teatro griego es una estructura arquitectónica temprana pensada para este fin. A lo largo de la historia, se sigue experimentando con técnicas que ayuden a crear este distanciamiento. En el Renacimiento, se introduce la candileja, un invento simbólico de la búsqueda de separación actor-espectador. La candileja permite al público enfocarse y mirar con claridad la escena y aislar al

---

intérprete que, encandilado con su luz, no mira más al público. Con la invención de la luz eléctrica en el siglo XIX, se introduce un sistema cada vez más sofisticado de iluminar la escena y oscurecer el auditorio donde se instala al público.

La búsqueda incluyó una ruptura de la interacción entre los miembros del público. La oscuridad cada vez mejor lograda de los espacios designados al público ha ido aislando al espectador, motivándolo a observar y asimilar las obras presentadas delante de él, de forma pasiva e individual. En teatros convencionales actuales, se mira una obra con una perspectiva prácticamente bidimensional del hecho escénico y con una percepción exclusivamente dada desde lo visual y lo auditivo.

Garreth White (2013) propone que la primera fuente de conocimiento de la experiencia humana es necesariamente emotiva; una asimilación lógica de dicha experiencia viene solo después. Él habla de la necesidad de “engancharse emotivamente” al espectador desde el inicio, y mantenerlo dentro de esta conexión emocional.

La distancia teatral convencional disminuye esta conexión, aumentando la posibilidad de insensibilización del espectador. Una propuesta escénica interactiva, en cambio, incluye vivencias que añaden otras fuentes de conocimiento para el público. Los participantes se sumergen en experiencias kinestéticas y sensoriales que aumentan y mantienen la conexión emotiva. En este tipo de propuestas, la perspectiva bidimensional convencional se elimina, la interactividad necesita otra distribución espacial que posibilite una relación más cercana entre actores y espectadores.

El concepto de emoción como primera fuente de conocimiento conduce a la búsqueda de lugares de acción ricos en estímulos alternativos fuera del teatro convencional. Espacios como parques o plazas aportan con memorias y vivencias de la cotidianidad, espacios históricos o arquitectónicamente únicos y de texturas invitantes, como la piedra, mármol, etc., aportan con memorias afectivas desde su valor sensorial y estético.

---

Las propuestas de Talvez incluyen varios métodos de acercamiento al público pensados desde distintas posibilidades que se abren al investigar y comprender estos principios de aprendizaje humano. La obra *Manípulo* tiene como base de acción un pisoescenario alrededor del cual se instala al público. El piso se coloca al mismo nivel de los asientos de los espectadores que luego son invitados, uno a uno, a sentarse frente a tres planchas colocadas al filo del piso. Así dispuestos, los espectadores pasan a manipular a los bailarines mediante piedras colocadas sobre las planchas. La distancia espacial espectador-intérprete en *Manípulo* es mínima, la reacción emotiva que se gana a consecuencia es intensa.

Esta reacción se intensifica aún más en el espectador al manipular, por medio del tacto, las distintas piedras que representan a los bailarines. El espectador se activa con la textura de la piedra y con la de elementos dispuestos en las planchas donde se accionan estas piedras (elementos como arena o harina), que provocan sensaciones táctiles en el público. Las planchas incluyen especias que estimulan su sentido olfativo. Esta plataforma activa una serie alternativa de reacciones emotivo-sensoriales que abren opciones para la asimilación cognitiva de comprensión de la obra.

Por último, la sonoridad de la obra parte de la acción de las piedras contra las planchas con el uso de micrófonos de contacto. El placer auditivo deja de ser una experiencia pasiva donde los participantes son los encargados de su propia experiencia sonora.

Según Fratini (2015), con la construcción del teatro de proscenio en el siglo XIX, se buscó eliminar *la fiesta*. Este tipo de expresión popular activada en *la plaza* o *el parque* permite todo tipo de vivencias, desde las sensaciones olfativas y táctiles de ferias y puestos de comida, hasta la interacción y mezclas sociales de todo tipo. En la fiesta, los actos escénicos se toman cualquier espacio disponible y los excesos de cualquier tipo son permitidos. La fiesta es una manifestación popular que activa todos los medios sensoriales y emotivos del ser humano que son una base corporal de acción cognitiva. La creación del proscenio fue pensada para ordenar



Segovia, G. (2016). *Cuerpo Intuitivo*

---

esta experiencia y reducir el exceso sensorial, pero, al hacerlo, se redujeron las opciones vivenciales del ser humano que conducen al conocimiento. El conocimiento lógico solo se expande al incluir más medios corporales de vivencias de lo escénico.

White (2013) en su estudio de interactividad en las artes escénicas, encuentra dos propuestas distintas usadas hasta ahora para la inclusión de públicos: una que llama inmersión y otra que llama relación uno a uno. Propuestas de tipo inmersión son, por ejemplo, las obras de la Fura del Baus o las de Fuerza Bruta. Ambos grupos sumergen a un público masivo en efectos escénicos de luz, tecnología, elementos como agua, polvo, etc. que conducen a vivencias sensoriales de alto alcance. Una fiesta sensitiva.

Ejemplos de interacción uno a uno son el Teatro Foro de Augusto Boal en los sesenta, donde los asistentes eran llamados a subir al escenario y dar su punto de vista de la situación presentada y donde el desenlace de la obra dependía de esta intervención. *The Author*, de Tim Crouch, o *Dominio Público*, de Roger Bernat, son ejemplos similares.

Las propuestas de Talvez se sitúan en un punto intermedio, donde el llamado uno a uno está siempre presente. Lograr una apertura de participación en el público a este tipo de propuestas requiere comprender algunos principios de comportamiento del ser humano. Por ejemplo, los intérpretes deben tener en consideración una serie de emociones con las que el público se enfrenta en el momento (instante) en que es llamado a participar. White (2013) propone que al inicio de toda presentación existen dos entes actuantes reconocidos por ambos: el público, con cada uno de sus miembros autoidentificado como parte de él, y los intérpretes, mirados como tales, por consentimiento de todos los asistentes. El momento en que la barrera se rompe, se pierde el anonimato que brinda pertenecer a un colectivo, es un instante delicado y decisivo que debe ser resuelto con precisión. Un error en el tono del movimiento y accionar del intérprete al momento de iniciar la interacción, puede producir el rechazo irreversible del espectador invitado.

---

Otra dificultad que resolver en las propuestas interactivas es su ritmo escénico. Se ha hablado ampliamente sobre el *tiempo escénico* y la alteración de la vivencia del tiempo de los intérpretes durante la actuación. Este tiempo se altera aún más en la relación con miembros del público, distorsionando la efectividad de su control. Cada miembro del público tiene un uso del tiempo diferente, algunos reaccionan rápidamente, obligando a los intérpretes a respuestas inmediatas. Otros, en cambio, tienen un tiempo de reacción más lenta que altera la noción del tiempo del bailarín concentrado en buscar formas de sostener al participante invitado. Para los miembros del público que tienen claro su deseo de solo observar, el tiempo y el ritmo escénico se mantiene en la acción visual y auditiva, con lo que su vivencia del tiempo es otra a la del tiempo como participante. Aquí puede apelarse al uso de un ojo externo, alguien que, desde fuera, guíe el tiempo de la obra. El ojo de este facilitador no es ni el ojo del intérprete ni del observador, es un ojo intermedio que puede anticiparse y tomar acción sobre el ritmo de la obra.

La base de participación en propuestas interactivas, dice Fratini (2014), es la manipulación; el público que accede a participar en los dispositivos de interactividad es, consecuentemente, reproductor de un sistema de aceptación acrítica de propuestas artísticas, a las cuales además el público entra de forma voluntaria. Este pensamiento viene a alinearse a la tesis brechtiana de tomar distancia emocional de todo acto escénico. Para Brecht, el espectador debe entrar y salir en su proceso de identificaciones con los distintos momentos de una obra teatral. Para él, la obra debe estar elaborada para provocar distancia reflexiva que conduzca a una actitud crítica en el espectador. Así, Brecht (Stanis-lavsky, 1964) arguye que una experiencia altamente emotiva de la escena deja al espectador satisfecho en sí mismo, eliminando el deseo o la necesidad de una reflexión consecuente.

Quizás apuesta por lo contrario, partiendo de la verdad corporal de que todo proceso cognitivo se inicia necesariamente con una activación sensorial (ojos, oído, olfato, tacto o gusto son los únicos medios de conocimiento humano). Es mediante los sentidos que se inicia y posibilita el conociemien-



to; a mayor exposición sensorial, mayor será la posibilidad de asimilación de una posible comprensión. Para Roger Bernat (2016), es después de una propuesta participativa que se produce una inquietud. Él afirma incluso que ese mismo abismo en el que se sitúa el espectador participante al tomar conciencia de que ha sido manipulado es el que conducirá a la reflexión. Entonces, conjuntamente con Bernat, el argumento planteado es que la intensidad aumenta una disposición al cuestionamiento y que más bien es



Bravo, N. (2015). *Espertare*

el teatro convencional el que puede crear un abismo por la misma distancia física, por el aislamiento en el que se instala a los miembros del público y la disminución de las posibilidades de afectación sensorial. Un teatro no participativo puede conducir a la reflexión; sin embargo, la participación y aun la sola posibilidad de participar que percibe el público en el tipo de propuestas interactivas intensifica la experiencia emocional que llevará a sus miembros al deseo y hasta a la urgencia de la reflexión.

---

Entonces, entendiendo al ser humano con todos sus principios y procesos de aprendizaje, una obra participativa resuelta correctamente, parece ser una opción más completa de llevar a procesos de reflexión al ser humano.

## **Investigación de metodologías de trabajo: las herramientas**

El nombre que Talvez ha dado a su método de entrenamiento y de trabajo de improvisación sobre la escena es el de Escucha Total. El estado de escucha total es un estado de vacío mental que posibilita una actividad intuitiva corporal, es un estado de suspensión y atención simultáneos. Un término interesante para comprender esta idea es el de estado de vela (*aveille* en francés) propuesta por Emmanuel Levinas (Burt, 2011), cuya semántica implica estar despierto pero en vigilancia, en observación. La experiencia de vigilia como un estado donde el que vela o no llega a dormir no es el yo sino un eso (ça) que, entre dormido y despierto, mira, atiende.

Este eso impersonal permite al cuerpo responder más rápidamente que el pensamiento, ayudando constantemente en la sobrevivencia humana, pero surge solo cuando toda forma de movimiento consciente es silenciada. Es este estado de corporalidad y escucha, que puede llamarse estado de conexión, al que busca entrar Talvez en su práctica diaria; es desde este estado desde el cual buscan actuar los bailarines en escena.

Planteamos tres niveles de escucha para nuestro entrenamiento: escucha personal, escucha del otro y escucha del espacio.

### **Escucha personal**

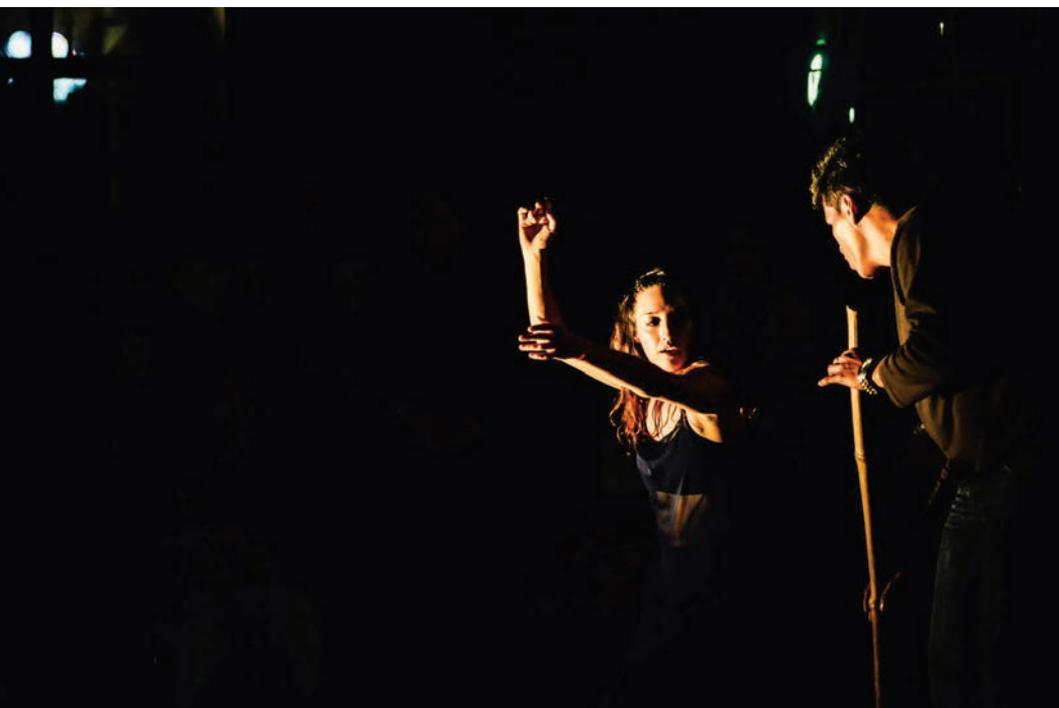
La escucha personal se refiere a un trabajo individual para lograr entrar en este estado de vigilancia (eso). Hay una clara calidad al ojo externo

cuando el intérprete actúa desde este estado, desde el cual el bailarín puede proponer cualquier tipo de trazo corporal en el espacio que, por surgir de esta conexión, adquiere un sentido en el espectador. En este principio se basa este lenguaje de improvisación: la premisa del estado de conexión como base de significación para el ojo del espectador.

La respiración, ya esté activada de forma consciente o de forma totalmente inconsciente, es la base de todo trabajo corporal. Los términos *ki* o *prana*, nombre dado a la respiración en las culturas orientales, se traducen como *aliento de vida* o *fuerza vital*. En el trabajo de improvisación basado en la escucha es la vía principal y necesaria de acceso a fuentes interiores de generación de movimiento. Con entrenamiento, esta fuente de energía vital, la respiración, despierta y acelera la percepción, animando, activando la mente y el cuerpo y la relación entre ambos.

La práctica de la respiración permite un estado de interrelación o diálogo entre lo mental y el cuerpo basado en principios absolutamente físicos: “Cuando logramos una mejor circulación y ventilación de los pulmones por medio de la práctica diaria, los desperdicios gaseosos se eliminan de forma más eficaz, se regulan tanto el corazón como su función circulatoria y se rectifica la arritmia cardíaca, conduciendo en consecuencia a un estado de relajación en todo el complejo cuerpo-mente.” (Niranjananda, 2009). Una vez obtenido un estado de conexión, las posibilidades de juegos exploratorios basados en el uso de la respiración son infinitas y conducen a otras fuentes de conexiones y movimientos para la improvisación como son el ritmo respiratorio, el mapeo o base imaginativa-sensorial de los órganos internos o el impulso como bases de movimiento.

El uso del impulso puede ejemplificar la noción de interioridad y conexión básica para activar movimiento desde un estado de escucha. Para aclarar su uso, el término *betrachten* usado por Karl Jung, aclara su potencial. Este término significa mirar algo, pero que incluye, en su concepto, una connotación de estado de embarazo; se trata de localizar, enfocar lugares, zonas interiores hasta captar su lenguaje y, desde ahí, iniciar el movimiento



Alterego Estudio Creativo, (2016). *Espertare*

que, de esta forma, adquiere significaciones tanto personales como universales para el espectador. Blom y Chaplin (1988) hablan de una “memoria kinestética” que implica el recuerdo muscular mismo y que lleva a otros recuerdos encerrados en la musculatura, órganos internos, de pasados recientes, remotos, etc. Este principio del músculo vivo que plantea Blom, permite comprender las posibilidades que el trabajo de atención interior ofrece como fuente de acción significativa sobre la escena. En cuanto al uso de los órganos interiores como fuente de movimiento, sabemos que el sistema nervioso humano no trasmite al cerebro sensaciones claras de tales órganos como vísceras y huesos. El umbral humano para sentir estos órganos se activa casi exclusivamente ante el dolor físico. Por medio de un trabajo de imaginación, se puede realizar una especie de mapeo de estas zonas

---

corporales como fuente de movimiento. Su sensación se mide por ejemplo, en distancias, vacíos, conciencias e imaginación y, desde allí, producimos movimiento. “Fuentes internas de movimiento son ritmos, contracciones musculares, estímulos nerviosos, fatiga muscular, niveles de adrenalina, nivel de oxígeno, sensibilidad a la gravedad, expiración, tensión, verticalidad.” (Bogart y Landau, 2005).

Una de las grandes dificultades para improvisar es el *ruido mental*. Nuestra mente está entrenada para dirigir la actividad corporal o simplemente para disparar pensamientos de forma constante. La improvisación requiere que la actividad corporal se sitúe por sobre y antes de la mental. En la práctica del yoga, se usan los mantras, cuya traducción literal es “el sonido que libera la mente del servilismo” (Vivekananda, 2005); en improvisación, se puede acceder al vacío mental por medio de este mismo principio del uso del sonido para permitir al cuerpo liberarse del comando o proceso de pensamiento mental. El sonido genera un choque con la mente, confundiendo primero estas órdenes, y alzándose luego por sobre estos comandos.

## Escucha del otro

Para lograr la interconexión entre bailarines, el trabajo de escucha personal sigue siendo la base y debe sostenerse al momento de la relación con el otro. El testigo interno, de acuerdo con Pállaro (1999), permite atestiguar al otro y así conectarse en el otro y formar un todo colectivo. Cada individuo dentro de un colectivo debe ser honesto y fiel a su propio instinto y escucha interna. Ceder al otro no es sino ceder al imaginario en uno de la necesidad del otro, y lleva a perder el sí mismo y consecuentemente perder la posibilidad de una verdadera conexión.

Tres claves del trabajo de relación con el otro son la respiración, la mirada y la piel. La respiración sigue siendo la clave del trabajo interior. Iniciar desde la sintonía de respiración conlleva a una conexión interior e íntima de dos cuerpos; sin embargo, al igual que la piel y la mirada, implica intrusión

---

y violencia. Mirar, por ejemplo, es un acto de juzgar, todo aquello mirado entra en un esquema preconcebido personal construido por la condición familiar, cultural e histórica personal. El otro nunca es visto de una forma imparcial; la mirada neutra no existe en el ser humano, social por naturaleza. Simultáneamente, al ser mirado, todo ser humano prejuzga su imagen en el otro, no concibe, no tiene la capacidad de concebir, la mirada del otro como algo distinto de la imagen instalada en su imaginario de sí mismo. Aprender a mirarse sin auto-juzgarse ni juzgar al otro es el objetivo en el juego y acción de mirar. El trabajo es abrir la mirada disminuyendo el acto de proyección para expandir el conocimiento del otro, para entrar en él a un nivel algo más verdadero. El trabajo paralelo es salir a él disminuyendo el imaginario que cada uno tiene de sí mismo. El objetivo es la apertura al otro para lograr la interconexión.

Dominar la relación con el otro desde la respiración, la piel y la mirada son elementos indispensables para el trabajo de conexión. La piel es un órgano único en su función de límite corporal: al ser el órgano que define nuestro contorno, es el que nos informa de nuestro principio desde el exterior, y nuestro final desde el interior. Como tal, pasa a ser un medio fundamental de transición entre el adentro y el afuera, donde su primera función es la sensibilización del límite individual, y luego, el segundo uso de la activación de la piel es, necesariamente, en función de la relación con el otro

## Escucha del espacio

El espectáculo de *ballet* en su forma clásica se fundamentaba en una consideración esencialmente estática del espacio en la que no existía relación dinámica entre cuerpo y entorno escénico. Dicho espacio se inspiraba en el modelo newtoniano de un espacio absoluto, concebido como infinito, homogéneo, indivisible y completamente independiente de los cuerpos actuantes en su interior. Se miraba el *ballet* desde una perspectiva central donde toda escenografía o iluminación era considerada exclusivamente decorativa.

---

Laban, a principios del siglo XX, desarrolla para la danza moderna un modelo espacial centrado por primera vez en el cuerpo humano. Rompiendo con la creencia tradicional de que el movimiento se efectúa en un lugar vacío, re-concibe el espacio como una cualidad intrínseca del movimiento, y este, a su vez, un aspecto visible del espacio. Al producirse el desplazamiento, el espacio reacciona, se regenera constantemente rodeando y acompañando en todo momento al cuerpo. Desde Laban, el espacio pasó a ser entendido como un ente generador de un intercambio continuo con el cuerpo que se mueve (Perez Royo, 2007).

Es decir que el espacio incluye las masas que se mueven dentro de él, esto es, los bailarines que cambian de posición al estar en movimiento permanente, afectándose mutua y constantemente. Dirección, velocidad, tiempo, niveles, entre otras, responden a este intercambio continuo. El espacio, para el acto de improvisar en vivo no incluye solo sus masas, sino todo lo que existe dentro de él, sus texturas, la luz, el color, las memoria que produce, y por último, sus sonidos que incluye la música con la cual se mueven los bailarines. El trabajo del intérprete es leer, asimilar y dejarse influenciar por la totalidad de los elementos que componen el espacio de acción.

La primera habilidad que se debe adquirir para la improvisación en tiempo real es la de una mirada abierta, amplia, pero directa. El ritmo de vida actual produce un ojo divagante que salta de un objeto a otro sin mirarlo. Detener la mirada en algo concreto permite mirarlo, y al mirar tal objeto, todos los demás ganan presencia, permitiendo al bailarín construir y mantener un dibujo mental del espacio en su arquitectura tridimensional. El cuerpo reacciona así al espacio sin pensar, encuentra masas, las esquiva, siente presencias, se afecta, reacciona. Por otro lado, se debe considerar la mirada periférica. La capacidad periférica del ojo humano fue descubierta como propiedad de la retina a finales del siglo XIX y lo que señaló fue precisamente la "heterogeneidad de sensibilidades que componen la visión humana. El ojo sensible ni aísla ni totaliza, no va del todo a la parte o de la parte al todo. Lo que hace es relacionar lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con

---

lo invisible, y lo hace en movimiento, en un mundo que no está nunca del todo enfrente sino que lo rodea.” (Garcés, 2009).

La concientización del uso de la mirada periférica viene a completar la información del todo espacial y su entrenamiento potencia la percepción de los objetos o masas en el espacio. Un uso similar a la mirada periférica es lo que Anne Bogart (2005), llama foco suave (*soft focus*), como una fuente pasiva de conciencia del espacio que permite ser afectado por él, recibir información más que buscarla. El ejercicio consiste en suavizar la mirada, alivianar la presión de enfocar la mirada periférica, para que el total de lo que sucede en un espacio entre, más que buscarlo.

Usando la idea de masas en el espacio, el siguiente nivel de trabajo es la construcción arquitectónica viva del espacio: un diseño y rediseño espacial constante. Se intercalan concepciones personales y de grupo de armonías y disarmonías espaciales, equilibrios, desequilibrios, geometrías espaciales, lógicas e ilógicas y más conceptos posibles de construcción visual en un espacio. Una vez aclarada esta lógica individual y grupal, debe entrar una lógica para la mirada del espectador. El espectador requiere de una lógica o diseño escénico en el cual entrar para hacer lecturas de textos corporales o, solo mirar la belleza estética del diseño en sí. En improvisación en escena, esta lógica va a depender de las decisiones que, en el acto, tome cada bailarín, por lo que debe incorporarse la perspectiva de un público que mira desde fuera.

Por último está la música y su uso en improvisación. John Cage comprobó que el silencio no existe, que, eliminado todo ruido externo, el ser humano pasa a escuchar su propia circulación sanguínea y respiración. La música, ruido o su ausencia relativa, entra en el mundo de afectaciones del bailarín como un elemento más del espacio. El caso de la música en vivo aumenta un grado de complejidad a las propuestas al tratarse de un intérprete más que será influenciado no solo por el movimiento de los bailarines, sino por todo el entorno de la misma forma que un bailarín y que, como tal, deberá responder de igual manera.

---

## Lenguaje

Según Lynn Anne Blom y L. Tarin Chaplin (1988), el movimiento está considerado en función de energía, espacio y tiempo. Rudolph von Laban (2011), estudia el movimiento desde la relación esfuerzo y forma con subdivisiones que incluyen dirección, peso, espacio y tiempo. Anne Bogart (2005), explora el movimiento en función de tempo, duración, respuesta kinestética, repetición, relaciones espaciales, topografía y arquitectura. Viola Spoling propone como base de trabajo los conceptos de talento, correcto e incorrecto (*right or wrong*), el juego, el grupo y la fisicalización (*physicalization*) (1999). William Forsythe desarrolla sus Improvisation Technologies con una metodología estructurada de trabajo para la improvisación basada en las nociones de puntos y líneas, corporales y espaciales (2010).

Crear lenguaje es el trabajo de explorar y expandir las posibilidades corporales del bailarín. Las fuentes para producir lenguaje corporal, como queda expuesto en el párrafo anterior, son inagotables. Un investigador debe optar por una propuesta, propia o informada, debe probarla, investigarla, reprobarla, y así expandir vocabularios corporales o generar lenguajes singulares según sea su necesidad del momento. La improvisación es fuente inagotable de procesos que deben reducirse a formatos y técnicas concretas, pero siempre manteniendo su fluidez, su calidad líquida. El estado de investigación de la improvisación debe entenderse como un estado abierto y sujeto a un cuestionamiento constante. Esta es la verdadera investigación que permite la improvisación y a este estado lo llamamos estado de Talvez. [post\(s\)](#)

---

## Referencias bibliográficas

A Bauman, Z.

(2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Bauman, Z.

(2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.

Bergson, H.

(2015). *Time and free will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Mansfield: Martino Publishing.

Bernat, R.

(2016). Entrevista en el marco de su residencia con ERRO Grupo en Florianópolis. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=VStChS102v8>

Blom, L. A. y Chaplin, L. T.

(1988). *The Moment of Movement*. Londres: Dance Books.

Bogart, A. y Landan, T.

(2005). *The Viewpoints Group*. Nueva York: Theater Communications Group.

Burt, R.

(2011). [Ramsay Burt]. (2011, abril 17). Reflexions on Steve Paxton's Magnesium. Recuperado de <https://vimeo.com/22515367>

Chodorow, J.

(1991). *Dance Therapy and Depth Psychology*. Nuevo York: Roudedge.

Forsythe, W. y Sulcas, R. (autor).

(2010). *William Forsythe: Improvisation Technologies*. Karlsruhe: Karlsruhe Editors.

---

Fratini, R., Bernat, R. [Festival 10 sentidos].

(2014, 12, 12). *Conferencia con Roger Bernat y Roberto Fratini - V Festival 10 Sentidos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t09wo3fuHwU>

Fratini, R.

(2015, 15 de junio). *Llindars de la inacció: nous estatuts i velles paradoxes del teatre de participació*. Barcelona: Agost Producciones. Recuperado de [http://agostproduccions.com/blog/wp-content/uploads/2016/03/Nous-estatuts-i-velles-paradoxes-del-teatre-de-participacio\\_Roberto-Fratini.pdf](http://agostproduccions.com/blog/wp-content/uploads/2016/03/Nous-estatuts-i-velles-paradoxes-del-teatre-de-participacio_Roberto-Fratini.pdf)

Garcés, M.

(2009). "Visión periférica. Ojos para un mundo común". En Ana Buitrago, ed., *Arquitecturas de la mirada* (pp. 77-96). Madrid, España: Universidad de Alcalá de Henares.

Laban, R. (author), Ullmann, L. (editor)

(2011). *The Mastery of Movement*. Dance Books Limited. Binsted: Dance Books Limited.

Lepécki, A.

(2012). *Dance*. Londres: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Maning, E.

(2007). *The Politics of Touch*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Niranjananda, W.

(2009). *Prana and Pranayama*. Nueva Delhi: Thomason Press Limited.

Pállaro, P.

(1999). *Authentic Movement*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Pérez Royo, V.

(2007, primavera). "Espacio escénico y las tecnologías interactivas". *Artea*.

Royle, N.

(2003). *Jacques Derrida*. Londres: Routledge.

Spoling, V.

(1999). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press.

Stanislavsky, C.

(1964). *An Actor Prepares*. New York: routledge.

Vivekananda, R.

(2005). *Practical Yoga Psychology*. Mungar: Yoga Publications Trust.

White, G.

(2013). *Audience participation in theater*. Londres: Palgrave Mcmillan.

## Bibliografía complementaria

Albright, A. C., Gere, D.

(2003). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Midd-letown: Wesleyan University Press.

Alcázar, J.

(2014). *Performance, un arte del yo*. México: Siglo XXI.

Angelaki, V.

(2013). Whose Voice? Tim Crouch's *The Author* and Active Listening on the Contemporary Stage. *Accueil*, 16. Recuperado de <https://sillagescritiques.revues.org/2989>

Banes, S.

(1987). *Terpsichore in sneakers*. Connecticut: Wesleyan University Press.

---

Banes, S.

(2003). *Reinventing dance in the 60s*. Madison: University of Wisconsin Press.

Blom, L. A. y Chaplin, L. T.

(1996). *El acto íntimo de la coreografía*. Pitsburg: University of Pittsburgh Press.

Burt, R.

(2007). *Ungoverning Dance*. Oxford: Oxford University Press.

Buckwalter, M.

(2010). *Composing while dancing*. Wisconsin: Wisconsin University Press.

Carter, Curtis L.

(2000). "Improvisation in Dance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2), pp. 181-190.

Cooper, A. y Gere, D. (ed.).

(2003). *Taken by surprise*. Middletown: Wesleyan University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F.

(1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

De Spain, K.

(2014). *Landscape of the Now. A Topography of Movement Improvisation*. Oxford: Oxford University Press.

Fischer Lichte, E.

(2008). *The transformative Power of Performance*. Londres: Routledge.

Freshwater, H.

(2009). *Theater and Audience*. Hampshire: Palgrave MacMillan.

Greiner, C.

(2010, 29 de enero). Danza, performance en Brasil: Paisaje de riesgo. *Artea*. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=302>

Halprin, D.

(2003). *The Expressive Body in Life, Art and Therapy*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

De Spain K.

(2014). *Landscape of the Now. A Topography of Movement Improvisation*. Oxford: Oxford University Press.

Lepécki, A. y Joy, J.

(2009). *Planes of composition*. Calcutta: Spectra Graphics.

Lepécki, A.

(2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. Holmesville: Routledge.

Payne, H.

(2004). *Dance movement therapy: theory and practice*. Londres: Routledge.

Radbourne, J., Johanson, K., Glow, H. y White, T.

(2009, Primavera). The audience experience: measuring quality. *International journal of arts management*. 11 (3), 16. Recuperado de <https://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30016687/radbourn-audienceexperience-2009.pdf>

Rancière, J.

(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Reeve, J.

(2011). *Dance Improvisations: Warm-Ups, Games and Choreographic Tasks*. Champaign, Il.: Versa Press.

Reynolds, N. y McKormick, M.

(2003). *No fixed points. Dance in the twentieth century*. New Haven, Londres: Yale University Press.

Roberts, I.

(2004). *Creative Authenticities*. Fairfield: Atelier Saint-Luc Press.

Sánchez, J. A. (ed.).

(1999). *Desviaciones* (documentación de la 2.a Edición de Desviaciones) [file PDF]. Madrid-Cuenca: Edita J.A. Sánchez. (pp. 13-28). Recuperado de [http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf)

Sánchez, J. A.

(2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. [file PDF]. Madrid: Visor Libros. Tomado de: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf)

Sheets-Johnstone, M.

(1981). *Thinking in Movement*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 39 (4), 399-407.

Spier, S.

(2011). *William Forsythe and the practice of choreography*. Londres: Routledge.

Zarrilli, P.

(2009). *Psychophysical Acting*. Londres, Nueva York: Routledge.

# SOBRE COLISIONES, DESLIZAMIENTOS Y SENTIRSE PERDIDA<sup>1</sup>

Jacqueline Taylor

---

Jacqueline Taylor, PgCert in Research Practice Coordinator (Arts, Design & Media), Faculty of Arts, Design & Media, Birmingham City University. Correo electrónico: [Jacqueline.Taylor@bcu.ac.uk](mailto:Jacqueline.Taylor@bcu.ac.uk)

- Ph.D. Fine Art (by practice), Birmingham City University
- MA Fine Art, Birmingham City University

**Cómo citar:** Taylor, J. (2017). Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida. (Nancy Mora, trad.) En *post(s)*, volumen 3 (pp. 94-105). Quito: USFQ PRESS.

## Introducción

Tomando la forma de los retablos inspirados en el *folk-art*, la obra de la artista estadounidense Clare Rojas atraviesa diferentes medios para desafiar los roles tradicionales de género en la sociedad. Su exposición *We They, We They*, realizada en la galería Ikon, en Birmingham, Reino Unido, resonó con mi propio trabajo como artista-investigadora –no necesariamente por los temas o cualidades estéticas de la obra–, sino porque parecía funcionar como una forma de significación u «otro» lenguaje que escapaba de lo estrictamente comunicativo o representativo. Se alineaba con lo que he llamado una comprensión ‘poética’ de la pintura, en la cual era posible *hacer significados* (o entender el trabajo de ser *significativo*) a través del desconocimiento, el afecto y el encuentro en un nivel más corpóreo.

Provocada por esta investigación, el texto a continuación surgió en un contexto más amplio de conversaciones sobre la escritura y el arte, y los diferentes niveles que esta interrelación puede jugar en la práctica artística contemporánea –entre palabra e imagen, texto y textura, carta y línea. Como pieza de escritura en sí misma, también encarna muchos de los conceptos y cualidades conceptualizados como *l’écriture féminine*; es lúdica, intertextual, circular y tal vez está en los bordes de lo que podría percibirse

---

1 “Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida” es una traducción al castellano de “Collisions, Slippages and Getting Lost”, que corresponde al capítulo 3 del libro *I see what you’re saying. The materialisation of words in contemporary art*, editado por Henry Rogers y publicado en el 2012 por Ikon Gallery, en el Reino Unido. El Comité Editorial de *post(s)* agradece a Jacqueline Taylor por autorizar la publicación de esta traducción.

---

como «intelectual» o «comunicativo». ¿Desvela la escritura otro sitio de encuentro para que el lector experimente el trabajo de Rojas? ¿Podría decirse que es intersubjetiva en su mediación entre mi propio encuentro y el del lector? ¿Se convierte en una forma de práctica artística en sí misma? Definitivamente, espero que enuncie tanto las complejidades y posibilidades de la escritura. De hecho, siguiendo a Cixous, la escritura puede ser la posibilidad misma del cambio (1976, p. 879).

## Sobre colisiones, deslizamientos y sentirse perdida

Recuerdo muy claramente cuando vi por primera vez la exposición de Clare Rojas, *We They, We They*, en la Galería Ikon, hace poco más de dos años y la experiencia permanece vívida hasta el día de hoy. La exposición consistió en obras mostradas en las tres salas del primer piso de la galería, una selección de trabajos en la sala de la torre y una actuación del *alter ego* de Rojas, la cantante de Folk Peggy Honeywell en la noche de apertura. Los escritos que aquí presento son un relato de mi experiencia. Es una respuesta descriptiva a la exposición que elucida y celebra las ideas exploradas por Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva en lo que ha sido descrito por otros como *l'écriture féminine* (la escritura femenina), una práctica de la escritura que buscaba repensar las estructuras falocéntricas del lenguaje y encontrar un espacio alternativo para las subjetividades marginadas.

Posiblemente en su examen de las nociones de feminidad, género y sexualidad, el trabajo de Rojas explora un lenguaje visual para mujeres que desafía las representaciones estereotipadas de los sexos. El proceso de escribir por sí mismo ha generado reflexivamente otros significados y al hacerlo me ha permitido identificar elementos particulares de la obra como análogos a *l'écriture féminine* y como tales capaces de subvertir estructuras dominantes en el canon histórico-artístico occidental.

## Colisiones: en la lengua de una anciana

Al entrar en la primera sala de la galería me encontré con una abundancia de colores, formas, patrones y figuras. Al principio, no estaba muy segura de cómo me sentía y luego *boom*, me golpeó tan rápido e inesperadamente que me tomó unos minutos tranquilizarme. Me quedé quieta y miré a mi alrededor. Fui absorbida por la espacialidad de lo pictórico. Pinturas sobre una masa de paneles de madera habían sido repintadas y recortadas, reutilizadas y reformadas para adaptarse a la arquitectura del espacio. Habían sido pegadas directamente sobre las paredes, transformadas de pinturas individuales a una instalación artística que cubría todas las paredes del espacio. Parecía estar hecha en un constante devenir, donde la instalación había evolucionado y se desarrollaba a través del pegado de diferentes pinturas para crear las grandes paredes de edredones de retazos que me rodeaban. Este proceso de devenir implicó un espacio de transformaciones y transiciones en las que los significados fueron moldeados a través de la práctica. No era solo un viaje hacia un estado del ser, sino el movimiento del ser y parecía estar en un continuo estado de inacabado y fluctuación; una inflamación que desafió los límites de una lógica patriarcal singular y fija (Irigaray, 1985, p. 229).

Me di cuenta de que estaba dentro de una narración; dentro de un espacio de colisiones donde diferentes materialidades chocaron para crear un nuevo espacio material. Esta acumulación de materialidades múltiples reflejaba un sentido de intertextualidad en el que diferentes sistemas de signos habían sido transpuestos unos a otros para producir significado (Kristeva, 1993, p. 112). Los diferentes sistemas significantes en la obra de Rojas no eran estáticos ni completos sino plurales y cambiantes. Chocaron y se solaparon para crear una compleja interrelación entre los procesos de fabricación y la interacción con la pintura en sí, por la que tuve que navegar.

Me acerqué a una de las paredes y la examiné de cerca. Me sedujo. Dijo: “¡Tócame y pasa tus dedos por mi piel!”. Realmente lo deseaba. Pero había alguien más presente. Tal vez más tarde, me dije. Después de todo, mis transgresores dedos habían tocado Picassos, Twomblys, Mirós e incluso Giacomettis. Quería que tocasen a un Rojas también, pero la figura negra del vigilante se movía conmigo por la sala como si sus movimientos fueran míos.

Entonces me di cuenta de que se había alejado de mí y por un momento fugaz rocé la pared con el costado de mi mano. Sonreí porque había hallado la materialidad y la dimensión física de la obra; las capas lisas de pintura y la dureza de la superficie de madera, todo era una experiencia placentera momentánea o quizás *jouissance*<sup>2</sup>.

Retrocedí y miré la pared. Me di cuenta de que había dentro de las pinturas costuras donde los bordes de los paneles de madera se encontraban entre sí, sutiles fisuras y cismas que rompían la superficie de la pared y la hacían tartamudear.

Estas redes de grietas eran fronteras entre diferentes materialidades: una sutil matriz de rupturas superpuestas a través de la recopilación de diferentes narrativas pictóricas. Esta aglomeración de múltiples pinturas parecía trascender las estructuras normativas y desafiar los límites de la pintura misma. La obra parecía existir en las periferias de diferentes lenguajes visuales, haciendo referencia al arte popular, el grafiti, el modernismo y artesanías como la fabricación de edredones, lo cual creó ligeras colisiones que alteraron el significado en una mimesis productiva (Robinson, 2005:, p. 39). Era un espacio de encuentro y de transición entre fronteras, desplazando límites y oposiciones.

---

2 *Jouissance* no puede traducirse completamente. Se puede definir libremente como “felicidad” o “placer” y también se traduce como “orgasmo”, connotando el placer sexual. Según el psicoanálisis lacaniano, *jouissance* es una función esencialmente fálica y masculina, pero también hay un *jouissance* «femenino» que solo existe como estado reprimido como placer del «otro». Cixous, Irigaray y Kristeva exploran la articulación de este *jouissance* «ajeno» a través de la práctica de *l'écriture féminine*.

No era posible ver toda la obra-instalación de una sola vez, porque me rodeaba completamente. En cambio, tuve que moverse físicamente por el espacio y navegar a través de ella, moviendo mi cabeza para mirar hacia arriba y hacia abajo, girando para mirar detrás de mí y a los lados. Fue casi como si estuviera bailando. Era un espacio en el que lo pictórico ocupaba mis periferias, extendiéndose hasta los márgenes de mi vista. Sin embargo, cuando me moví a mirar estos márgenes, cambiaron, convirtiéndose en algo más.

Las diferentes narraciones pictóricas se fundieron y se hicieron borrosas creando deslizamientos sutiles y rupturas. No había comienzos ni finales, solo una circularidad continua que creó turbulencias hasta perturbarse y excitarse a sí misma, al hacerse y deshacerse sin cesar (Lomax, 2005, p. 12). Los puntos de significación se filtraron a través de torbellinos que transgredían y confundían cualquier linealidad de lectura. Estos torbellinos eran sitios de resistencia que no eran totalmente compatibles con la simbología dominante y que tenían el potencial de fracturarse e interrumpir el orden falocrático (Irigaray, 1985, p. 106).

Figuras y criaturas fantásticas estaban esparcidas a lo largo de estas superficies en una multitud de paisajes interiores y exteriores que habían sido remendados; un *collage* intertextual de diferentes escenas que se fusionan y se desplazan sin cesar dentro del espacio. Historias dentro de historias entrelazadas, superpuestas e intersectadas unas con otras. La multiplicidad de diferentes narrativas en la obra dio paso a que las ideas se reformaran y se repitieran en múltiples formas, redefiniendo y repensando el lenguaje para crear nuevas maneras de trabajar y de crear significado. Esta multiplicidad tenía la posibilidad de deconstruir la autoridad homogénea unificadora y reguladora del discurso occidental (Cixous, 1976, p. 882).

Giré y miré a un extremo de la sala. Las figuras posaban en interiores domésticos rígidos enmarcados por patrones de colores brillantes. Junto a las formas arquitectónicas que los rodeaban, se transformaron en conglomerados abstractos de patrones. Las figuras representadas en la obra eran predominantemente mujeres, representando el cuerpo femenino

---

como un sujeto activo y alterando las representaciones tradicionales de las mujeres como objetos pasivos del placer. Estas figuras femeninas lucían cansadas y aburridas; además parecían tener una sensación de extrañeza hacia ellas mismas que aludía a rastros de historias y a un misticismo más oscuro. Los caminos de algunas de estas figuras se cruzaban en escenas extrañas e imaginarias; pequeños seres barbudos marchaban lentamente a lo largo de la lengua alargada y erguida de una anciana hacia su boca, mientras criaturas bizarras y míticas con forma de monos se encontraban con una solitaria figura femenina cruzando un puente. Luego tres mujeres permanecían de pie cogidas de la mano mientras fluidos negros y rojos salían de sus bocas y de sus ojos, sangrando hacia el cielo.

Estas figuras y los espacios que habitaban eran entrelazados por intensos y brillantes colores. Aparecían a lo largo de la sala en secciones de patrones atrevidos y abstractos, intercalados con bloques de colores brillantes solitarios. Los colores y las formas contrastaban vívidamente entre sí en un montaje ecléctico y deslumbrante que me llamó la atención. Me atormentaban hasta llevarme hacia su superficie. Estas formas y patrones se entremezclaban con áreas más pequeñas que estaban firmemente repletas de patrones más intrincados, pegados de una manera bastante seductora. Parecían estar contenidos en secciones de la obra, pero también me daba la impresión de que desbordaban sus fronteras, filtrándose y llegando a las figuras que vivían entre ellos.

## **Deslizamientos: un revoltijo de ojos pequeños**

Salí de esta sala y entré en una habitación contigua. Había un banco en el centro, así que me senté. Tomé un momento para mirar este espacio; parecía una pausa, o un espacio dentro de la narrativa general de la obra entre las historias, los personajes y la creación. Estos momentos de intercesión parecían crear cambios sutiles que abrían espacios de maniobra y reposicionamiento. Había una larga pintura rectangular delante de mí, casi abarcando toda la longitud de la pared de la galería. Era la única obra de

---

la sala, enmarcada por el vacío de las otras paredes y de lo inexistente. Al principio me sentí desorientada y luego me di cuenta de que estaba dentro de una especie de falla, un deslizamiento experiencial desde dentro de la obra de Rojas hasta afuera como observador y que me encontraba frente a la obra desde una perspectiva diferente.

La pintura contenía una gran mezcla de colores y patrones yuxtapuestos estrechamente juntos. En un extremo de la pieza estaban dispuestos en pequeñas secciones triangulares que se ajustaban perfectamente como una cuadrícula y gradualmente se fundían en una extraña formación de círculos superpuestos que se convertían en algo distinto. La masa abstracta de formas y colores parecía estar contenida dentro de los bordes de la pieza: dentro de un límite. Pero al levantarme y mirar más de cerca, vi que de hecho contenía una multitud de fronteras. La pintura había sido construida a partir de una enorme masa de piezas de madera triangulares y circulares, colocadas directamente sobre la pared; creciendo y evolucionando a través del proceso de creación. Pequeños segmentos de pinturas habían sido dispuestos y encajados como un rompecabezas; cortados, mezclados y luego reensamblados pieza por pieza. Los bordes de estas diferentes formas se habían reunido en una multiplicidad de bordes para formar el perímetro de la pintura. Este perímetro no era recto; había desviaciones y rodeos donde parte de la pintura se había construido alrededor de una gran viga que sobresalía del centro de la pared, pero también donde los bordes de los segmentos individuales de las pinturas colisionaban y se superponían.

Fragmentos de escenas se habían armado en este proceso intertextual de pegado; pequeños rostros miraban con curiosidad por encima del borde de extrañas formas amorfas de rayas rosadas y azules y pequeños fragmentos de follaje parecían surgir de extrañas figuras que se yuxtaponían entre sí. La obra parecía encontrarse en la frontera entre la abstracción y la figuración a través del pegado de múltiples secciones en las que solo se representaban partes de figuras. Parecían romper los modelos predominantes de especulación y se referían a un sentido de otredad. El inmenso laberinto de formas y colores abstractos estaba mediado por fragmentos de cuerpos,

---

criaturas y rastros de lo que en un tiempo se podía representar. Era un magnífico revoltijo de pequeños ojos, pies, hojas y otros objetos peculiares esparcidos por las formas abstractas. Aparecieron en tal abundancia que parecían tratar de resistirse a los bordes desiguales y desviados y desbordarlos en un exceso fantasioso y desenfrenado. La multiplicidad excesiva y la superposición de los diferentes elementos de la obra parecían amenazar con sobrepasar sus propios límites. Aludía a un sentido de goce que trataba de explotar y superarse a sí misma para desorientarse y moverse más allá de la rigidez y crear una economía de transformación. Me asomé por esta extraña ventana de realización y me di cuenta de que estaba buscando fragmentos de personajes e historias y una manera de navegar a través de esta intermaterialidad compleja.

## **Sentirse perdida: aparecían y reaparecían seres extraños**

Miré a mi derecha, a través de un gran arco y entré en una gran sala donde me encontré con una abundancia de pinturas. Estaban colgadas en todas las paredes de la sala, exactamente a la misma altura, debajo de una extraña tira negra de madera. El espacio era especialmente grande y me sentí particularmente pequeña parada en el centro de la habitación y miraba la obra que parecía tan lejana. Eché un vistazo al espacio y me di cuenta de diferentes fondos de colores brillantes: rosas, azules, rojos y tonos que contrastaban en entusiasmo entre sí. Vi vislumbrarse diferentes espacios y figuras, árboles, pájaros y otras formas curiosas que se enmarcaban dentro de ellos. Me atrajeron y quería verlos más de cerca.

Me acerqué hacia la obra y hacia los marcos individuales de materialidad que me invitaban a explorarlos. Cuando me acerqué, me di cuenta de que había una hilera de estacas de madera negra uniformemente espaciadas, unidas a la tira de madera. Y cada una de las pinturas estaba colgada de una de las estacas; suspendida por un alambre transparente. Parecía un largo tendedero de pequeñas pinturas, cada una colgando y esperando a ser encontrada. Cada una de las pinturas se inclinaba ligeramente hacia delante. Esparcidos por la sala había diferentes matices de sombras que se

---

superponían con la obra, reflejadas en las mismas pinturas y también en los cables transparentes que las sostenían: pequeños tartamudeos que revoloteaban dentro del espacio a medida que cambiaba la luz.

Las pinturas estaban esbozadas por diferentes espacios entre ellas. Algunas estaban agrupadas y otras solas. Cada una de las pinturas era ligeramente diferente en tamaño y estaba colgada de forma horizontal o vertical a lo largo de la sala. Aunque estaban colgadas de una tira, no eran lineales en absoluto, ya que los bordes inferiores de todas formaban una línea desigual alrededor del espacio, que estaba compuesto por pequeñas saltos, agujeros y desviaciones. La superposición múltiple de diferentes elementos en la obra de Rojas fue mediada por espacios y fracturas. Estas brechas aparecieron dentro de las pinturas mismas, así como los espacios físicos entre diferentes piezas y entre las diferentes salas de la galería.

Navegué instintivamente por la sala, escudriñando cada una de las pinturas individuales de la misma manera que leería frases en una página. Estas piezas más pequeñas contenían dentro de ellas un gran volumen de detalles; cada pieza poseía una construcción pictórica ilustrativa de finas líneas intrincadas. Cuando me estaba acostumbrando a este espacio, me encontré con otro cambio: uno en el que debía mirar dentro de cada obra individual solo para leerla en relación con las otras obras de la sala. A medida que me acercaba y me alejaba de las diferentes pinturas y mi proximidad a ellas se veía alterada, nuevos espacios de posicionamiento se abrían y me encontré con la obra de otra manera.

Las pinturas eran como grandes páginas de libros, cada una con una historia propia, pero con un profundo sentido de interconectividad que las vinculaba dentro de un espacio narrativo más amplio. Me subí a las páginas y viajé dentro y a través de ellas encontrando grupos de personas y caras intercaladas con espacios, patrones, colores y escenas de paisajes legendarios y misteriosos. Las pinturas estaban contenidas dentro de sus marcos, pero había bordes dentro de los bordes donde los fillos del papel existían dentro del marco de madera y un marco blanco de vacío se veía en los

---

bordes del papel. Por un momento, mientras recorría este bosque pictórico, la rareza de todo empezó a abrumarme y me sentí perdida.

Cuando llegué al otro extremo de la sala, descubrí que había un grupo de obras sin marco que estaban pintadas sobre diferentes espesores de madera. Y, en vez de estar organizadas en fila, estaban colgadas una bajo la otra y una al lado de la otra como un gran tablero de pinturas. Estas pinturas parecían más brillantes y más vivas que las que estaban enmarcadas. Parecían poseer un sentido diferente de la fisicalidad y materialidad; uno que reflejaba las constantes capas de pintura en el proceso de fabricación y cómo la pintura misma se había movido alrededor en la superficie de las tablas. La pintura tenía un gran sentido de la fluidez y parecía crecer hacia fuera de los bordes ásperos sin pintar de los tableros; difuminando las fronteras entre las diferentes pinturas y superponiéndose entre sí. Esta movilidad y dinamismo parecían referirse a un «otro», siempre fluido y nunca congelado o solidificado, sino que se desplazaba sin límites fijos para desafiar la rigidez del pensamiento sociocultural falocéntrico (Irigaray, 1985, p. 107).

Seres extraños aparecieron y reaparecieron a lo largo de la obra en esta sala, de la misma manera que lo hicieron a lo largo de la exposición. Una multiplicidad de personajes e historias se entretujieron juntos, reflejando los espacios sinuosos y entrelazados de la propia galería. Mi registro de lectura había cambiado continuamente a lo largo de la exposición y el significado había evolucionado y mutado, siendo reformado al encontrarme con diferentes elementos de la obra y al hacer interconexiones entre ellos.

Mi encuentro había tomado la forma de un viaje no lineal en el que había navegado a través de la obra y permitido que el significado emergiera, pero este significado también había dado forma al encuentro conmigo misma. Había abrazado el sentirme perdida en la obra, los desvíos imprevistos, las colisiones y los deslizamientos que abrían nuevos espacios y maneras de leer; el movimiento había sido captado precisamente dejándolo escapar entre mis dedos (Lomax, 2005, p. 3). Mientras me encontraba en esta sala, de repente me di cuenta de la complejidad de estos encuentros de múltiples capas y de

---

la interconexión de lo material, de la materialidad y de todos los espacios intermedios. La práctica de la textualidad explorada por *l'écriture féminine* y el proceso de escribir sobre mi encuentro parecían haber revelado una sofisticada capa de gestos subversivos que no solo repensaban un lenguaje visual que desafiaba el falocentrismo, sino el discurso de la pintura misma.

## Referencias bibliográficas

Cixous, H.

(1976). "The Laugh of the Medusa", translated by Cohen, K. And Cohen, P. *In Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol 1, No 4 (Summer 1976).

Irigaray, L.

(1985). *Speculum of the Other Woman*, Ithaca: Cornell University Press.

Irigaray, L.

(1985). *This Sex Which is Not One*, Ithaca: Cornell University Press.

Kristeva, J.

(1993). "Revolution in Poetic Language", in Moi, T. (Ed), *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell Publishers.

Lomax, Y.

(2005). *Sounding the Event: Escapades in Dialogue and Matters of Art, Nature and Time*, London: I.B. Tauris & Co.

Robinson, H.

(2005). *Reading Art, Reading Irigaray*, IB Tauris & Co Ltd: London

# ETHNOGRAPHY AT THE EDGE OF THE FUTURE

Sarah Pink interview by Hugo Burgos



Pink, G. (2017).

Fecha envío 15/03/2017 • Fecha aceptación 16/05/2017  
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1008>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



Quito, January 16, 2017

**Hugo Burgos (HB):** Looking at your body of work, it is clear that we can find your work along the lines of visual anthropology, digital ethnography, sensory ethnography, and now the study of everyday life –with applied aspects. We know the core of your work is ethnography, how can you explain this transition?

**Sarah Pink (SP):** Visual Anthropology is where I started and it has been the biggest influence in my career. As an undergraduate I worked in a photographic project for one of my dissertation assignments. At that time I was interested in a sort of reflexive documentary that was influenced by David MacDougall's work, because I wanted to start thinking about how to use the camera as a way to understand people's experiences of the world and the research process per se. After my master's program, I did my Ph.D. in Social Anthropology at the University of Kent, and that is when I carried out my research about women and bullfighting. Once I arrived in Spain, I realized

---

\* Sarah Pink is a british researcher based in Australia. Her research combines theoretical and methodological scholarship with applied practice. She works across themes including digital media, energy, consumption, everyday life, sustainability, activism, tacit and sensory ways of knowing, safety and health and the construction industry. She researches across urban, domestic and workplace environments. Her work is often developed through interdisciplinary collaborations across design, engineering and arts disciplines.

---

Sarah Pink, Professor Working in the Design Research Institute and the School of Media and Communications at RMIT (Royal Melbourne Institute of Technology).

Email: [sarah.pink@rmit.edu.au](mailto:sarah.pink@rmit.edu.au)

- Ph.D. Social Anthropology, University of Kent (UK)
- MA Visual Anthropology, University of Manchester (UK)

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrados, Campus Cumbayá, edificio Einstein, oficina 104, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [hburgos@usfq.edu.ec](mailto:hburgos@usfq.edu.ec)

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa (Estados Unidos)
- MA Television, Radio, Film Production. Syracuse University (Nueva York, Estados Unidos)

**Cómo citar:** Pink, S., Burgos, H. (2017). Ethnography at the edge of the future. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 106-121). Quito: USFQ PRESS.

---

that people filmed the bullfight and it was televised. Very few bullfighting fans would video the bullfight. Photography was actually at the core of that culture. So instead of using video, I mainly used photographs. The interesting thing about learning how to photograph the bullfight was learning how to anticipate. To know when to take the photograph, you need to know what is going to happen next, so you need to learn the steps of the performance in order to be able to photograph it. As a result, I learned a lot about the use of photographs as part of the research process.

The moment I started collaborating with Unilever Research in England was when I started to do, what I call, video ethnography. I did three projects with them, two being the most important ones: one about everyday life in the home, and how the home was cleaned and maintained, and the other was about laundry. I have actually continued to do research about laundry, not only in the context of collaborating with Unilever, but also in the background of my research about energy and digital technologies. Then in that work I started to use videos as a way of encountering research participants, their homes, their everyday lives; and I developed the methods of the video tour and the video reenactments.

I still use those methods today; they have evolved and developed over different projects. That is a bit of a trajectory of how video is used in my work, and how particular methods, especially the reenactment and the tour are at the core of my work.

I have done some research about slow cities in England and Australia, from around 2005 to very recently; and some parts of that research are developed through the video tour. It involves tours of a town, following participants as they take me around their lives. It is a method I have really cultivated instead of using long-term participant observation fieldwork in anthropology, which is obviously something anthropologists who still believe that fieldwork is the core of the discipline would criticize. Personally, I do not necessarily believe it to be the core of the discipline. Maybe what I do is not strictly anthropology. We can spend days debating on those kinds of questions.

---

**HB:** That is a debate in itself. One of my concerns has been how to meld both theory and practice. It is very clear that when you deal with visual or programming tools, they are the first place of practice. If you know the tool, you will have a better start for what you want to achieve through that resource. In Visual Anthropology, visual tools can be used to register and document, but they force you to be reflexive about them. What does that mean?

**SP:** One of the questions I am frequently asked about the work I do in the home –especially on my article on reenactment– is: “Doesn’t what they do change?” The whole point of the reenactment method –we also have an article about reenactment, which was published in the *Journal of Visual Studies* in 2014–, is that I am not trying to observe what happens. The whole point is the much deeper, denser, more intensive collaboration with the research participant.

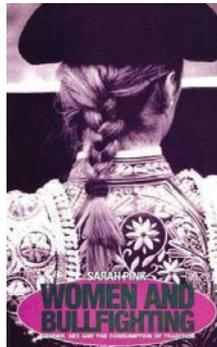
The idea is that while working with the participant using the camera we generate an abstraction of what they usually do. Because every time they do the same thing, they do it differently. Even if I stayed there for a whole year, and observed them every day, I would never know what they usually do, because it will always be different. They are the best experts on that. So the activity they do every day, what they know about it and their building in that kind of incrementally sensory –not necessarily consciously learnt– knowledge about what they usually do, is manifested in what they show me.

From all that comes together in that research encounter –some might call it muscle memory– some of it is more conscious, in terms of what they learned when they changed something or improvised something new that stands out. It is very much about working with them, actually understanding what is what they think they usually do, how they interpret it, and also what they do that they really don’t realize they do, and how we bring that to the surface, and have them articulate it verbally. In consequence, there are very mundane, hidden things. A lot of things people would never talk about–not because they are not important, but because they are so obvious– are often the things that really matter the most.

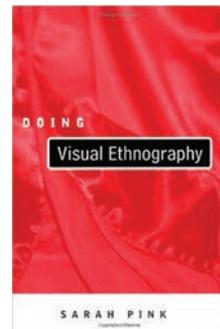
**HB:** I agree with you that there is beauty in recording, even though it is performance, there is this solicitation that invites to reflection. We have gone through the use of these tools in terms of documenting; now it is methodology. How do you see them from their epistemology? Does that come to mind when you are designing your research? It is not only about your reflexivity, or theirs, but it is also about modeling a world that you are not explaining through written text. There is something in the visual component of a reenactment that brings out what you cannot have through your regular academic text. There is an epistemology for this type of work, how would you declare it?

**SP:** What video work can bring out... is how it can communicate both in academic contexts and beyond academic contexts. This has to do with MacDougall's work. He has this idea that what we actually see when we view a video that has been recorded, apart from what is happening on the screen, is the position of the person who is filming. And what

## Books by Sarah Pink



*Women and Bullfighting: Gender, Sex and the Consumption of Tradition*, Bloomsbury Academic, 1997



*Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, SAGE Publications, 1st. edition, 2001

we actually see is the world as that person was seeing it as they filmed, from the position in which they were standing. Now, for me, it is not only that. When we follow someone through the world, we walk with him/her; we walk through the world while we are recording. What do we actually film? For me, recording a video is, actually, recording the trace through the world that we left with the video camera. We visually record what is in front of the camera, but we also record the process of moving through the air.

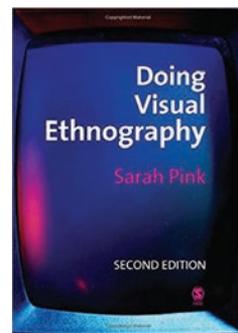
This is also ganged to Tim Ingold's work. He studies how we "walk" on the surface of the earth, how we walk through the earth. So we actually walk with the camera on the earth and we record our trace –movement– on the world. There are two ways of thinking about that. The important one for me is reviewing the video –myself. When I review the video myself, I do not just view a recording of what happened, I do not view the same thing again and again. Every time we view something, we move thought



*Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*, Bloomsbury Academic, 2004

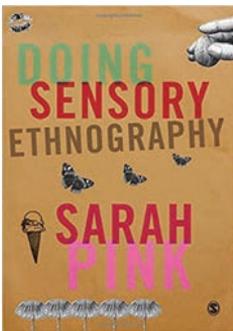


*The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, Routledge, 1st. edition, 2005

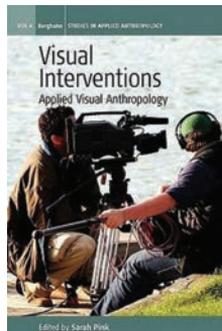


*Doing Visual Ethnography*, SAGE Publications, 2nd. edition, 2006

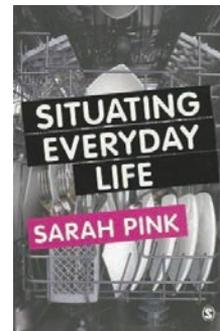
the world with it. It is actually thinking about movement as the absolute core to understand what video does. I have written about an anecdote of the English language. We usually say: "Should I play back that to you?", but we never play anything back, we always play it forward. That relates also to Doreen Massey's work. In the book *For Space*, she wrote about the time when she went back to her parent's home, and she would say: "you never go back, you always go forward". Neither Massey nor Ingold writes about video. However, we can apply some of their ideas to what we do when we view video. When I view the videos by myself, I move forward with them. I do not move forward in terms of time, but I move forward in my thinking, I move forward in my understanding. It is not like watching it. As we take it back to the beginning of it again, we do not go back to the beginning, we always watch it anew, always with new eyes, and we always produce new ways of knowing with it, as we move forward with it. So when you watch it again, you know with it in a different way. It is about learning with it while knowing about it. Something your knowl-



*Doing Sensory Ethnography*, SAGE Publications, 1st. edition, 2009



*Visual Interventions: Applied Visual Anthropology (Studies in Public and Applied Anthropology)*, Berghahn Books, 2010

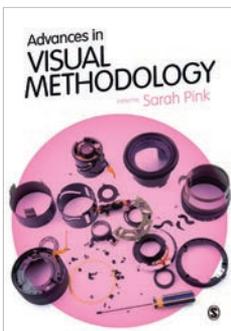


*Situating Everyday Life: Practices and Places*, SAGE Publications, 2012

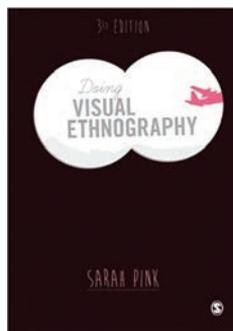
edge knows about becomes fixed. But if you know with something as you review it again from a new beginning, together with it, then you know with it. It is about thinking as ongoing knowledge, and not Knowledge. It involves knowing, rather than knowledge. Knowing is continuously emerging from the video recording as we move ahead. That is the way I like to think about video.

**HB:** It is beautiful because I find a connection with Jean Rouch and the whole idea of shared anthropology. It is live filming performance, including everything, being transparent about the whole process. I like the idea because we are dealing with inscription devices. I am thinking about Derrida: both video and text –that is what they are. Of course the means is different. I think it is really interesting to think about how you can play with time, memory, and experience.

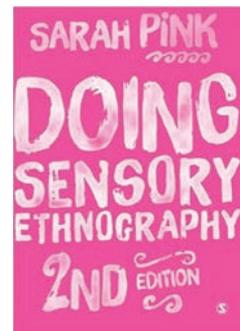
**SP:** Absolutely.



*Advances in Visual Methodology*, Sage Publications, 2012



*Doing Visual Ethnography*, SAGE Publications, 3rd. edition, 2013

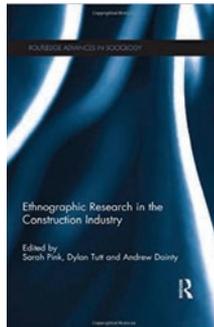


*Doing Sensory Ethnography*, SAGE Publications, 2nd. edition, 2015

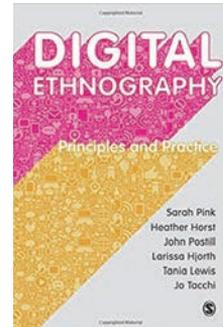
**HB:** This is very John Cage, no repetition is exactly the same as another one. Now that I have heard you talk about the visual aspects of your research –it does not have to translate– but how you address working with digital media, in terms of doing digital ethnography, in terms of studying hyperspace and virtual space.

**SP:** In my work, the core of my interest is the question “how to create anthropology?” –Which I co–create with others– that moves beyond traditional anthropology, which situates itself in the past. I am interested in doing an applied, public, and interventional design anthropology, which is future–oriented and seeks to intervene in futures and we cannot even imagine what they will be. We have a network, within the European Association of Social Anthropology, the Future Anthropologies Network (FAN), and we have a manifesto for a new type of anthropology, which is interventional, future focused, and brave. It breaks down boundaries and goes beyond traditional anthropology. The core of my interest is how we can understand our move-

### Books edited or co-authored by Sarah Pink



Sarah Pink, Dylan Tutt, and Andrew Dainty (ed.) *Ethnographic Research in the Construction Industry*, Routledge, 2012



Sarah Pink, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, Jo Tacchi, *Digital Ethnography: Principles and Practice*, Sage Publications, 2015

ment into the future, our movement into what happens next. How we can do ethnographies that account for those moments where we step over the edge of the present into the future. And this we do all the time.

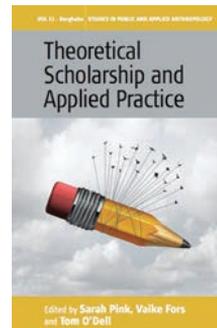
We can also try to think about how we can carry with us into the future things which might produce change and that is why I work with designers: in order to enable them to create things that we will be able to take over into the future with us.

**HB:** It is easy to understand how you have to deal with the digital aspects of everyday life, whether you are studying them, or not.

**SP:** The digital aspect is inseparable from the everyday. I have two takes on digital ethnography. First, it is not about doing ethnography online. There are two places where I have written about that with other people. One is the book *Digital Ethnography*, which I co-wrote with Heather Horst, John



Sarah Pink, Juan Francisco Salazar, Andrew Irving, Johannes Sjöberg, *Anthropologies and Futures Researching Emerging and Uncertain Worlds*, Bloomsbury Academic, 2017



Sarah Pink, Vaike Fors, and Tom O'Dell, *Theoretical Scholarship and Applied Practice*, Berghahn Books, 2017

---

Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, and Jo Tacchi, from RMIT University. In the introduction we wrote about the relationship between the digital and the material world, and how we tend to separate them: the online from the offline. The adventurous part of that book is that it is very interdisciplinary because we had people coming from anthropology, media, cultural studies and material culture studies. In that book we did not want to see digital and material as separate worlds. The other place is the book *Digital Materialities*, edited with Elisanda Ardèvol and Dèbora Lanzeni. In our introduction we articulated our concept of digital materiality in a way that is very coherent with the ideas I mentioned about Tim Ingold's work, although Tim does not actually write about digital technology. The notions of technology and imagination are very interesting for us. It is thinking about how the digital and the material are part of the processual world, and we can no longer even think of them as being separate from each other.

**HB:** What always happens when doing visual work, or digital ethnography, is that you are related to the technological tools of the time, but also to the discourses and the context in which they were created. We cannot think of virtual reality now without thinking about what happened twenty years ago as this was implemented as simulation for the army. All the discourses now take us to "this is the peak of the moment, this is the highest thing that can happen to our experiences", and it is a good thing to have a critical perspective on these issues. How do you locate your idea of the ethnography in the future? If we know this future is going to change, but is also subject to many forces, and power, discourses, as Stuart Hall would say, "we live under conditions that are not of our own making". Technology has some very strategic forces, whether it is technology for the military complex or just for business, so how do you address that?

**SP:** I guess for a social scientist it is quite obvious that a technology is not going to change the world. A technology is only ever present possibility. Technology only realizes itself, or becomes something, when people engage with it. And that takes me back to what we were talking about: when we step over into the edge of the present into the future, what is accompa-

---

nying us? If we want to design a new technology, we need to actually think about a technology that would be appropriate and desirable for people to take into that future with them. We do not know what that future is going to be, so that technology needs to be sufficiently open for it to become part of the future with the person. We do not know what will happen in the future, but it will be the things that accompany us, as we move into our futures, that will become technologies with us. So that is my take on how to think about our technological future: what we will take into our future with us and how with them we will become what the future will be...but by then we will be in that future and we will be imagining another one.

**HB:** That is a great thought because it steers away from technological determinism, which is not your case, but still, the future lies in us.

**SP:** There is so much technological determinism. Last year, some of the things that preoccupied me and some of my colleagues were big data analysis, predictive analysis, data driven policy, data driven design... As a result, one of the projects that we started last year at RMIT at the Digital Ethnography Centre was a Data Ethnographies Lab. We did our first workshop as a kind of exploratory workshop, to actually see how we can articulate the relationship between digital data and big data, and ethnography. With the workshop we got to write a position paper and we thought about publishing it in the Journal of Big Data and Society, but they will publish it in two years and it will be too late. We decided to launch it as soon as we could. We launched the position paper and short edited videos from the workshop using our data ethnography website (<http://digital-ethnography.com/>). Now we are focused on data and ethics, data and play... Recently we had a broken data workshop, which actually took broken world theories. We looked at how we can apply theories of damage, brokenness and repair to digital data. And how those theories enable us to critique big data, predictive analytics, and the kind of assumptions they can make about what people really do in the world already, and what people might do in the world in the future.

**HB:** It is very problematic.

---

**SP:** For an anthropologist, it is terrifying, isn't it?

**HB:** I see a revival of the late 19th century medical anthropology, in terms of predicting delinquency. It is the same discourse, which is why you amass a bunch of data. There is a recent paper published by two Chinese researchers—who actually had a very high success rate—that used a control group, a very large group of people, who had never committed a crime, and another group that had committed crimes. Then they processed the data from their faces with facial recognition software, and they managed to prove that the system found the criminals through their faces. I am really concerned about this problem. And then you move onto artificial intelligence, machine learning, and the question is not if it will happen, but how we will be replaced. But then the question is “what are we actually replacing?”

**SP:** Exactly. How artificial intelligence can become part of our worlds, how we want to move forward into our future with artificial intelligence, and what will work with different people, and different groups of people. You now, it seems that artificial intelligence is inevitable because it is already becoming embedded in aspects of our everyday life. In some ways it is very appealing regarding some of the things it can do for and with us. But it also brings to me one of the concepts that have been quite central to my work in the last year: the question of what feels right for us, and what we feel comfortable with. I started to use that concept when I did the energy research because the core of the research with people and their use of digital technology and energy in the home was this concept of feeling right: What do you need to do to make your home feel right? One of the projects I am doing at a college in Sweden is looking at self-tracking and data. We are actually surrounded by data: our sleep patterns, our commuting cycles... We are very much surrounded by data, and also in ways that we do not even comprehend. There is this whole kind of data presence—and I think we learned this from the energy work about digital media presence: that it is always there, it is not on, it is not off, so we wrote about the standby mode (the concept of standby mode: it is there, you can touch it and get it perhaps when you need it, or maybe you cannot. Maybe it is there and you do not know where...).

---

started thinking of data as something present—as is the weather – and as part of our everyday environment. How do we make ourselves more comfortable in those worlds? The interesting question that starts to come on board for artificial intelligence is: how do we live in a world with artificial intelligence in a way that we feel comfortable?

**HB:** I was going to ask you, since you are dealing with all those technological possibilities, or you are dealing with the future of technology. What is the priority? I mean it in terms of what you cannot let go of when you are studying them. Technologies will change, discourses will change, it seems that what you state, what feels right, becomes a new standing ground.

**SP:** How do we make ourselves comfortable in the world, how do we deal with anxieties? I have become really interested in predictive and anticipated technologies in the writing I have done about futures. We have a book coming up in the next few months called *Theoretical Scholarship and Applied Practice*, edited with my colleagues Vaike Fors and Tom O'Dell, who work in Sweden. One of the chapters I contributed to that book with is about ethics for a future-oriented anthropology. Ethical approval in committees and processes involve an anticipatory logic, which tries to prevent certain things deemed undesirable from happening in the future. Basically, there are certain societal and cultural ways that exist in order to try to stop things happening in the futures, which do not work –obviously–, we know that. Because the future is always uncertain when you try to predict it.

**HB:** I was wondering, and maybe this is a bit of a detour...to you it is very clear how you go from theory to practice, to applied knowledge, even to anticipating the world. What challenges have you faced when working in interdisciplinary projects? What challenges have you found when working through the visual, the digital worlds, and thinking about the future?

**SP:** I think it is about how to be very open. I have not found it difficult, but I found it important to be able to go beyond; it demands trying to cede to other people's expertise and ideas. For example, in our *Data Ethnographies*

---

Lab, I have been collaborating with an amazing designer, Yoko Akama. What we have tried to do there when we have talked about design, plus ethnography, plus futures, is to create a way of working which is not ethnography, and which is not design. In fact, we must both cede in our disciplinary commitments and preferences to be able to create something that is post-disciplinary –that is a problematic concept, as well. As part of our design research process we had a symposium focusing on uncertainty at the end of 2014. We really tried to investigate processes and uncertainty, where uncertainty is central to everybody. There is also a question about what design documentation is, and what video documentary is, how we can actually blend those practices to create something that goes beyond the disciplines.

I think it is an incredibly interesting challenge in terms of how we get to work together with disciplines in ways we have to let go of what we think our discipline is. We cannot defend our disciplines, we have to open them up to make them be damaged or broken a little bit by other disciplines, let those other disciplines leak into them, in some way, mutually. Then we can create something that is really different, and really interesting, and it enables us to think differently. It implies being able to stop defending our disciplines. I think as anthropologists we are very good at defending our discipline.

**HB:** To wrap up the conversation, one word that I think also plays into what you are doing is experience. This interests me because we are talking about experience as performed, experience as part of a document –whether it is written, recorded, performance–, and data, for sure, captures our experience. So, if we are talking about technological futures and possibilities, how do you think technology is affecting our experience, with all these continuous changes? What is the role of experience in your body of work and research?

**SP:** I guess experience is tied up with knowing, engaging with our environment in a processual way. Experience is incremental, it is ongoing. I would not want to say that technology has changed our experience with the environment, because I was talking about digital technology as part of the

---

presence of an ongoing emerging environment that we are part of. I really like Tim Ingold's work on the perception of the environment, the way we constantly engage with affordances of the environment, that we are also part of the world creating us as we move through it. Again, I would situate experience in movement, as being part of this complex process that occurs as we move through the world.

**HB:** What are your next steps? What will be the discussion you will be engaging with in the next ten years? What is this immutable thing, if there is such thing, you know is going to happen, disregarding whatever changes happen in the media and technology environment?

**SP:** All my work is so collaborative, and I work with such great people that it is fun. I guess I want to try to bring together this work: I am engaging beyond technology and design, and much more towards creative practice.

# ETNOGRAFÍA EN EL LINDE DEL FUTURO

Entrevista a Sarah Pink, por Hugo Burgos



Pink, G. (2017).

Fecha envío 15/03/2017 • Fecha aceptación 16/05/2017  
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1001>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



---

Quito, 16 de enero de 2017

**Hugo Burgos (HB):** Revisando el corpus de su trabajo, es claro que lo encontramos a lo largo de las líneas de antropología visual, etnografía digital, etnografía sensorial, y ahora el estudio de la vida cotidiana –y sus aspectos aplicados. Conocemos que el núcleo de su trabajo es la etnografía, ¿cómo explica esta transición?

**Sarah Pink (SP):** La antropología visual es donde empecé y ha sido la más grande influencia en mi carrera. Como estudiante de grado, desarrollé un proyecto fotográfico para uno de mis trabajos de tesis. En ese momento, estaba interesada en un tipo de creación documental reflexiva muy influenciada por el trabajo de David MacDougall; empecé a pensar cómo usar la cámara como una forma de comprender las experiencias que las personas tienen del mundo, así como el proceso de investigación. Después de estudiar la maestría, hice mi Ph.D. en Antropología Social en la Universidad de Kent; ahí es que hice mi investigación sobre mujeres y toreo. Cuando llegué a España, me di cuenta que la gente filmaba las corridas de toros, y estas eran

---

\* Sarah Pink es una investigadora británica que vive en Australia. Sus investigaciones combinan soportes teóricos y metodologías académicas con práctica aplicada. Sus temas de interés pasan por los medios digitales, la energía, lo cotidiano, la sostenibilidad, el activismo, los métodos tácitos y sensoriales de producción de conocimiento, entre otros. Y realiza sus investigaciones en entornos urbanos, domésticos y laborales. Habitualmente, Pink desarrolla su trabajo con colaboraciones interdisciplinarias entre el diseño, las artes, la ingeniería...

---

Sarah Pink, Professor Working in the Design Research Institute and the School of Media and Communications at RMIT (Royal Melbourne Institute of Technology).

Email: [sarah.pink@rmit.edu.au](mailto:sarah.pink@rmit.edu.au)

- Ph.D. Social Anthropology, University of Kent (UK)
- MA Visual Anthropology, University of Manchester (UK)

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrados, Campus Cumbayá, edificio Einstein, oficina 104, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [hburgos@usfq.edu.ec](mailto:hburgos@usfq.edu.ec)

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa (Estados Unidos)
- MA Television, Radio, Film Production. Syracuse University (Nueva York, Estados Unidos)

**Cómo citar:** Pink, S., Burgos, H. (2017). Etnografía en el linde del futuro. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 122-137). Quito: USFQ PRESS.

---

televisadas. Muy pocos fans del toreo iban a los toros a grabar videos, y más bien, la fotografía era el núcleo de esa cultura. En vez de utilizar video, utilicé mucho más la fotografía, y lo interesante sobre aprender a tomar fotos de las corridas de toros, fue el aprender a anticipar. Para saber cuándo tomar la fotografía, necesitas saber qué va a pasar después; entonces debes conocer el performance para poder fotografiarlo. Así aprendí mucho sobre cómo usar fotografía como parte de mi proceso de investigación.

Cuando empecé mi colaboración con Unilever Research en Inglaterra fue cuando comencé lo que llamo, etnografía en video. Hice tres proyectos con ellos; los más importantes fueron dos: uno sobre la vida cotidiana en la casa, y cómo la casa es limpiada y mantenida; el otro era sobre la lavada de ropa. He continuado investigando el lavado de ropa, no solo en el contexto de colaborar con Unilever, sino en el contexto de mi investigación sobre energía y tecnologías digitales. Entonces, en ese trabajo, empecé a usar videos como una forma de encuentro con los participantes de la investigación, un encuentro con sus hogares, su vida diaria; para ello desarrollé los métodos del *video tour* y *los reenactments*<sup>3</sup> (recreación) en video. Continúo usando esos métodos ahora, que han evolucionado y se han desarrollado a través de diferentes proyectos. Eso es parte de la trayectoria de cómo uso el video en mi trabajo, y métodos particulares, especialmente el *reenactment* y los *tours* son el núcleo de mi trabajo. He realizado investigaciones sobre ciudades lentas (*slow cities*) en Inglaterra y Australia desde 2005 hasta recientemente, y parte de esa investigación usa el tour en video. Es un tour del pueblo, siguiendo a los participantes a la par que desarrollan sus vidas. Es un método que realmente he cultivado en vez del trabajo de campo de participación observante de largo período. Obviamente es algo que muchos antropólogos, que aún creen que el trabajo de campo como el núcleo de la disciplina, criticarían. No creo que sea el núcleo de la disciplina, en mi

---

1 La traducción al español es recreación en video, sin embargo, esa frase se presta para otros sentidos ajenos al tema tratado. Se ha decidido dejar el término en inglés, que a su vez es un término usado en el español por ser parte de diversos géneros audiovisuales.

---

interpretación, o quizás lo que hago no es estrictamente antropología. Podemos pasar días debatiendo este tipo de cuestiones.

**HB:** Eso es un debate en sí mismo. Una de mis preocupaciones ha sido cómo fusionar teoría y práctica. Es muy claro que cuando se trabaja con herramientas visuales, o de programación, estas son el primer lugar de práctica. Si se maneja la herramienta, se tendrá un mejor resultado de lo que se busca alcanzar a través de ese recurso. En la antropología visual, las herramientas visuales pueden ser usadas para registrar, documentar, pero le obligan a uno a ser reflexivo sobre ellas. ¿Qué significa esto?

**SP:** Una de las preguntas que frecuentemente me hacen sobre el trabajo que hago en los hogares, especialmente en mi artículo *de reenactment* es: ¿Acaso no cambia lo que hacen? Todo el punto del método del *reenactment* –tenemos un artículo sobre *reenactment* publicado en el *Journal of Visual Studies* 2014–, es que no estoy intentando observar lo que ocurre. Todo el punto es mucho más profundo, mucho más denso, de mucha más colaboración intensa con el participante.

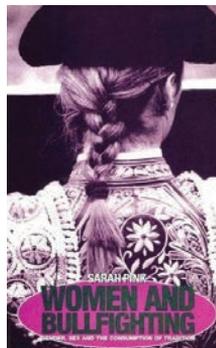
La idea de trabajar con un participante usando la cámara es que se genera una abstracción de lo que usualmente realiza. Porque cada vez que hacen la misma cosa, la hacen de forma diferente. A pesar de que me quedara ahí todo un año, y los observara cada día, nunca sabría lo que usualmente hacen porque siempre será diferente. Entonces, ellos son los mejores expertos en eso. La actividad que realizan cada día, lo que conocen sobre ella y su construcción en una forma sensorial incremental –no un conocimiento aprendido conscientemente de lo que usualmente realizan–, se manifiesta en lo que me enseñan. Todo se junta en ese encuentro de investigación –algunos le pueden llamar memoria muscular–, algo de ello es más consciente en términos de algo que aprendieron cuando cambiaron algo, o improvisaron algo nuevo que se vuelve saliente. Mucho se trata de trabajar con ellos, intentar comprender lo que ellos piensan que usualmente realizan, y cómo traemos eso a la superficie, y les hacemos que lo articulen verbalmente. Existen cosas que son muy mundanas, muy ocultas, muchas de las cuales las

personas normalmente no conversarían; no porque no sean importantes, pero porque son obvias, y esas son las cosas que muchas veces más importan.

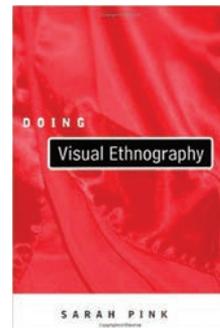
**HB:** Conuerdo contigo en que existe una belleza al grabar videos y, aunque solo sean un *performance*, existe una invitación a la reflexión. Se ha revisado cómo estas herramientas son usadas para documentar, ahora son una metodología. ¿Cómo las ubicas desde tu epistemología? ¿Viene esto a tu mente cuando estás diseñando tu investigación? No solo se trata de tu reflexividad, o la de ellos, sino que es también modelar un mundo que no lo explicas a través del texto escrito, pero existe algo en el componente visual de un *reenactment* que hace saliente algo que no se puede tener a través de un texto académico regular. Existe una epistemología para este tipo de trabajo, ¿cómo la declaras?

**SP:** Las distintas cosas que el trabajo con video puede sacar a la luz [pausa larga] es como puede comunicar, tanto en contextos académicos, y más allá de contextos académicos. Esto tiene que ver con el trabajo de MacDougall;

## Libros escritos por Sarah Pink



*Women and Bullfighting: Gender, Sex and the Consumption of Tradition*, Bloomsbury Academic, 1997



*Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, SAGE Publications, 1st. edition, 2001

él tiene la idea de que lo que realmente vemos cuando vemos un video que ha sido grabado, aparte de lo que ocurre en la pantalla, también grabamos la posición de la persona que graba. Y lo que realmente vemos es el mundo como lo veía la persona mientras filmaba, desde la posición en que estaba parada. Ahora, para mí, no solo es eso. Cuando seguimos a alguien por el mundo, caminamos con él, caminamos a través del mundo mientras grabamos. ¿Realmente qué filmamos? Para mí, de lo que trata el video, realmente es de grabar el trazo a través del mundo que tomamos con la cámara de video. Grabamos visualmente lo que está enfrente de la cámara, pero también grabamos el proceso de movernos a través del aire.

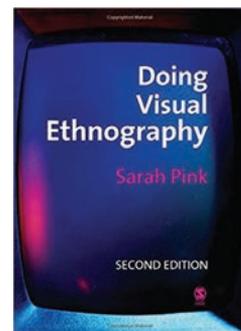
Esto está relacionado con el trabajo de Tim Ingold. Él estudia cómo caminamos en la superficie de la tierra, a través del planeta. Caminamos la tierra con la cámara y registramos el trazo –ese movimiento– a través del mundo. Entonces, hay dos formas de pensar ese asunto. Para mí, la importante es revisar el video, yo misma. Cuando reviso el video, no solo reviso una grabación de lo que ocurrió, no veo la misma cosa otra vez, y otra vez. Cada vez que visionas



*Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*, Bloomsbury Academic, 2004



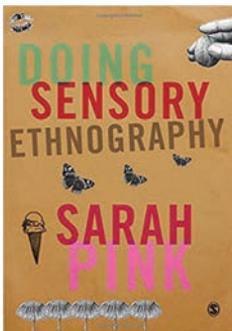
*The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, Routledge, 1st. edition, 2005



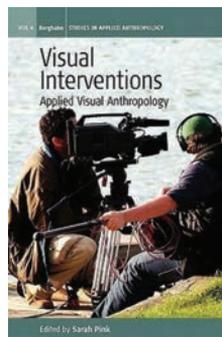
*Doing Visual Ethnography*, SAGE Publications, 2nd. edition, 2006

algo, te mueves más antigua en el mundo con ella. Es necesario pensar en movimiento como el núcleo para comprender lo que el video hace. He escrito sobre una anécdota en inglés, en la que se dice: “te hago un *playback* <sup>3</sup>”, pero realmente nunca tocamos algo de regreso, realmente lo tocas hacia adelante. Esto se liga al trabajo de Doreen Massey. En el libro *For Space*, ella escribe sobre un ejemplo de cuándo regresaba a la casa de sus padres, y dijo: “nunca vas para atrás, siempre vas para adelante”. Entonces, Massey e Ingold no escriben sobre video, pero podemos aplicar su pensamiento a lo que hacemos cuando vemos un video. Cuando reviso los videos, me muevo nuevamente hacia adelante con ellos. No me muevo hacia adelante en términos del tiempo y el sentido de movimiento porque están reproduciéndose hacia adelante, pero me muevo hacia adelante en mi pensamiento, avanzar hacia adelante en mi entendimiento. No es como verlo,

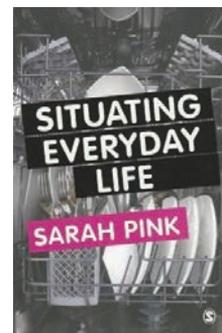
3 En inglés *playback* significa reproducir o tocar nuevamente algún material de registro sonoro o audiovisual; resultado de la unión de la palabra *play*: reproducir, y *back*: atrás. En español la traducción directa es reproducción. Sarah Pink está jugando con la idea de tocar (*play*) de regreso (*back*) el material registrado.



*Doing Sensory Ethnography*, SAGE Publications, 1st. edition, 2009



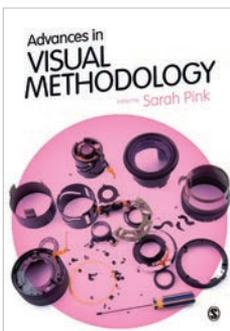
*Visual Interventions: Applied Visual Anthropology (Studies in Public and Applied Anthropology)*, Berghahn Books, 2010



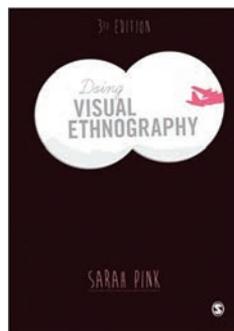
*Situating Everyday Life: Practices and Places*, SAGE Publications, 2012

retrocederlo al inicio otra vez, no regresamos al inicio, siempre lo vemos como nuevo, lo vemos siempre con ojos nuevos, y siempre producimos nuevas formas de conocer con él, a medida que nos movemos hacia adelante con él. Entonces, cuando lo vemos nuevamente, conocemos otra vez de forma diferente. Se trata de aprender con él mientras se lo conoce. Aquello que tu conocimiento conoce se queda fijado. Pero si conoces con algo en medida que lo revisas desde un nuevo inicio, junto con él, entonces conoces con él. Se trata de pensar al conocimiento como fluido, no como Conocimiento. Se trata de pensar sobre conocer, antes que conocimiento. Entonces, conocer emerge simultáneamente con la grabación de video en la medida que avanzamos. Esa es la forma en la que me gusta pensar sobre el video.

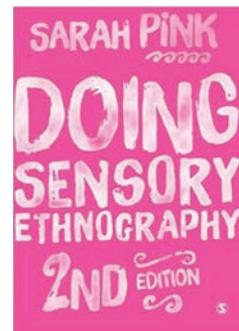
**HB:** Es hermoso porque encuentro una conexión con Jean Rouch y toda la idea de la antropología compartida. Es grabar en vivo un *performance*, incluirlo todo, ser transparente sobre todo el proceso. Me gusta la idea porque estamos tratando con dispositivos de inscripción. Estoy pensando en Derrida, ambos video y texto, es lo que son. Por supuesto sus medios son



*Advances in Visual Methodology*, Sage Publications, 2012



*Doing Visual Ethnography*, SAGE Publications, 3rd. edition, 2013



*Doing Sensory Ethnography*, SAGE Publications, 2nd. edition, 2015

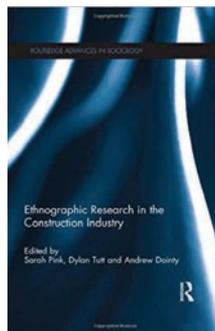
diferentes. Me parece muy interesante cómo se puede jugar con tiempo, memoria, y experiencia.

**SP:** Absolutamente.

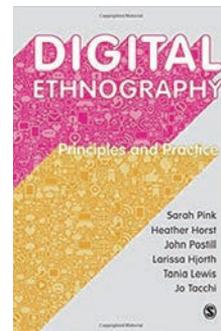
**HB:** Esto es muy a la John Cage, ninguna repetición es exactamente igual. Ahora que te he escuchado hablar de los aspectos visuales de tu investigación –no debería traducirse–, pero cómo explicas trabajar con medios digitales, en términos de hacer etnografías digitales, en términos de estudiar el hiperespacio y el espacio virtual.

**SP:** El núcleo de mi interés, de mi trabajo, es la cuestión de cómo crear una antropología –que co–creo con otros– que se mueve más allá de la antropología tradicional que se ubica en el pasado. Estoy interesada en realizar una antropología aplicada, pública, y de diseño intervencional, orientada hacia el futuro; que busca intervenir En futuros que aún no podemos imaginarnos cuáles serán. Tenemos una red dentro de la

## Libros editados por Sarah Pink o escritos en coautoría



Sarah Pink, Dylan Tutt, and Andrew Dainty (ed.)  
*Ethnographic Research in the Construction Industry*,  
Routledge, 2012



Sarah Pink, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, Jo Tacchi,  
*Digital Ethnography: Principles and Practice*, Sage  
Publications, 2015

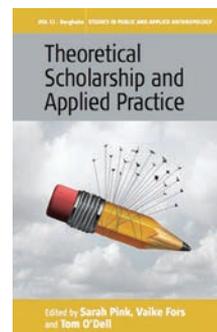
Asociación Europea de Antropología Social, la Red de Antropologías del Futuro (FAN), y tenemos un manifiesto para un nuevo tipo de antropología, la cual es intervencional, orientada al futuro, valiente, rompe barreras, y va más allá de la antropología tradicional. Entonces, el núcleo de mi interés es cómo podemos comprender nuestro movimiento hacia el futuro, nuestro movimiento a lo que ocurre después. Cómo podemos realizar etnografías que den cuenta de esos momentos en los que pisamos sobre el filo del presente hacia el futuro, que lo hacemos todo el tiempo.

También podemos intentar pensar cómo podemos llevar cosas con nosotros hacia el futuro y que podrían producir cambio, y por eso trabajo con diseñadores, para pensar en habilitar a esos diseñadores para que creen aquellas cosas que podremos llevar al futuro con nosotros.

**HB:** Es sencillo entender cómo tienes que relacionarte con los aspectos digitales del día a día, estés estudiándolos directamente o no.



Sarah Pink, Juan Francisco Salazar, Andrew Irving, Johannes Sjöberg, *Anthropologies and Futures: Researching Emerging and Uncertain Worlds*, Bloomsbury Academic, 2017



Sarah Pink, Vaikke Fors, and Tom O'Dell, *Theoretical Scholarship and Applied Practice*, Berghahn Books, 2017

---

**SP:** Lo digital es inseparable de lo cotidiano. Tengo dos entradas a la etnografía digital. La primera no tiene que ver con hacer etnografía *online*. Y la segunda tiene que ver con los lugares donde he escrito sobre el tema junto con otras personas: uno es el libro *Digital Ethnography*, que co–escribí con Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi, de la Universidad RMIT. En la introducción, escribimos sobre la relación entre lo digital y el mundo material y cómo tendemos a separar lo *online* de lo *offline*. Lo aventurado de este libro es que es muy interdisciplinario, porque está escrito por gente que viene de la antropología, de los estudios culturales y de medios, de los estudios de cultura material. En ese libro no quisimos ver lo digital y lo material como mundos separados. El otro lugar es el libro *Digital Materialities*, editado junto con Elisanda Ardèvol y Dèbora Lanzeni. En nuestra introducción, articulamos nuestro concepto de materialidad digital de una manera muy coherente con las ideas que desarrollé sobre el trabajo de Tim Ingold, aunque Tim no escribe directamente sobre tecnología digital. Fue interesante para nosotros el uso de nociones de tecnología e imaginación, que tienen que ver con pensar cómo lo digital y lo material son parte del mundo procesual, y cómo no podemos pensarlos más separados el uno del otro.

**HB:** Cuando haces etnografía digital o trabajo visual, siempre estás relacionado con las herramientas digitales de tu tiempo, pero también con los discursos y los contextos en que esas herramientas se crearon. No podemos pensar en la realidad virtual ahora sin pensar que hace veinte años se implementó como una herramienta de simulación para la milicia. Y ahora todos los discursos nos llevan hacia “el último avance del momento, lo mejor que puede pasarle a nuestra experiencia” y es bueno tener una perspectiva crítica sobre esos temas. Teniendo eso en cuenta, ¿cómo localizas tu idea de etnografía en el futuro? Como sabemos, el futuro va a cambiar, pero también está sujeto a muchas fuerzas, a poderes, a discursos, como dijo Stuart Hall, “vivimos bajo condiciones que no son de nuestro propio hacer”. La tecnología tiene fuerzas sumamente estratégicas, sea para el complejo militar o para los negocios, entonces ¿cómo te enfrentas a esto?

---

**SP:** Creo que para un científico social es bastante obvio que la tecnología no va a cambiar el mundo. Una tecnología es siempre posibilidad. Porque la tecnología solo se realiza, o se convierte en algo, cuando las personas se relacionan con ella. Y eso me lleva de nuevo a lo que estábamos hablando: qué nos acompaña cuando avistamos el borde del presente en el futuro. Si queremos diseñar una nueva tecnología, necesitamos realmente pensar en una tecnología que sería apropiada y deseable para que la gente la lleve al futuro con ellos. No sabemos cómo será el futuro, pero sabemos que la tecnología tiene que ser lo suficientemente abierta para que sea parte del futuro con las personas. No sabemos cómo va a ser ese futuro, pero serán las cosas que nos acompañen, mientras nos movemos hacia el futuro, lo que se convierta en tecnología con nosotros. Esa es mi opinión sobre cómo pensar sobre nuestro futuro tecnológico: ¿qué llevaremos a nuestro futuro con nosotros? Y cómo, con eso que llevaremos, nos convertimos en algo de lo que será el futuro... Para ese entonces, ya estaremos en ese futuro, imaginando uno nuevo...

**HB:** Es una gran idea porque se desvía del determinismo tecnológico –que no es tu caso–, el futuro aún radica en nosotros.

**SP:** Hay tanto determinismo tecnológico. El último año, una de las cosas que más me preocupó con mis colegas es el análisis de *big data*, análisis predictivo, y las políticas manejadas por datos... Una de las cosas que empezamos el año pasado en RMIT en el Centro de Etnografía Digital es un Laboratorio de Etnografía de Datos. Hicimos nuestro primer taller como un tipo de taller exploratorio, para auscultar cómo podemos articular la relación entre datos digitales y *big data*, y etnografía. Con el taller, llegamos a escribir un manuscrito de posicionamiento que pensamos publicar en el *Journal of Big Data and Society*, pero tardaría dos años en ser publicado, y para entonces sería muy tarde. Entonces decidimos publicar este manuscrito tan pronto pudiéramos. Lanzamos el manuscrito y unos videos cortos del taller a través de nuestro sitio web de Data Ethnography (<http://digital-ethnography.com>). Ahora nos enfocamos en datos y ética, datos y juegos... Recientemente tuvimos un taller sobre datos rotos, en donde se tomó teorías

---

de mundos rotos, revisamos como podíamos aplicar teorías de daño, ruptura y reparación aplicados a datos digitales. Y cómo estas nos permiten criticar *big data*, análisis predictivo, y el tipo de supuestos que hacemos sobre lo que las personas realmente realizan en el mundo, y qué es lo que probablemente harán las personas a futuro en el mundo.

**HB:** Es bastante problemático.

**SP:** Para los antropólogos es terrible, ¿verdad?

**HB:** Veo un resurgimiento de la antropología médica de finales del siglo XIX, en términos de predecir delincuencia. Es el mismo discurso, para eso se requiere amasar grandes cantidades de información. Existe un *paper* recientemente publicado por un par de investigadores chinos –que tuvieron un alto nivel de éxito– al utilizar un grupo de control, un grupo numeroso, que nunca cometió crímenes, a los cuales se procesó la información de sus rostros a través de *software* de reconocimiento facial. Luego aplicaron el sistema a otro grupo de criminales, y este identificó a los criminales a través de su rostro. Me preocupa mucho este problema. Al movernos hacia la inteligencia artificial, *machine learning*<sup>3</sup>, la pregunta no es si van a ocurrir, pero ¿cómo seremos reemplazados? Lo que también hace preguntarnos, ¿qué estamos reemplazando?

**SP:** Exactamente, cómo la inteligencia artificial puede convertirse en parte de nuestros mundos, y cómo queremos movernos hacia el futuro con ella, y cómo funcionará con diferentes personas, y diferentes grupos de personas. Parece que la inteligencia artificial es inevitable porque ya está engranada en varios aspectos de nuestra vida. De alguna forma es atractiva en términos de las cosas que puede hacer por y para nosotros. Pero también me trae un concepto que ha sido bastante central a mi trabajo en el último año, la pregunta sobre que *se siente bien para nosotros*, y con qué *nos sentimos cómodos*. Empecé a

---

3 *Machine learning* es una forma de inteligencia artificial basada en la capacidad que tienen sistemas informáticos de aprender a través de la repetición de una tarea –experiencia–, y no por programación.

---

usar esos conceptos cuando hice la investigación sobre energía porque el eje de la investigación con personas y su uso de tecnologías digitales y energía en la casa se basó en el concepto de sentirse bien: ¿Qué debemos hacer para que la casa se sienta bien? Uno de los proyectos que estoy realizando en una universidad en Suecia es analizar autoseguimiento y datos. Estamos rodeados de datos: nuestros patrones de sueño, nuestros ciclos de transportación... Estamos rodeados de muchos datos, y se da en formas que ni siquiera las comprendemos, existe toda una presencia de datos. Pienso que aprendimos del trabajo sobre energía sobre presencia de medios digitales: está siempre presente, no está encendida, no está apagada, por lo que escribimos sobre el modo *standby* (el concepto del modo *standby* es: está presente, puedes tocarlo, quizá alcanzarlo cuando se necesite, o quizá no. Quizá está ahí, y no sabes dónde...). Entonces comencé a pensar en datos como algo presente, como lo es el clima, y es parte de nuestro ambiente cotidiano. ¿Cómo nos sentimos cómodos en estos mundos? La pregunta interesante que se avizora en relación con la inteligencia artificial: ¿Cómo vivimos en un mundo de inteligencia artificial en el que nos sintamos cómodos?

**HB:** Iba a preguntar, ya que estás tratando con todas estas posibilidades tecnológicas, o con el futuro de la tecnología, ¿cuál es la prioridad? Me refiero en términos de qué no podemos obviar cuando las estudiamos. Las tecnologías cambiarán, discursos cambiarán, parecería que lo que indicas, lo que se siente bien, puede ser un punto de referencia.

**SP:** ¿Cómo nos acomodamos en el mundo, cómo manejamos ansiedades? Me he vuelto muy interesada en las tecnologías predictivas y de anticipación en lo que he escrito sobre futuros. Tenemos un libro que se publicará en los siguientes meses llamado *Theoretical Scholarship and Applied Practice*, editado con mis colegas Vaïke Fors y Tom O'Dell, quienes trabajan en Suecia. Uno de los capítulos que contribuí al libro trata sobre ética para una antropología orientada hacia el futuro. La aprobación en comités y procesos implica una lógica de anticipación, que intenta prevenir que, ciertas cosas estipuladas como indeseables, ocurran en el futuro. Básicamente existen ciertas formas sociales y culturales para detener que

---

ocurran cosas en el futuro, que no funcionan –obviamente–, lo sabemos. Porque el futuro siempre es incierto cuando intentamos predecirlo.

**HB:** Estaba pensando, y quizá sea un desvío indicar, tienes muy claro cómo pasar de teoría a la práctica, a conocimiento aplicado, hasta anticipar el mundo. ¿Qué tipo de retos has encontrado al trabajar en proyectos interdisciplinarios? ¿Qué retos has encontrado al trabajar a través de los mundos visuales y digitales, y pensando sobre el futuro?

**SP:** Pienso que es una cuestión cómo ser muy abierta. No lo he encontrado difícil, pero encontré que es importante ir más allá; se trata de ceder la experticia e ideas de otras personas. Por ejemplo, en nuestro Laboratorio de Entografía de Datos he colaborado con una gran diseñadora, Yoko Akama. Lo que hemos intentado hacer ahí cuando hablamos de diseño, más etnografía, más futuro, es crear una forma de trabajo que no es etnografía, que no es diseño. Ambas debemos ceder en nuestros compromisos y preferencias disciplinarias para poder crear algo que es posdisciplinario –supongo que es un concepto problemático–. Como parte de nuestro proceso de investigación de diseño tuvimos un simposio al final de 2014 que se enfocó en la incertidumbre. Intentamos investigar procesos e incertidumbre, donde la incertidumbre era central a todos. También existe una pregunta sobre qué es la documentación de diseño, y qué es un video documental; ¿cómo se pueden juntar esas prácticas para crear algo que va más allá de las disciplinas?

Pienso que es un reto sumamente interesante en términos de que se llega a trabajar con disciplinas de una forma en la que debes liberarte de lo que piensas que es tu disciplina, no podemos defender nuestras disciplinas, tenemos que abrirlas para que sean dañadas o rotas por otras disciplinas, dejar que esas otras disciplinas se infiltren en ellas, de alguna forma mutua. Solo entonces podemos crear algo que es realmente diferente, realmente interesante, y que nos permite pensar de forma diferente. Básicamente se trata de suspender la defensa de tu disciplina. Pienso que, como antropólogos, somos muy buenos defendiendo nuestra disciplina.

---

**HB:** Para terminar la conversación, una palabra que pienso que tiene que ver con tu trabajo es experiencia. Me interesa porque estamos hablando de una experiencia que es *performada*, experiencia como parte de un documento –ya sea escrito, grabado, *performance*–, y datos que capturan nuestra experiencia. Si se habla de futuros tecnológicos y posibilidades, ¿cómo piensas que la tecnología afecta nuestra experiencia con todos los cambios continuos? ¿Qué rol tiene la experiencia en tu trabajo e investigación?

**SP:** Supongo que la experiencia está atada a conocer, de cómo nos acoplamos a nuestro ambiente de una forma procesual; la experiencia es incremental, siempre en marcha. No quiero decir que la tecnología ha cambiado nuestra experiencia con nuestro ambiente, porque hablé sobre la tecnología digital como parte de una presencia de un ambiente emergente, del cual somos parte. Me gusta mucho el trabajo de Tim Ingold sobre la percepción de nuestro ambiente, la forma en que de una manera permanente nos engranamos con lo que el ambiente nos provee, de que somos parte del mundo que nos crea a medida que nos movemos a través de él. Nuevamente situó la experiencia en el movimiento, como parte de un proceso complejo que ocurre cuando nos movemos por el mundo.

**HB:** ¿Cuáles son tus siguientes pasos? ¿Cuáles serán las discusiones que desarrollarás en los siguientes diez años? ¿Cuál es esta cuestión inmutable – si es que existiera–, que sabes que va a ocurrir, sin importar los cambios que se den en el ambiente de medios y tecnologías?

**SP:** Todo mi trabajo es colaborativo, y trabajo con personas geniales que lo hace divertido. Quisiera reunir este tipo de trabajo: Estoy interesada en algo más allá de la tecnología y el diseño, y mucho más hacia la práctica creativa. [post\(s\)](#)

# LINK

Reflexión teórico-práctica escrita por el comité editorial y un invitado

**Juan Pablo Viteri:**

Una grata sorpresa que encontré en Birmingham City University, donde estoy haciendo mi doctorado, fue la aproximación interdisciplinaria y con un posicionamiento muy activo de la práctica creativa como práctica académica y aquello que implica romper un binario entre qué es creatividad y qué es producción académica. Los proyectos que se manejan desde el programa de posgrado en Medios y Estudios Culturales, o eventos como *Beyond Borders*, organizado por Jacqueline Taylor, apuntan a repensar cómo no hay divisiones, cómo al final del día todo es una gran disciplina, donde la creatividad y las humanidades text-based están más relacionadas de lo que parecería o de lo que las instituciones quieren interpretar que están. Se abren posibilidades que permiten ver a la academia no como un espacio de fórmulas, donde sigues patrones o lineamientos de cómo se escribe un paper o cómo se genera conocimiento desde ciertas áreas, sino que no hay guion. La apuesta es ver cómo romper esas líneas, presionar esos bordes, y ver cómo podemos ir resignificando la práctica y al mismo tiempo podemos ir reformando y expandiendo la academia.

**Hugo Burgos:**

Desde dónde se origina esa reflexión, en el caso de la entrevista con Sarah Pink, es curioso, pues le ofrecí traducir la conversación al español, pero se dio cuenta de que nunca había puesto en palabras las ideas que me estaba contando, y sus colegas no sabían nada de eso; entonces me pidió que la publiquemos también en

inglés. Si bien es cierto que el lenguaje es un puente, también está orientado por el lugar de dónde sale y a quién pertenece el contenido. Creo que siempre hay una cercanía con el tipo de trabajos que presentamos o los autores que presentamos, y no es por endogamia, sino por la cercanía de quien habla. Entonces creo que, para poder ver en un mismo plano praxis, teoría, nuevos medios, también es necesario hacer una reflexión profunda de los hacedores. Cuando estás ya en ese plano netamente reflexivo, lo interesante es que el lenguaje o el medio logran llevar esa reflexión más crítica, tal vez más pequeña, pero más crítica, que a veces se pierde en los textos canónicos. El texto académico argumentado, fundamentado, no importa con qué lenguaje, estrategia o forma de escritura lo hagas, siempre es una cuestión epistémica: es el ojo que mira desde arriba. Y creo que lo que estamos encontrando en estos otros textos que publicamos en **post(s)** es esa cercanía, sin importar cómo se construye, sea entrevista, texto redactado... Hay una cercanía de la gente que escribe su investigación y, en su reflexividad crítica, hay un interés en verse y ver de qué estamos hechos y qué estamos haciendo.



#### Santiago Castellanos:

Hay textos donde se produce conocimiento a partir de la escritura, pero parece ser que en el momento de la entrevista que hiciste a Sarah Pink se produjo un tipo de reflexión que tal vez no habría existido si hubiese sido pensada para ser escrita. Ese conocimiento ocurre al hablar y me parece enriquecedor poder mantener en **post(s)** varias formas de producir conocimiento, tanto si está pensado para ser escrito, como si es visual o si ocurre en el momento de un performance... Una entrevista es un acto de performance donde se produce un tipo de reflexiones que no se producirían de otra manera y eso es parte de la riqueza de producir conocimiento fuera de cánones específicos que siguen ahí, que no se mueven y estamos tratando de romper.



### Juan Pablo Viteri:

Me llama la atención que hayas mencionado ese tema. Desde mi tesis de masterado, siempre he estado cuestionado la manera en que, desde ciertos lugares, sentimos que no siempre estamos conectados con la vanguardia de las discusiones, pero más que una linealidad es una cuestión de contextos. Recuerdo una conversación que tuve hace unos meses con una profesora de Bulgaria y un brasileño que es mi compañero en el doctorado: el inglés no es la lengua materna de ninguno, pero los tres hacíamos el ejercicio de intentar traducir esos conceptos que se discuten en investigación desde nuestros propios contextos culturales y varias veces –he hablado de este tema con Hugo en otras ocasiones– los conceptos tienen connotaciones en el primer mundo que no se pueden replicar directamente en Latinoamérica, como “independiente” en el contexto musical.

También reflexionamos, desde una perspectiva existencial, sobre cómo escribes cuando escribes en otro idioma y coincidimos al decir que cuando tienes que escribir en otro idioma, lo haces con más profundidad, porque empiezas a ser más consciente del lugar que ocupas y estás hablando a personas que ocupan otro lugar. Escribir y pensar en otro idioma no solo son actos técnicos de traducir, son actos de pensar y, siguiendo eso, te vas a prácticas como el arte y entiendes al lenguaje como un medio... Hay mucho que reflexionar cuando te obligas a pensar en un idioma distinto al que tienes naturalizado y hay mucho de eso en los ejercicios de presionar más allá de los bordes de la academia o creatividad, te pone en una posición donde empiezas a pensar en cómo la gente que usa otros medios de creación piensa o expresa y eso genera un juego de sentido e interpretaciones que es rico, porque caben muchas posibilidades. Es interesante que estemos en ese ejercicio, en este momento de intentar traducir desde nuestra perspectiva lo que otras personas están pensando. En la traducción, siempre hay apropiación y, en la misma intención de traducir, se ponen a

prueba las ideas que se originaron en otro lado y se puede ver qué efecto tienen en este contexto también.



### Hugo Burgos:

La teoría que dice que el lenguaje determina el pensamiento, pero vemos que no es una cuestión tan impositiva, porque justamente construyes pensamiento basado en lenguaje. Mucha de la teoría que utilizo la digo en inglés, porque la aprendí en ese idioma y no es porque no pueda traducirla, sino que la aprendí así... A Santiago le debe pasar lo mismo, si pensamos por ejemplo en el término *queer*. Creo que es súper interesante cuando nos ponemos a pensar en la construcción del conocimiento y con qué lo hacemos, desde dónde hablamos y encontrar que tenemos estas piezas fundacionales que significan en un contexto determinado. Cada vez que hablamos, que decimos una palabra, arrastramos la historia de esa palabra. ¿Y qué hacemos cuando no tenemos la historia de la palabra? Se vuelve más rico y complejo el momento de la construcción del conocimiento. Para añadir una capa más: qué pasa si añadimos la palabra lenguaje a todos los formatos ligados a la producción creativa: lenguaje del cine, lenguaje del diseño, lenguaje del arte, etc. Van a ver que hay un entramado de sistemas de pensamiento estructurante que alimenta ciertas prácticas. Todo tiene su ensamblaje lógico epistémico ligado a una manera de pensar. Es interesante ver qué posibilita la traducción y cuáles son los límites de esos sistemas. Los procesos de significación son incompletos y la pregunta es cómo llevamos el conocimiento a nuestro espacio, texto, imágenes o como quieras comunicar... Esto no requiere cuestiones concluyentes, pero sí está en nosotros reconocer esos planos que están siempre moviéndose. En [post\(s\)](#) hemos escogido aceptar que existen esos planos móviles antes que cerrarnos o buscar que sean fijos o permanentes, de lo contrario estaríamos produciendo otro tipo de *journal*.

**SC****Santiago Castellanos:**

En la academia siempre se problematiza cuál es el lugar de enunciación de la persona que habla, pero cuando comienzas a escribir en otro idioma el mismo concepto del lugar de enunciación es diferente, la construcción del yo, la identidad está hecha en el lenguaje, pero cuando cambias de lenguaje eso se problematiza y el concepto de lugar de enunciación se hace más difícil... Tienes una constelación de ideas, pero se escapa, es más sensible, siempre es insuficiente, igual que el texto, la traducción y el lenguaje.

**JV****Juan Pablo Viteri:**

Hablamos también de cómo estos actos de traducción producen encuentros, pero también revelan conflictos. Cuando intentas apropiarte de los conceptos que se generan en otro lado, en una academia que tiene una suerte de jerarquía frente a lo sudamericano, te das cuenta de que, en la manera que expresaron las ideas, hay una visión colonialista de las cosas. Ellos plantean su teoría desde su lugar, pero lo hacen desde un contexto que no es común al de todo el mundo y eso genera un conflicto. Ya desde una perspectiva personal, cuando tienes que escribir con conceptos de otra matriz cultural y tienes que hacer ese acto de traducción, se genera un conflicto.

También un conflicto que sale en juego en las traducciones es que a veces, como académicos, nos vemos abocados a entender qué dice el cineasta, qué dice el arte contemporáneo o, por cuestiones académicas, vemos cómo otras personas intentan asimilar un lenguaje académico y se revela un conflicto maravilloso y es la frontera de la praxis de las especializaciones del quehacer académico... porque cuando no es secreto que la escritura de ensayos o papers en la academia se basa en un intento de emular los procesos o las formas de las ciencias duras, exactas... entonces creo que cada vez más se despierta esa cuestión de encontrar desde una perspectiva académica nuevos lenguajes. Lo coherente con

---

las perspectivas desde las prácticas creativas y las humanidades es pensar que no puede haber un lenguaje guionizado, no puede ser algo dado.



**Hugo Burgos:**

Hay un sistema de legitimación que siempre está en juego. Creo que eso no es algo resuelto, pero es parte de ese circuito y de la lucha permanente que tenemos con la manera en que está estructurada la sociedad... Tal vez se requiere de esas capas para que las cosas no se vuelvan ininteligibles. ¿Por qué lo traigo a colación? Es un cuestionamiento que va para todos nosotros, si el journal es una forma de enunciación y, en virtud de todo lo que conocemos, lo estamos ejecutando y la pregunta es: ¿cómo traducir eso a otras experiencias académicas? Hay una cuestión más allá de lo estructurante, de los sistemas políticos, administrativos, llámese como sea... pero el rato que sale, nosotros, como académicos y creadores, entramos en los sistemas de legitimación. Todo exige esa cristalización y la pregunta es cómo lograr que esa cristalización responda y sea coherente con la forma en que estamos asumiendo esas otras formas de conocimiento y claro que hay cómo, pero al mismo tiempo, en el mundo académico que está dividido en estas alacenas organizadas, va a ser interesante pensar cómo estos espacios van a tomar forma y ser coherentes con lo que construyan, con la creación de un corpus que se pueda nombrar. Todo tiene que ser nombrado para que exista y, siendo el mundo académico hegemónico como es, hemos elegido jugar en los márgenes: un journal outsider, denominado de una forma, nos obliga a una identificación local, ecuatoriana, pero nos permite jugar con el mundo externo. Es un buen experimento y hay que ver hasta dónde llega. [post\(s\)](#)

---

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrados, Campus Cumbayá, edificio Einstein, oficina 104, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [hburgos@usfq.edu.ec](mailto:hburgos@usfq.edu.ec)

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa (Estados Unidos)
- MA Television, Radio, Film Production. Syracuse University (Nueva York, Estados Unidos)

Santiago Castellanos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 205, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [scastellanos@usfq.edu.ec](mailto:scastellanos@usfq.edu.ec)

- Ph.D. Cultural Studies, University of California (Davis, Estados Unidos)
- MA Interdisciplinary Studies, San Francisco State University (Estados Unidos)

Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 103, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [jviteri@usfq.edu.ec](mailto:jviteri@usfq.edu.ec)

- MA Antropología Visual, Flacso (Ecuador).
- Ph.D. (c) Birmingham City University, Faculty of Arts, Design & Media (Reino Unido)

**Cómo citar:** Burgos, H., Castellanos, S., Viteri, J. P. (2017). LINK: Reflexión teórico-práctica escrita por el comité editorial y un invitado. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 138-145). Quito: USFQ PRESS.



# VIDERE

Galería

---

# HACER HERVIR EL AGUA EN EL VALLE DE VALDIVIA: FORMAS DE VASIJAS Y EL BRILLO DE LAS NUBES EN PERÍODO FORMATIVO TEMPRANO EN LA COSTA DE ECUADOR.

Maxwell Stolkin

---

Maxwell Stolkin, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Casa Corona, oficina 106, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [mstolkin@usfq.edu.ec](mailto:mstolkin@usfq.edu.ec)  
• MFA California State University Chico, CA. (EE.UU)

**Cómo citar:** Stolkin, M. (2017). Hacer hervir el agua en el valle de Valdivia: Formas de vasijas y el brillo de las nubes en período formativo temprano en la costa de Ecuador. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 148-162). Quito: USFQ PRESS.

Fecha envío 30/04/2017 • Fecha aceptación 25/05/2017

**post(s)** Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1003>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



# ONBRINGINGWATERTOBOILIN

# VALDIVIA:

X-651-71-191  
PREPRINT



Vessel Shapes and  
Cloud Brightness in the  
Early Formative Period  
of Coastal Ecuador.

MAXWELL STOLKIN

N71-27648

(ACCESSION NUMBER)

108

(PAGES)

TMX-65558

(NASA CR OR TMX OR AD NUMBER)

(THRU)

G-3

(CODE)

B

(CATEGORY)

---

Hace 5000 años, un poco de agua se hirvió en una vasija de barro en el valle de Valdivia. El vapor que se evaporó, ocupó un pequeño rol en la condensación de la humedad de una nube que se formó por encima. La precipitación de esta nube cayó luego sobre un depósito de arcilla.

Desde hace poco tiempo, está disponible la información satelital de larga data que permite mirar variaciones de nubosidad y el brillo de las nubes sobre el océano Pacífico tropical.

Estos nuevos conjuntos de datos tienen grandes implicaciones para los arqueólogos dedicados al estudio de los antiguos complejos cerámicos que se desarrollaron directamente bajo estos patrones climáticos hace 5000 años. Al mismo tiempo, los meteorólogos también pueden hacer uso de las investigaciones de los arqueólogos que han trazado la evolución de las tradiciones cerámicas facilitadas por la precipitación de las nubes que estudian.

La arqueología, a diferencia de otras disciplinas científicas, no tiene un sistema único universalmente reconocido de clasificación y nomenclatura. Cada investigador puede inventar su propio marco de referencia. Se han publicado varios comentarios sobre la teoría de la clasificación de cerámica, y los autores difieren mucho en los procedimientos por los cuales los tipos cerámicos deben ser descritos.

Y la arcilla en sí es un material cambiante. El contenido de humedad le da plasticidad; con el tiempo, la lluvia que penetra en los depósitos de arcilla funciona en las estructuras de sus plaquetas moleculares. Esta película de humedad permite que la arcilla se doble y se estire sin agrietamiento. Esta calidad de plasticidad permite a quien moldea las vasijas doblar las paredes de arcilla de formas particulares.

A medida que esa persona moldea las paredes de la vasija, la humedad dentro de la arcilla se evapora y la arcilla se vuelve más firme, pierde su plasticidad, pero ahora es capaz de soportar el peso de otras capas en sus paredes. El constructor de las vasijas maneja las extensiones horizontales y verticales de la forma a través del espacio, equilibrando el contenido y la evaporación de la humedad en la arcilla, por tanto, los contornos de la vasija están íntimamente relacionados con el clima.

---

Los arqueólogos estudian los contornos, las características superficiales y las formas de estas vasijas antiguas para comprender mejor cómo se desarrollaron estas tradiciones de cerámica.

Los nuevos datos sobre las características precisas y los patrones de nubosidad tropical bajo los cuales se hicieron estos trabajos en arcilla son, por lo tanto, motivo de gran entusiasmo para los investigadores que participan en estos tipos de análisis.

Los estudios de tiempo-longitud del brillo de las nubes sobre el océano Pacífico tropical pueden dar una nueva luz sobre la evolución y la distribución temporal de los distintos tipos de cerámica de Valdivia.

Durante mucho tiempo hemos utilizado métodos en los que las curvaturas contenidas en un solo fragmento de cerámica pueden construir una imagen completa sobre la forma de la vasija de la cual ese fragmento fue parte. .

Ahora podemos extrapolar mucho más allá de la simple clasificación y ordenación de los contornos de las vasijas.

Ahora podemos también incorporar estos nuevos conjuntos de datos meteorológicos en nuestros esfuerzos para trazar desde la curvatura de un fragmento de cerámica Valdivia hasta la representación precisa de una sola nube –su altura, brillo, contenido de humedad, velocidad o dirección de viaje–, tal como pudo haber ocurrido sobre un asentamiento Valdivia hace 5000 años.

El siguiente esquema es una sugerencia inicial de cómo los miembros de la comunidad arqueológica podrían incorporar estos datos en su análisis de los complejos cerámicos del Período Formativo Temprano del Ecuador Costero.

Al mismo tiempo, los meteorólogos también pueden incorporar los conjuntos de datos arqueológicos en sus estudios de sistemas meteorológicos tropicales. Si desean obtener una perspectiva histórica de los sistemas meteorológicos que miden, ciertamente harán uso de las clasificaciones de los contornos de las vasijas como registros antiguos de los mismos datos que ahora recogen con las mediciones satelitales. **post(s)**

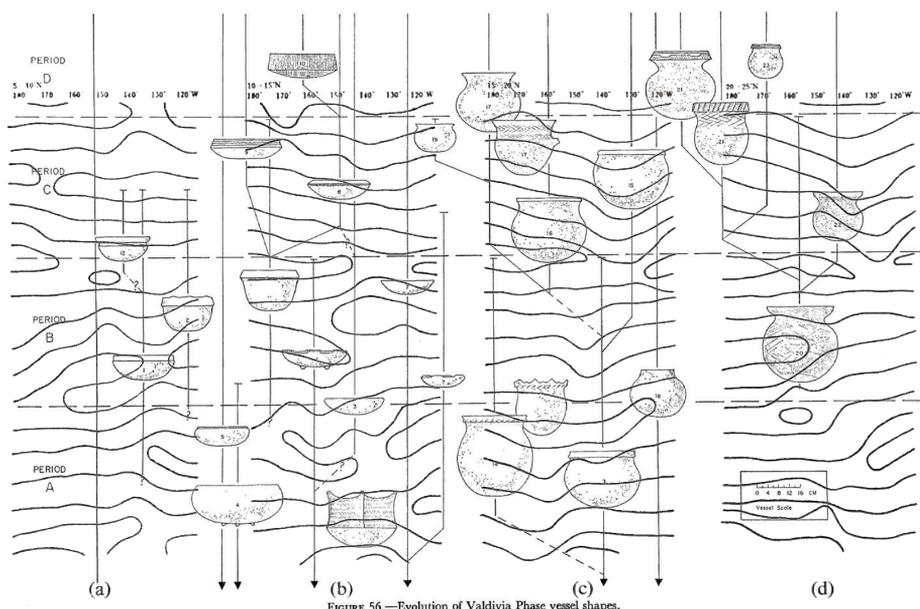


FIGURE 56.—Evolution of Valdivia Phase vessel shapes.

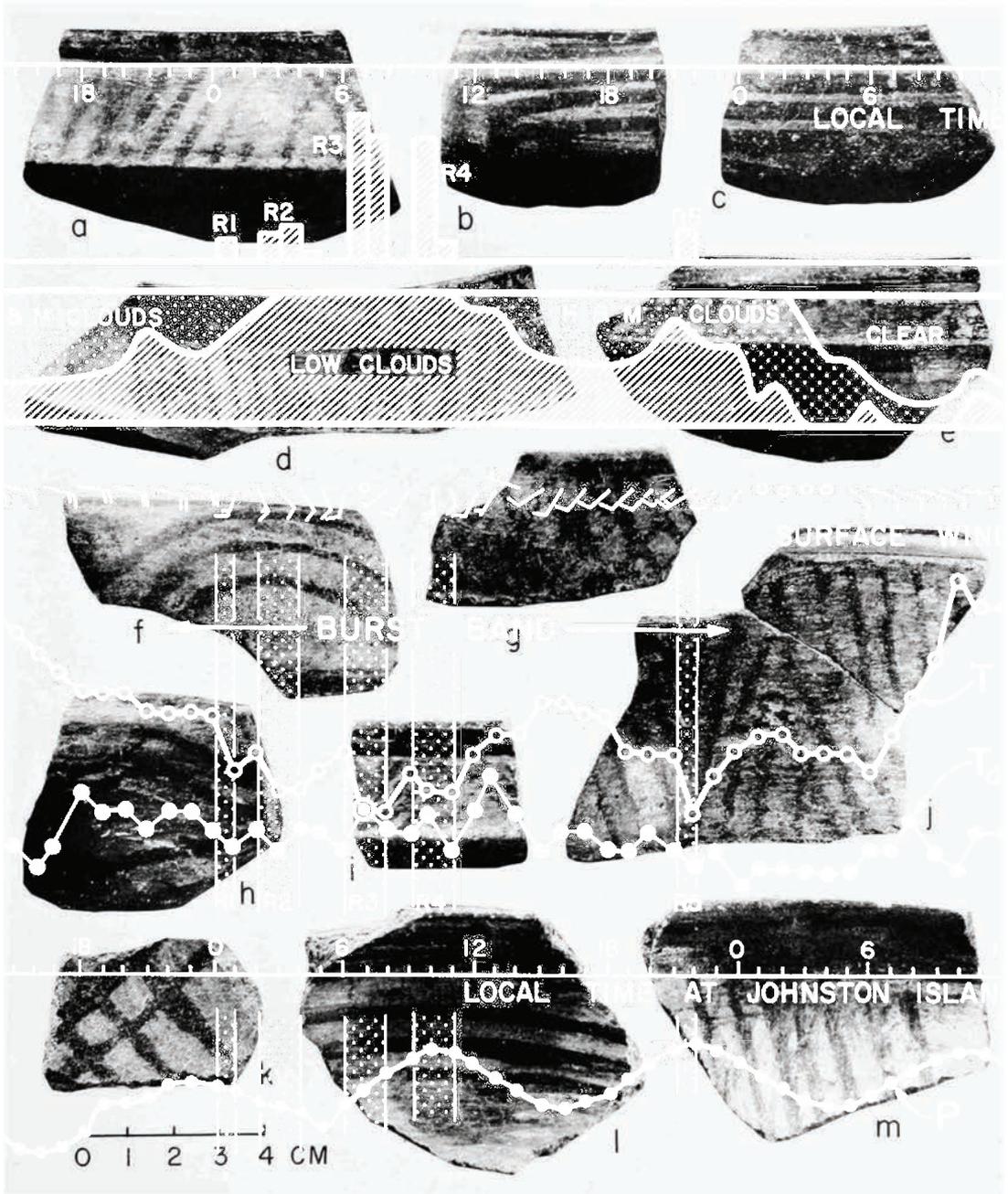


PLATE 149

Type sherds of Machalilla Red Banded, narrow variety. *a-j*, Bowl exteriors. *k-m*, Bowl interiors.



	Periods	
	Undulating and lobed rim	
reveals a close relationship	Site	Levels inscribed position based upon pottery types
	Chert	
between the cyclones and the monsoon	Level (m.)	are associated principally with
	Abraders	
circulation	Blades	
	broad-line incised and excised	
	Choppers	
	The	
	Gravers	
cyclones are	Grinding Stones	
	Handstones	
generated within	Jaketown Perforators?	
	almost	
the broad bands of	Paint Stones	
	exclusively correlated with	
monsoon	Pebble Polishers	
	Reamers	
	undecorated	
cloudiness and	Saws	
	Scrapers	
	jars in valdivia	
tend to remain embedded	Burnt Sandstone	
	Fragments	
	whereas they often occur on	
	Cochina	
within	Fragments	
	Mudstone	
	on fragments	
these bands	Shert, Quartzite, Chalcedony & Quartz Flakes	
	both complexes	
throughout	Natural Waterworn Pebbles	

TABLE 17.—Stone artifacts and natural stone from Machalilla Phase

SMITHSONIAN CONTRIBUTIONS TO ANTHROPOLOGY

their lifetime.

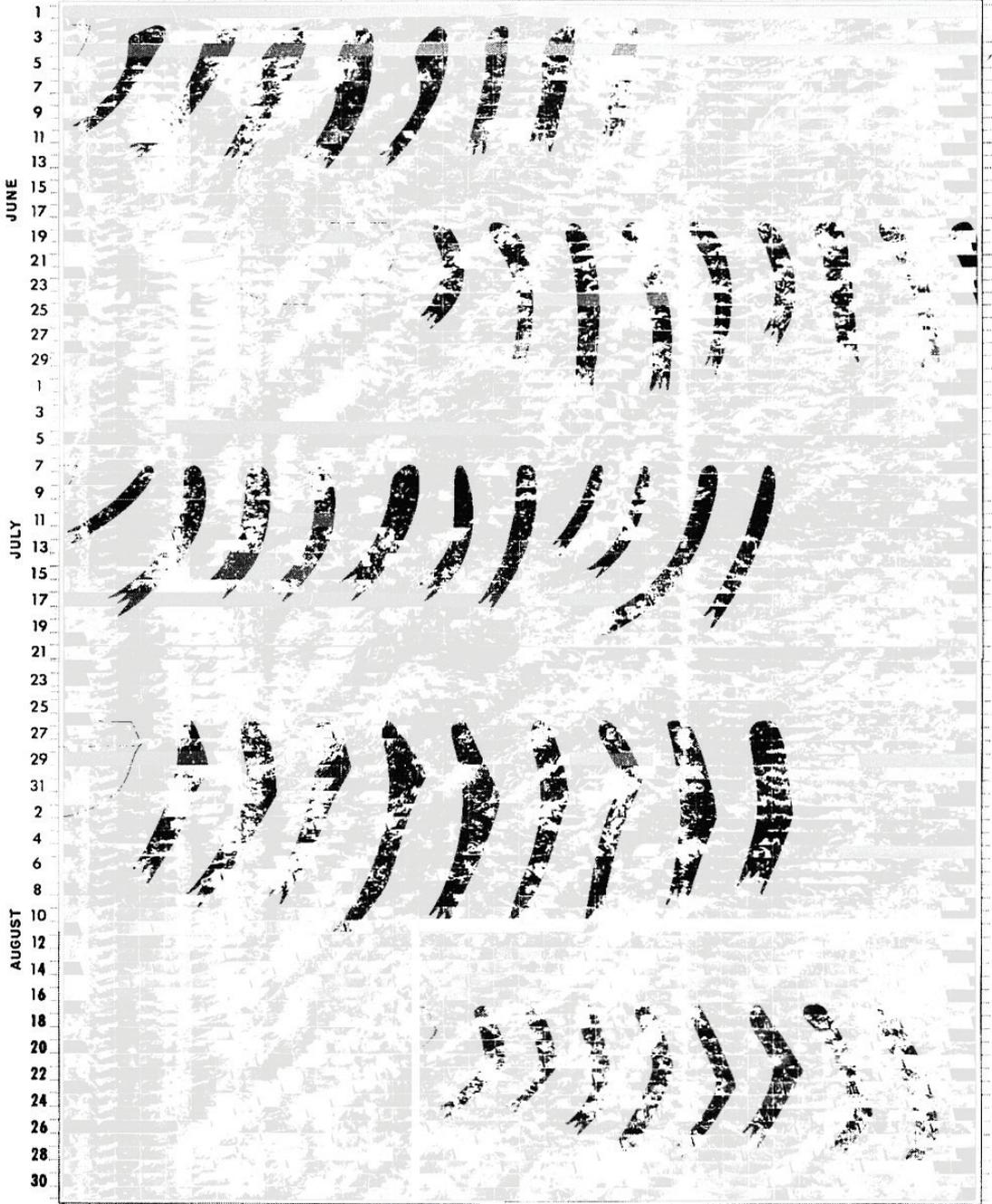
Figure B-1.	20	0-300	N	100	0	W-180'	(clouds)
Description of		artifacts		26		Stone artifacts	
20'-300		N,				100'-180'	(clouds)
Abraders	26	Blades	or	knives	26	Bowls	
Figure B-2.	10	0	-20	0	N,		
26 Choppers	26	Cores	27		Gravers		
0W-180°(clouds),		100-20°N,		900°		W-180°(clouds)	
Grinding		stones	27			Hammerstones	
Figure B-3.				50-15°N,		100°W-180°	
"Jaketown		perforators"	28		Paint	stones	
(clouds),	50-15	0	N,	90	0W-180	0	(clouds)
Pebble	polishing	stones	28		Polished	axes	
Figure B-4.	00-10	0	N,	100°W-180°		(clouds)	
Reamers	29	Saws	29	Scrapers	33	Sinkers	
0°-100		N,		800		W-180°(clouds)	
Fireburnt	rocks	33				Chronological	distribution
Figure B-5.		5°N-5°S,		100		W-180	
of	stone	artifact		types	34		
(clouds),	50N-5	0		S,		800W-180°(clouds)	
artifacts	37			Abraders		and	polishing
Figure B-6.	0°-100S,	100°W-180	0	(clouds),	00-10°S,	80°W-180°(clouds)	
Chronological	position	of	bone	and	teeth	artifacts	
Figure B-7.		100-200S,		100		0W-180	
0°(clouds),	20'-25cS,	100		0W-180	0	(clouds)	
Pottery		artifacts					
Figure B-8.	200	-30°N,		180	0-130	0E(clouds)	
Pottery		type		descriptions			
10-200	N,	180		0-130		0E(clouds)	
Punta		Arenas		Incised			
Figure B-9.	50	-150	N,	180	0-130	0E(clouds)	
Puntas		Arenas		Plain			
00	-10	0	N,	180	0-130	0E(clouds)	
San		Pablo		Plain			
Figure B-10.							
	50N-5	0 S,	180	0-130	0E(clouds)	Q-100S,	180 0-130 0E(clouds)

Figure B-1.	20	0-300	N,	100	0	W-180'	(clouds),
Description of artifacts				26	Stone	artifacts	26
20'-300'		N,		100'-180'			(sea)
Abraders	26	Blades	or	knives	26	Bowls	26
Figure B-2.	10	0	-20	0	N,	100	
Choppers	26	Cores		27	Gravers		27
0°W-180°(clouds),		100-20'N,		900		W-180'	(sea)
Grinding stones			27	Hammerstones			27
Figure B-3.			50-15'N,			100'W-180'	
"Jacketown perforators"				28	Paint stones		28
(clouds),	50-15	0	N,	90	0'W-180	0	(sea)
Pebble polishing stones			28	Polished axes			28
Figure B-4.	00-10	0	N,	100°W-180°(clouds),			
Reamers	29	Saws	29	Scrapers	33	Sinkers	33
0°E-100°E		N,		800		W-180°(sea)	
Fireburnt rocks			33	Chronological distribution			
Figure B-5.		5°N-5°S,		100	W-180	0	
of all stone artifact types					34	Shell	
(clouds),	50N-5	0	S,	800W-180'			(sea)
artifacts	37	Abraders				and polishers	
Figure B-6.	0°-10°S,	100°W-180	0'(clouds),	00-10°S,	80°W-180'		(sea)
Chronological position of bone and teeth artifacts							42
Figure B-7.		100-200S,		100	0'W-180		
0'(clouds),	20'-250S,	100	0'W-180	0		(clouds)	
Pottery artifacts							42
Figure B-8.	200	-30°N,		180	0-130	0E'(clouds)	
Pottery type descriptions							42
10'-200'	N,		180	0-130		0E'(clouds)	
Punta Arenas							43
Figure B-9.	50	-150	N,	180	0-130	0E'(clouds)	
Puntas Arenas							43
100)	-10	0	N,	180	0-130	0E'(clouds)	
Sanz Pablo							45
Figure B-10.							
50N-5 0 S,	180	0-130	0E'(clouds)	Q-100S,	180	0-130	0E'(clouds)

JUNE 1 - AUGUST 31

10° - 15° N

30E 60E 90E 120E 150E 180W 150W 120W 90W 60W 30W 0 30E



**Generalized Form**

certain combinations of

**1: Indented Shoulder Bowl**

(f) The major bands of

techniques occur in both areas

**2: Bowl with Exteriorly Thickened Rim**

cloudiness depicted in the figures have a slow spread

**3: Bowl with Expanded Rim** among the shell scraping and shell stamping

of movement

(pi. 180), fingertip punctuation and grooving,

the dominant impression gained from

**4: Constricted Bowl, Direct Rim, Flattened Lip**

**5: Constricted Bowl, Direct Rim, Rounded Lip** excision and broad line incision

the figures is a sloshing

rocker stamping and incision,

back and forwards across the strip,

incision and punctuation,

rather than of any favoured

**6: Open Bowl, Interiorly Thickened Rim** incision or finger pressed rib

direction of propagation.

**7: Open Bowl, Direct Rim**

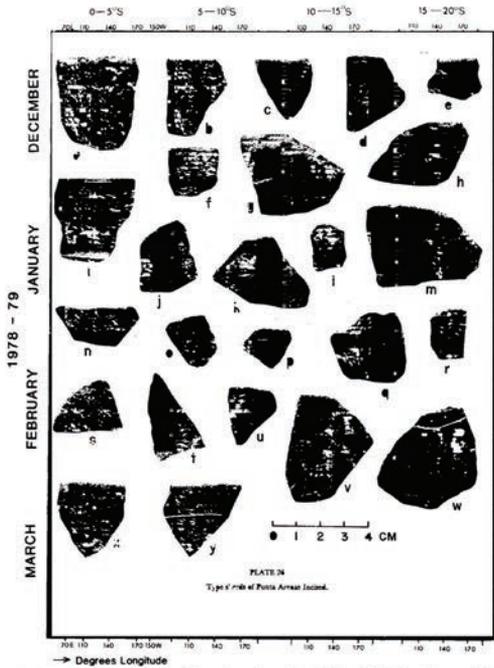


Fig. 7. Time-longitude representation of Geostationary Meteorological Satellite (GMS) infrared imagery for the latitude intervals of 0-5, 5-10, 10-15 and 15-20°S for the Southern Hemisphere summer of 1978-79.

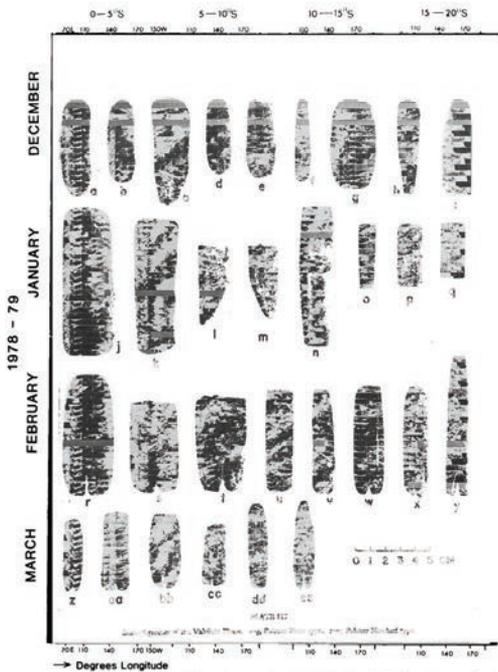


Fig. 7. Time-longitude representation of Geostationary Meteorological Satellite (GMS) infrared imagery for the latitude intervals of 0-5, 5-10, 10-15 and 15-20°S for the Southern Hemisphere summer of 1978-79.

change

are don are are so are  
 ild so t vis rne n t, s  
 rest d jilt ill t, s  
 v rei p bul y, ide  
 ger ar oe er  
 for are solr

be a co vide rite ju  
 nd low v d th e e  
 re 1 n t  
 I

al s  
 ie os in p  
 nd

vere r  
 below

anr ce  
 em

cu ue. /nw

c ies /nw

id e ar se  
 re a e lo. de  
 he  
 nd rous  
 nc

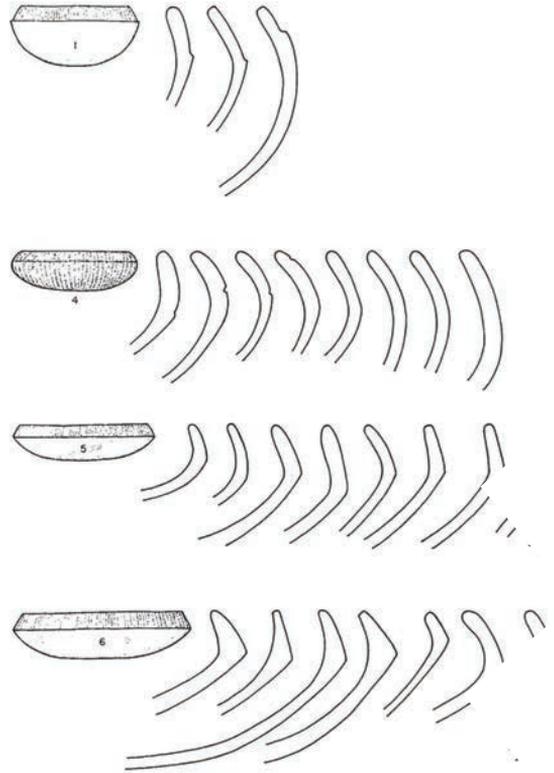
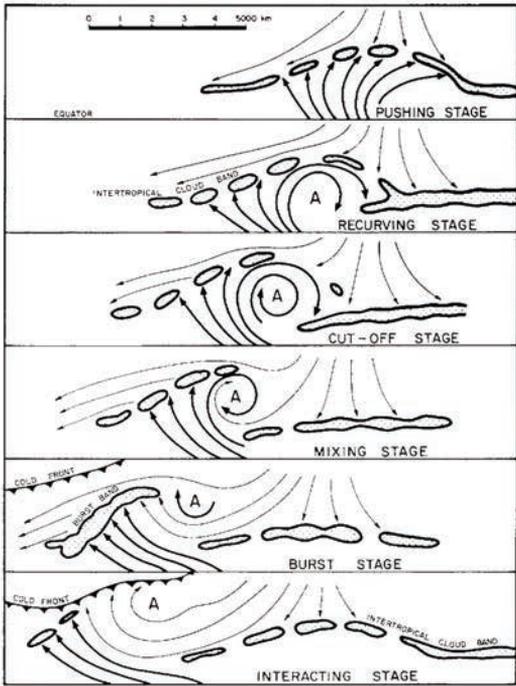
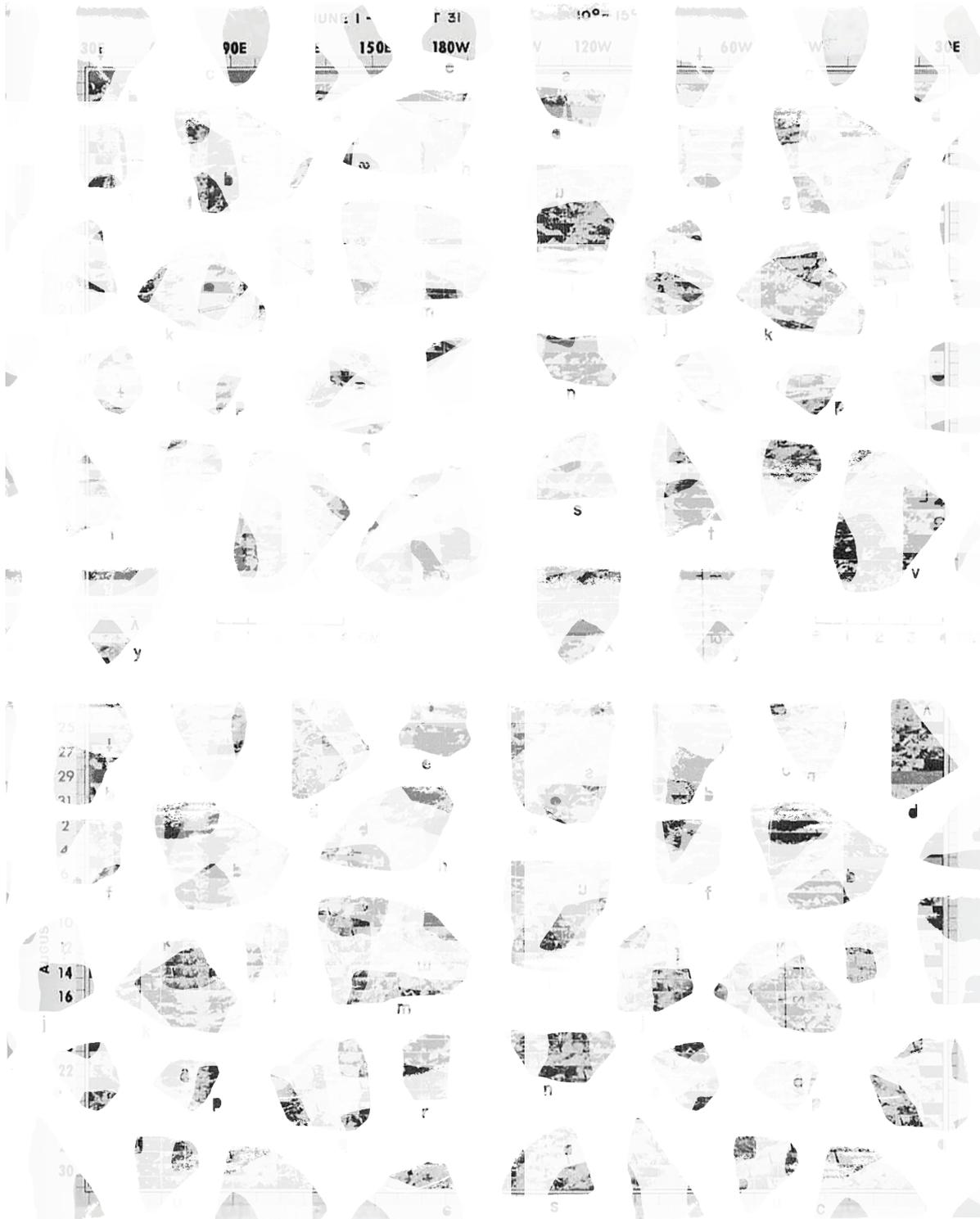


Fig. 13. A proposed model of an equatorial anticyclone in six stages. An example corresponding to each stage is shown in Fig. 19.





# LA PROVENIENCIA DIGITAL Y LA OBRA DE ARTE COMO DERIVADO\*

McKenzie Wark

Traducción: Anamaría Garzón

McKenzie Wark, Professor of Culture and Media in Liberal Studies at The New School for Social Research. [warkk@newschool.edu](mailto:warkk@newschool.edu)

- Ph.D. in Communication, Murdoch University, Australia, 1998.
- MA in Communication, University of Technology, Sydney, 1990

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: [agarzon@usfq.edu.ec](mailto:agarzon@usfq.edu.ec)  
• MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

**Cómo citar:** McKenzie, W. (2017). La proveniencia digital y la obra de arte como derivado. (Anamaría Garzón, trad.) En *post(s)*, volumen 3 (pp. 166-173). Quito: USFQ PRESS.

Fecha envío 25/01/2017 • Fecha aceptación 22/03/2017  
**post(s)** Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1004>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



A diferencia de Hito Steyerl (2016), yo no creo que el arte sea una divisa<sup>1</sup>. Creo que es un derivado, que no es exactamente igual que una divisa. Una divisa puede guardar valor o servir como medio de intercambio. Un derivado hace algo diferente: administra y da cobertura en caso de riesgo. Lo que necesitamos, entonces, es una teoría del arte como derivado.

Empecemos con esta paradoja. El arte tiene que ver con la rareza, con cosas que son únicas, especiales y que no pueden ser duplicadas. Pero las tecnologías de nuestro tiempo tienen que ver con duplicación, copias y con información que no es necesariamente especial. En principio, parecería que la forma tradicional de arte es obsoleta: Si tiene valor es solo como algo de un tiempo pasado, algo perteneciente a un estilo de vida antes de que la tecnología se hiciera cargo. Pero en realidad, lo que sucede es más extraño que eso. Revisemos algunas de las formas en que el arte como rareza ahora interactúa de maneras novedosas con la abundancia de información, produciendo oportunidades curiosas y llamativas para crear valor.

A modo de ejemplo, quiero hablar de un proyecto de hace veinte años. Un día, en la década de los noventa, el artista Mel Chin estaba viendo la televisión y vio a la actriz Heather Locklear en la pantalla, pero lo que vio realmente, no fue a la actriz, sino al espacio en que ella apareció: la pantalla de televisión en sí. Y lo que vio ahí fue a la galería de arte más grande del mundo. Entonces decidió ponerse en contacto con Deborah Siegel, la encargada de la escenografía del programa, y le propuso incluir en él obras hechas por artistas. Los artistas no recibirían ningún pago. Los productores aprobaron la idea, tal vez porque no les iba a costar nada.

Así fue que Chin formó un grupo llamado el Comité GALA. GALA hace referencia a las ciudades de Georgia y Los Ángeles y el proyecto involucraba a estudiantes de

---

\* "La Proveniencia Digital y la Obra de Arte como Derivado" es una traducción al español de "Digital Provenance and the Artwork as Derivative", que se publicó originalmente en *e-flux Journal* #77 - November 2016. Agradecemos a McKenzie Wark y a Brian Kuan Wood, editor de *e-flux*, por autorizarnos a traducirlo. <http://www.e-flux.com/journal/77/77374/digital-provenance-and-the-artwork-as-derivative/>

1 El texto está en este enlace: <http://www.e-flux.com/journal/76/69732/if-you-dont-have-bread-eat-art-contemporary-art-and-derivative-fascisms/>

---

arte de las dos ciudades. Las obras se hacían de forma colaborativa. Durante dos años, GALA trabajó con los guionistas para hacer la obra que aparecía en el show, normalmente en la parte de atrás, pero a veces estaban relacionadas de forma temática con las historias del programa y a veces se relacionaban con cosas de la vida real. GALA hizo cerca de 200 obras, la mayoría terminó en el programa. El programa era *Melrose Place*, una de las telenovelas icónicas de su época. Las obras de GALA estuvieron presentes en dos temporadas, la cuatro y la cinco.

Los guionistas escribían eventualmente sobre arte en el show. Un personaje era un artista, el personaje de Heather Locklear, que dirigía una agencia de publicidad, firmó un contrato con el (auténtico) Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (*de la realidad*) y su agencia de ficción, y había escenas de show filmadas en el MOCA real, mostrando una exhibición real de las obras de GALA, como parte del programa. Luego, las obras de GALA fueron subastadas en Sotheby's Beverly Hills, y fueron compradas por un consorcio real de coleccionistas de Alemania. Las ganancias de GALA fueron donadas a la caridad.

Ahora, este es el detalle en el cual quiero enfocarme: en el catálogo de la subasta de Sotheby's hay una lista que detalla los episodios del programa en que apareció cada obra. ¿De qué se trata esta lista? Hay una palabra para explicarlo: proveniencia. Lo que hace que cada pieza sea auténtica es que esta apareció en un set para un programa de televisión, fue grabada en el set y esas imágenes terminaron en un programa que fue transmitido a millones de personas. Es más, todavía se está transmitiendo, ya que *Melrose Place* todavía está en circulación en algún lugar del planeta hasta estos días. Así, la proveniencia de las obras es una extraña manera de posicionamiento de producto.

En el momento en que escribo este texto, hay una retrospectiva del trabajo del Comité GALA en Nueva York, que me hizo pensar en ese proyecto como un ejemplo para analizar<sup>2</sup>. Creo que es un buen adelanto de cómo ha avanzado la relación entre arte e información. Para aquellos que han leído a Walter Benjamin, es un guiño interesante en la relación que se supone que existe entre la obra de arte y la reproductibilidad (Benjamin, 2008). En Benjamin, se supone que la reproductibilidad socava el aura de la obra de arte, su reclusión ritual, su proveniencia y su estatus como pieza

---

2 La información completa del Comité GALA se encuentra en este enlace: <http://redbullartsnewyork.com/artists/gala-committee/>

---

única de propiedad privada. Pero, en el trabajo de GALA, me atrevo a decir, lo que tenemos es una relación más dialéctica entre arte e información.

Es la reproducción del trabajo, electrónica antes que mecánica, lo que –perversamente– la hace rara. La imagen del trabajo de GALA en el programa de televisión es aquello que Hito Steyerl llama imagen pobre, imagen miserable, comprimida, degradada y disponible para cualquiera en internet (Steyerl, 2009)<sup>3</sup>. Pero el trabajo en sí, no lo es. Y su procedencia viene no desde el lugar singular de su creación y supervivencia, sino desde la ubicuidad de la imagen de la misma. Tal vez sea una especie de red o procedencia distribuida.

Lejos de hacer de la obra de arte obsoleta, la imagen reproducible le da un nuevo tipo de valor. Sin embargo, el original y la copia no se convierten en indistinguibles, sino que su relación puede ser reversible: la copia puede preceder al original.

Al ver una reproducción de algo es frecuente sentir ganas de ver de qué cosa es aquello una copia. Eso ocurre de forma común, ya Baudrillard (2016) dirigió nuestra atención hacia ese tema. Pero tenemos que prestar atención a que la copia crea la *proveniencia* del original. Y no al revés. La copia no solo precede, sino que le da *autenticidad* al original.

La copia puede crear valor para la obra, o en algunos casos, para el artista antes que para la obra. Esa es la historia de Banksy, por ejemplo: lo que tiene valor son las copias de las piezas que circulan en internet, ya que esas copias establecen su *proveniencia*. El interés de esas obras no es que hayan sido hechas de forma ilegal imágenes. Esas imágenes pobres crean valor, en este caso para la *visibilidad* de un artista invisible.

Un artista visiblemente invisible tiene una anomalía en la procedencia, como la escena del crimen. Durante años, se ha especulado sobre la posible identidad de Banksy, relacionándolo con un hombre llamado Robin Gunningham. El *Daily Mail* usó métodos forenses usados en investigación criminal para tratar de resolver el misterio, haciendo correlaciones entre los trabajos conocidos de Banksy en Londres

---

3 Texto disponible en este enlace: <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

---

y los lugares que Gunningham suele frecuentar (Rosenburg, 2016)<sup>4</sup>. Ese es tal vez un ejemplo de contraproveniencia, sobreponiendo una potencial autenticación criminal sobre una autenticación para una obra de arte.

A veces la imagen precedente que autentifica la obra de arte no es la obra en sí, pero todavía la precede. Como ejemplo, me gustaría analizar *The Island* (Ken), del colectivo DIS, que vi en proyecto en una exhibición en el New Museum. Hice una pequeña conversación performada con la pieza y, en el proceso de escritura, visité el estudio de los artistas<sup>5</sup>. El proceso de creación de la pieza empezó con una idea sobre cocinas y baños de lujo. Buscaron compañías que ofrecen accesorios y equipamiento de alta gama en Google y eligieron las que les parecieron más lujosas y les pidieron que hagan las piezas. En este caso, la proveniencia del trabajo viene de una búsqueda en Google, cuyo algoritmo, adaptándose a la computadora usada por DIS, determina que es lo más selecto cuando se trata de accesorios lujosos. Pero, cuando hice una búsqueda de “duchas de alta gama” tuve un resultado diferente, diseñado algorítmicamente para mí, o para mi computadora. En este caso, la *firma* es la búsqueda del algoritmo generado y puede variar en diferentes instancias. Aquí tenemos una diferencia con el trabajo de GALA, que depende de la uniformidad de la transmisión del sistema de simulación.

La obra de arte es, entonces, un derivado de su simulación. Es verdad que hay distintos tipos de simulaciones, puede ser el JPEG de una obra particular enviada de marchante a un coleccionista, como adjunto en un mensaje de texto. El coleccionista lee el texto, mira el JPEG, toma una decisión sobre la obra. Pero en realidad, la obra de arte es un derivado: es el JPEG lo que importa, del JPEG depende la transacción. El coleccionista decide comprar o no comprar, lo guarda para ver más tarde en persona, etc, etc, etc. Igual que en otros campos, el intercambio principal está en los derivados. Las simulaciones no valen mucho o son imágenes tan pobres que bien podrían ser regalos gratuitos.

No solo ocurre con las obras de arte individuales, sino que el arte en sí es ahora un

---

4 Eli Rosenberg, “Banksy Identified by Scientists. Maybe,” *New York Times*, March 7, 2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/03/08/arts/design/banksy-identified-by-scientists-maybe.html>

5 La conversación está disponible en este enlace: <https://vimeo.com/135392103>

derivado de su simulación. Una clave para entender este desarrollo es el auge de las ferias y bienales de arte. Las ferias de arte tienen que ver con la venta de obras de arte derivadas de sus imágenes simuladas, relacionadas directamente con agentes comerciales que hacen intercambios en los contratos derivados que son las obras de arte en sí mismas. Por el otro lado, la función de las bienales es simular el arte contemporáneo en sí.

La obra de arte es un derivado de su simulación, o más bien de sus simulaciones, en plural. Esta es la forma en que una obra de arte particular todavía puede funcionar como un fondo de cobertura, ya que una obra de arte es una inversión arriesgada, que, a largo plazo, podría no valer más que cualquier pedazo aleatorio de lienzo pintado. Pero si la obra de arte puede convertirse en una *cartera* de diferentes tipos de simulación de sí misma, es posible gestionar el riesgo.

Una obra de arte puede ser un derivado de la simulación de sí misma, donde su imagen la precede y la autentifica a través de su circulación y exposición. Es el ejemplo de GALA. Una obra de arte puede ser un derivado de la simulación del artista que la crea. Aunque ligeramente aberrante, el ejemplo de este caso es Banksy, ya que la simulación de la ausencia del artista crea la proveniencia. Una obra de arte también puede clamar su procedencia de la celebridad: eso sucede en las relaciones comerciales entre el mundo del arte, la moda y la música pop. En esas formas de simulación masiva se piensan que se obtiene algo de la proveniencia de la obra de arte como una mercancía rara y singular, y tal vez lo hacen, pero creo que realmente el secreto es que la obra de arte adquiere proveniencia gracias a la proximidad con Jay Z, Kanye o Björk. La obra de arte se convierte en un derivado del contacto con el cuerpo detrás de la simulación de la estrella pop o estrella de la moda.

Una obra de arte también puede ser un derivado de proveniencia intelectual. Sobre todo si el intelectual está muerto, como es el caso de *Monumento a Gramsci*, la obra de Thomas Hirschhorn, que deriva su proveniencia del famoso pensador comunista ya fallecido. Pero si uno debe usar intelectuales vivos, los pensadores críticos famosos son los mejores. La obra derivativa adquiere valor comercial de la falta de interés que esos pensadores críticos tienen en el valor comercial de las cosas. Entonces, si puedes, consigue a Antonio Negri. La gente de DIS tendría que contentarse conmigo, ya que soy más económico.

---

Claro que una obra de arte puede ser un derivado de otras obras de arte anteriores, pero creo que ese método, tan tradicional y establecido, guarda un cierto aburrimiento, que no deleita a nadie más que a los historiadores de arte, que se convierten en consultores de proveniencia a modo de evaluadores de la cita. Así, los historiadores citan precedentes para que el galerista pueda cotizar precios.

De cualquier modo, ese método tiende a enmascarar la manera en que las obras de arte han cambiado. Las obras de arte en nuestro tiempo son derivados, porque es así como la economía funciona hoy. En otro tiempo, cuando se valoraba la manufactura, las obras de arte, se distinguían por sus técnicas de elaboración. Así, por ejemplo, las obras de los impresionistas, surrealistas o de los llamados pintores de acción, podían ser tratadas como productos especiales, productos no-alienados, puesto que no eran intervenidas por otro proceso de manufactura aparte del taller o la línea de montaje.

Esto empezó a cambiar en la década de los sesenta. A través de Edie Segwick, Warhol descubrió como la simulación podría crear proveniencia y cómo la obra de arte podía derivar de una cartera de simulación de valores. Pero es tal vez la “desmaterialización de la obra” propuesta por el minimalismo lo que realmente puso fin al modelo industrial del arte y cimentó el camino para el nacimiento del modelo financiero del arte, de la obra de arte como derivado que funciona como una cartera de simulación de valores. La obra de arte, como cualquier otro instrumento financiero, no necesita nada para existir salvo su *documentación*.

La desmaterialización de la obra de arte no significó la desmaterialización del trabajador de arte. Se podría especular sobre si ese sería el siguiente paso: ¿es posible que se automatice el trabajo del arte? Hay una imagen encantadora de esto en la novela *Neuromante*, de William Gibson, en la cual una inteligencia artificial hace las cajas de José Cornell mejores que las reales.

En resumen, creo que lo más interesante del vínculo entre arte e información es la relación recíproca entre el arte como rareza y la información como ubicuidad. Pues resulta que la ubicuidad puede ser una especie de proveniencia distribuida, de la cual la obra de arte es derivada. Entonces, idealmente, la obra de arte es una cartera de diferentes tipos de valor simulado, cuya mezcla puede ser una cobertura a largo plazo contra los riesgos que corren los valores simulados, como podrían ser la revelación del

---

nombre de un artista oculto, el declive del discurso intelectual que sostenía la obra, la sobreproducción o la caída en banalidad del artista.

Desde que el arte se convirtió en un tipo especial de instrumento financiero, y ya no es más un tipo especial de artículo manufacturado, ya no necesita tener un medio especial para su fabricación, ni tampoco fabricantes especiales. De hecho, ahora los curadores compiten con los artistas por tener influencia, del mismo modo en que los DJ compiten con los músicos. Y los dos –curadores y DJ– son administradores de la cartera cualitativa. Así, el siguiente paso después de la desmaterialización de la obra de arte, puede ser la desmaterialización del trabajador del arte, cuyo lugar podría ser ocupado por nuevos tipos de funciones algorítmicas. Sin embargo, estas funciones algorítmicas también tendrían que producir la gama de simulaciones que anclan a la obra de arte como un derivado de sus diversos tipos de valor. **post(s)**

## Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter.

(2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Baudrillard, Jean.

(2016). *Simulations*. Los Ángeles: Semiotext(e).

Rosenburg, Eli.

(2016, marzo 7). "Banksy Identified by Scientists. Maybe". New York Times. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/03/08/arts/design/banksy-identified-by-scientists-maybe.html>

Steyerl, Hito.

(2009, noviembre). "In Defense of the Poor Image". *e-flux Journal* (10).

Steyerl, Hito.

(2016, octubre). "If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms". *e-flux Journal* (76).

# UNDOING NOSTALGIA: A CONVERSATION ON DAVID KELLEY'S ANTIDOTES TO REALISM AND MODERNITY IN BRAZIL

David Kelley interviewed by Tatiane Schilaro Santa Rosa.

David Kelley, artist. Assistant Associate Professor of the Practice Fine Arts in the Studio Art Department, and co-director of Media Arts and Sciences at Wellesley College. at the Roski School of Art and Design at the University of Southern California.

<http://davidkelley.org>

• MFA University of California, Irvine

Tatiane Schilaro Santa Rosa, art writer, Ph.D. student in Visual

Studies at the University of California Santa Cruz. [tatianeschilaro@gmail.com](mailto:tatianeschilaro@gmail.com)

• MFA Art Writing, School of Visual Arts, New York.

• MA Art History, Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York.

**Cómo citar:** Kelley, D., Schilaro, T. (2017). Undoing nostalgia: A conversation on David Kelley's antidotes to realism and modernity in Brazil. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 174-187). Quito: USFQ PRESS.

Fecha envío 25/04/2017 • Fecha aceptación 25/05/2017

post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA

Universidad San Francisco de Quito USFQ

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1005>

email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



---

**Tatiane Schilaro Santa Rosa:** The first (and the last) time we met I had just started to study the Belo Monte dam in the Amazon, tracing its history back to the military dictatorship in Brazil. We sat in the back of probably the tiniest coffee shop in the Lower East Side in New York, and I remember I was very impressed after seeing *Sieve (Pharmakon)* 2010, because of the several moments in which the indigenous body appears in the video, either performing according to a script, or vanishing amidst tropical plants being placed on a stage set on a noisy street in Manaus.

Those references to the performativity of the indigenous body made me think about the depictions of indigeneity in Brazilian art history of the 19th century, in which indigenous characters from Romanticism often appear vulnerable, sick, or dead. I think I looked for those images on my phone to show you: the horizontal bodies in Rodolfo Amoedo's *The Last Tamoyo* (1883) and *Moema* (1866) by Victor Meirelles. If we start to look at the legacies of modernism--as a continuation of the colonial mindset-- it seems that the indigenous body becomes almost a mandatory vessel one has to "go through" to tell that story. But in *Sieve (Pharmakon)* you break with that tradition of depiction, especially because you record the act of directing, you let us see who is directing, you let us look at the apparatus of direction and its hierarchies, through constantly reminding us of the act of filming and documenting. Does that make any sense?

**David Kelley:** It does. In some ways the title *Sieve (Pharmakon)*, which I borrow from Derrida, is a key to my filming strategy. Derrida writes about a Greek king given the technology of writing. The king's reaction is to call it *pharmakon*, something that is both a cure and a poison, because while writing records memory, it simultaneously increases forgetfulness. The scenes with indigenous actors in Manaus are shot in the Teatro Amazonas and on the street of a new public housing development, Prosamin. In all scenes I shoot with a second camera the interaction of the film crew with the actors. In one scene they are rehearsing for a short film called *Cachoeira* by Sergio Andrade, about a group suicide on an indigenous reservation. I film them practicing trust falls while rehearsing their lines and discussing their experience of playing indigenous teens in a fictional movie. In the street scene we had the film crew shooting a music video of them as set stylists slowly adding more tropical plants to the set until the camera's perspective is entirely obscured. In both cases I wanted to foreground the process of representation and its artificiality.



Kelley, D. (2010). *Sieve (Pharmakon)*

Your idea of the indigenous body being a vessel that we must pass through to tell the story relates to what I was thinking about the performativity of documentary or ethnographic subjects being the burden of realism. Conventionally we think of photography or video as a vessel or *medium* through which reality passes, but your idea of the indigenous body also being a vessel collapses the distance between the subject and the medium, making them interdependent. This reminds me what you were telling me about your writing on Lygia Clark's therapeutic performance techniques of the late 60's. I had the feeling that you were considering this late sensorial, anti-form, resonant bodywork as an antidote to the times – the failure of the May 68 revolution in Paris, the oppressive military dictatorship in Brazil, and the rise of the neo-capitalism. I asked you if you thought Clark was assuming a shamanic role as the conductor of these sensual treatments, and if this could relate to sixties' imaginaries of a new corporeality that didn't nature from culture, inside from outside? Is it too far-fetched to relate this to representations on the indigenous body?

**TSR:** Yes, I think Lygia Clark was aware of her work's role as a kind of "lightning rod" through which anyone could experience sensorial awareness of their, his, or her own body. That was Clark's sensorial phase –or what she called the *Nostalgia of the body*– with her propositions at the Sorbonne, such as *Anthropophagic Slobber*. Those were exercises in which Clark wanted to provide her students with a consciousness of the body as nature, not as a shell that is alien to oneself, such as modernity had depicted it. As you said, we could imagine that in those practices there was no clear distinction between nature and culture, which is very interesting if we consider that Clark was coming from Neoconcretism, a movement that still gets fed from European geometric abstraction trends –such as Russian Constructivism and Gestalt theory– even if it also defies them.

But later on, with the *structuring of the self* –an individual therapeutic practice Clark began in Rio, in 1976, still during the military dictatorship– it was the prostate –not active– body that was experiencing memory and mental images by touching and sensorially relating to specific objects, which Clark called *relational objects*. I think, and that's one of the ideas I have been pursuing in my research, that the ways in which her clients experienced corporeality, specifically in her later practice, speak to Amerindian healing processes, at least in a broad or instinctive sense. I don't think Clark's corporeal experiences emulate shamanism *per se*, but they could have: what is also interesting in this body of work, for me, is the conflation of psychoanalysis and bodily healing. It seems Clark was extremely reticent to being called or categorized as a "shaman," for obvious and less obvious reasons, but I do think her work somehow dialogues with the experience of "being/becoming indigenous."

Kelley, D. (2010). *Sieve (Pharmakon)*





---

But here, we could return to the representation of the indigenous body. What does it even mean to be indigenous these days? Perhaps, among other vicissitudes, being indigenous can be a form of resistance against the legacies of colonialism/modernity. I find the notion of *Pharmakon* that you borrowed from Derrida great, which is both poison and antidote because it also enacts how the indigenous body has been misappropriated and depicted in dominant discourses during and after colonial times: as either savage or noble, pure or spoiled.

Even nowadays that is one of the dilemmas of representing the indigenous body: indigenous people must achieve visibility (especially in Brazil and throughout Latin America, but also in the U.S.), but what are the possible antidotes –as mode of representations– for poisonous, essentializing depictions? How to even escape the history of ethnography? One possible route is to refuse realism and representation, which artists such as Jimmie Durham and Maria Thereza Alves have done. I think *Sieve (Pharmakon)* shatters the veil of ethnography, or of social documentary, by exposing, as I said before, its apparatuses of representation. And that doesn't only happen in regards to the indigenous body in the work, but also to the female subject, which I find intriguing.

I'd love to talk about the scenes in which a woman narrates excerpts from the book *Vita: Life in a Zone of Social Abandonment*. Similarly to when you film indigenous actors and Sergio Andrade rehearsing for a short film, you also film a female performer, reading what I believe are Catarina's lines from that book, is that so? How do you understand this informal relationship developed in the work, between white, but somehow oppressed, women and indigenous men, and in the context of Brazilian realism or romanticism? Suicide as a theme in Andrade's short film, which is a real issue in indigenous communities in Brazil, also becomes part of your project, and then resonates with Catarina's experience. Could you also talk more about your thoughts on the "ethnographic subject bearing the burden of realism"?

**DK:** Yes, I also included a poor white female lead character in *Sieve (Pharmakon)*, as Sphinx-like narrator. The actual Catarina is the subject of Joao Biehl's ethnography, *Vita: Life in the Zone of Social Abandonment*, which considers the phenomena of private mental institutions in Brazil. These replaced public facilities for the mentally ill, after the development of psychiatric pharmaceuticals that could deal chemically with

bipolarity, schizophrenia, and other mental conditions. The mentally ill could be treated by psychiatrists and remain at home, or in extreme cases of poverty or abandonment they could be sent bare to private clinics, with only their identity cards. What Biehl discovered was that these private facilities represented places for the country's unwanted, socially abandoned, and mentally ill to disappear. In some cases, there is little or no oversight of the conditions of these facilities, nor of the treatment for their residents.

I saw correlation between the treatment of the impoverished and unwanted and the indigenous subject. In trying to theorize the condition of the poor and unwanted in Brazil, Biehl uses another definition of Pharmakon, which in ancient Greek societies was the banished subject in the community that would be sacrificed by being cast out of the city walls in an effort to appease the gods and save the community. The indigenous subject in Brazil has been treated in a similar way to the mentally ill, as child or a ward of the state, and best kept out of sight. This is certainly a dichotomy and dilemma of the public image of the indigenous person, to be either unwanted or out of place, or to be an essentialized ethnic representation of the natural heritage of the nation.

I created a poor white woman for the project to speak lines from Catarina's book in the film. Catarina had written in her journal a hybrid of poetry, auto-ethnography, experiences of living in Vita (her mental clinic), and her prescient reflections on the plight of being an impoverished subject in a neoliberal Brazil. I saw, in her words, an interrogation of the phallic father, which I interpreted as the State, or the state of living under neo-liberalism.

Don't you think that the hyperbolic depiction of the favela in popular culture and international imaginaries of Brazil, coming from Black Orpheus, Oiticica's *Parangolés*, and recent blockbuster movies like *City of God* (*Cidade de Deus*) represent poverty and abandonment in a similar way early Brazilian Romanticism or Realism did? What I mean by the burden of realism relates to this, that one's social status, as registered through their representation, is a kind of natural resource or commodity that can be sold. If this is true in popular media and fiction, is it also true in science and ethnography –that the subject (native informant) is performing for the scientist or documentarian. Or, that the scientist or anthropologist constructs the apparatus from the ideological bias of his subject position?



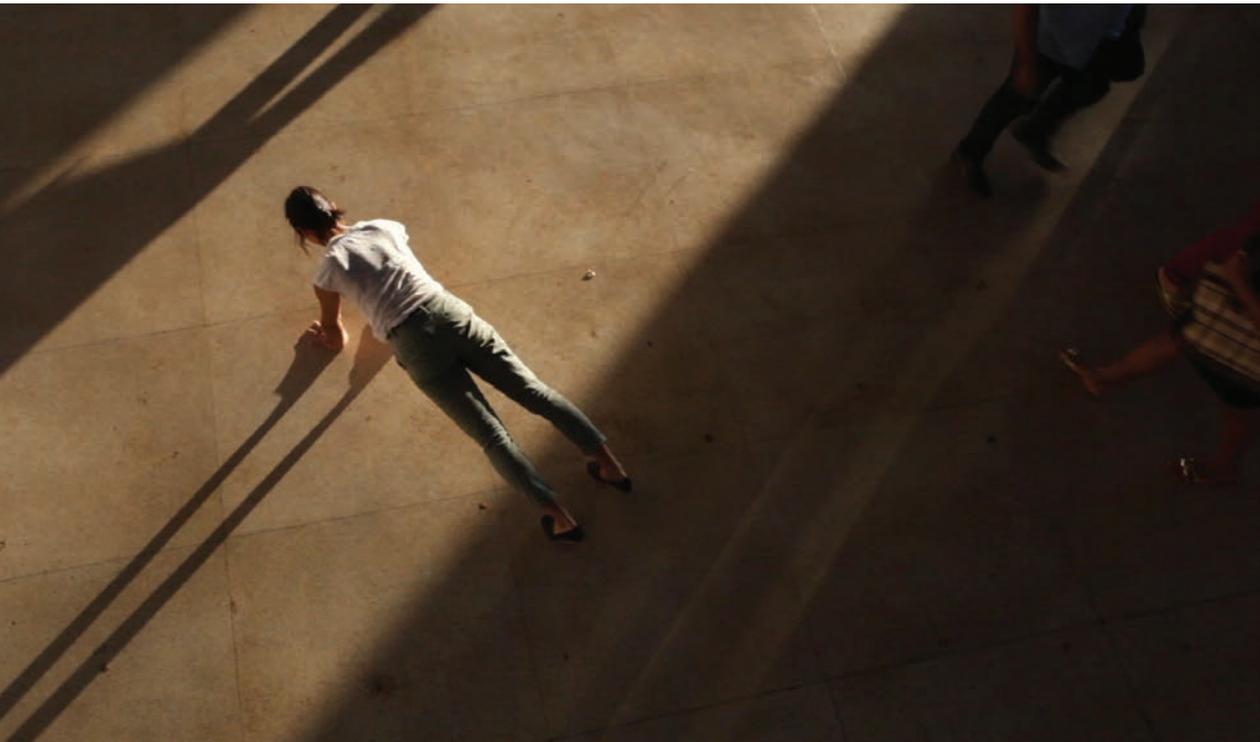
Kelley, D. (2010). *Sieve (Pharmakon)*

**TSR:** Definitely. I think that depictions of poverty in Brazil –produced by Brazilian artists or filmmakers– especially those to be consumed by an international audience have constantly been nourished by Romanticism and Realism. *City of God* (2002) borrows from history, explicitly or implicitly; the roughness depicted in the scenes makes us believe this is real life, even if characters navigate between fiction and facts. There’s such a long history of realism in visual culture in Brazil, and you’re definitely right, that still persists today. I think in contemporary film it started with Cinema Novo (around the 1960s), and filmmakers such as Glauber Rocha. Another film, *Central do Brasil* (*Central Station*, 1998) complicates this loaded history of depicting social inequity in Brazil, mainly due to the construction of the characters, Dora and Josué. I’m not sure about Oiticica’s *Parangolés*; I think his project was a bit more complex, especially if we look at his writings. For Oiticica, it was about empowering the unwanted by borrowing elements from their own ways of existing in the world, that is why he presents the body in motion: the movements and embodiment stemming from the experience of *samba* in favelas.

But, yes, in general we need to think more deeply about race in relation to works produced right after Neo-Concretism in Brazil, such as *Parangolés*: how is race presented there? I'm not sure if there's enough of a discussion on that, either in Brazil or abroad. Often, when a racial or an ethnic subject appears in artworks made by mainstream white Brazilian artists, during the 1960s throughout the 1980s, these subjects were still being depicted figuratively, or realistically, in the sense that they were placed within normalized social positions; not very often dodging or dismantling a condition of social inequity. In my research, I'm trying to understand this figurative impulse during the dictatorship.

It is even more peculiar that the "indigenous" as a theme has come to the fore-front again just this year: a year that also marks a public exacerbation of conser-

Kelley, D. (2010). *Sieve (Pharmakon)*



---

vatism in Brazil. We had protesters (few, but dangerously loud) taking the streets in favor of a return of the dictatorship. And to oppose that, we have, again, a time when the image of the indigenous rises, as a remainder of the atrocities committed against minorities in Brazil. But, as has occurred before in history, indigenous peoples are “invited” to participate and come to occupy often similar places: this year, the struggles of the indigenous peoples from Xingu, was the theme for Imperatriz Leopoldinense’s *desfile*, one of the most famous Carnival samba schools in Rio de Janeiro. While Oiticica’s *Parangolé* envelopes the raced body to integrate art, the public space, and samba, raced bodies, the unwanted, and the indigenous subject are only allowed to come to the forefront in those “topsy-turvy” episodes, such as Carnival, when an exception is made and they are able to address the entire society. But what happens after those moments?

I think your work enacts exactly the problem of representation: the core of *Sieve (Pharmakon)* is the “(in)convenience” of visibility and of the ways in which artists or intellectuals try to provide “a voice” to those who are oppressed, unwanted, kept away from society. I’m also curious about the moments in which performers look directly at the camera and pause for a few seconds to then resume a narration or a movement. Those pauses elicit a forced awkwardness, but they also entail latency: as if there was a surplus of action, or as if from those pauses a movement was about to violently burst. And then there are those artificial moments in which movement really erupts, such as when indigenous actors rehearse dancing to an unheard heavy metal song, loosely jumping on the stage; or earlier, when you film two of them rehearsing the forcing of alcohol into one actor’s mouth. I feel the same latency in some of the moments of your new project, on *Transamazonica*.

**DK:** I feel that the long take, as well as the *tableaux vivant* disrupt the temporal expectations of the viewer, and in that fracture and slowness, there is latency and, I think, the image becomes a mirror reflecting the gaze of the viewer, and acknowledging her agency, self-consciousness, and perhaps boredom. Selective redaction and erasure contribute to this latency when, for example, I have the indigenous actors slam dancing to absent heavy metal music on the stage of the Teatro Amazonas, or when they hold their pose for a long time on the street, as the set stylists surround them with tropical plants.

Perhaps this could bring us back to the question you raised; is the indigenous body a vessel that we must pass through? Is the essentialized, phantasmatic image of the indigenous body like a commercial narrative film? Are they both hollow vessels that contain collective representation fantasy? You need an antidote to this kind of iconography. My impulse is to start taking things away – a light, a background, the orchestral score, etc. Then the film becomes more of a ‘documentary,’ and less of the transparent magic of Hollywood, you begin to see its constituent agents intra-acting or failing to do so. You see their constructedness. Then I begin to collage different contents or agents together and allow them to interact and diffract through one another.

I feel that in our moment of total media saturation it is more difficult to find tactics to short circuit the regimes of representation that are instantly naturalized. I can think of an essay you wrote about the legacies of the military dictatorship in Brazil, in which you describe a performance by the indigenous activist Ailton Krenak, when he appeared before Brazil’s Congress in 1988 in a white suit and painted his face in the dark black pigment of *genipapo* (traditionally used in indigenous rituals of mourning) while reading a statement about the reality in which indigenous people are living each day—relentless campaigns to defame them and characterize them as a risk to the economic development of the nation. His fragmented action is a collage of signifiers – Krenak’s compositional performance in the National Congress dressed in the current fashion mode (white western suit), performed an indigenous mourning ritual (indigenous signifier), while he recited an eloquent statement on the precarity and risk under which the indigenous populations live daily (intellectual activist).

The performative collage of disparate identities reminds me of Karen Barad quoting her friend Vicky Kirby, in Barad’s book *Meeting the Universe Halfway, quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, where Kirby says, “I am trying to complicate the locatability of human identity as a here and now, an enclosed and finished product, a causal force upon Nature. Or even... as something within Nature. I don’t want the human to be in Nature, as if Nature is a container. Identity is inherently unstable, differentiated, dispersed, and yet strangely coherent. If I say ‘this is Nature itself,’ an expression that usually denotes a prescriptive essentialism and that’s why we avoid it, I’ve actually animated this ‘itself’ and even suggested that ‘thinking’ isn’t the other of nature. Nature performs itself differently.” In post-humanist



Kelley, D. (2010). *Sieve (Pharmakon)*

Kelley, D. (2010). *Sieve (Pharmakon)*



terms how can we get beyond the nature - culture dichotomy that is so wrought and perpetuates legacies of violence and environmental destruction?

I remember that when I was telling you about my recent project about the Transamazonia highway you said it reminded you of the Wall in the U.S., “a never-ending enterprise,” and “a similar will to construct, as if to stanch anxiety.” I think you are right; both act as phallic signifiers, which are endless fantasies about total control. With my project *Transamazonia (Social Architecture)*, I wanted to introduce a ritual on a very human scale that could be repeated over a great distance, the 3000 kilometers from Brasilia to Belem. I collaborated with Sao Paulo dancer Mariza Virgolino to develop a small score that she could perform or teach to other people. Our short 2-minute dance that borrows phrases from Maya Deren’s ethnographic voodoo film from Haiti, *Divine Horsemen*, from Steve Paxton’s spiraling improvisations, and Virgolino’s amazing choreography. The effect is a kind of marking of time and place through gesture. The other movements we worked with were falling or swooning, which is a gesture of the release of control and a movement from vertical to horizontal positionality. As we drove north from Brasilia, Mariza would perform or we would enlist local non-dancers on the way to dance. I want the reiteration of these movements to be a constant and stitch the film and the landscape together in a human and meditative scale.

**TSR:** When the two boys are performing similar gestures to Mariza’s score, in your work *Transamazonica*, I felt they were making connections between their own bodies and the architecture that surrounded them. The same feeling I had when seeing other non-dancers performing, or practicing controlled falling. The human scale established between the architecture and the delicate movements actors performed felt as a metaphor for interrupting the inflexibility that stems from the project of modernization, of progress, and development. As you said, these movements destabilize the phallic figure of the nation-state in Brazil and its desire to capitalize on nature and the landscape, and on the human body as workforce to fuel *desenvolvimento*. This is so important to disclose and debate: it is not only a legacy but also a mindset still very much installed in Brazil; the necessity to reach economic development is a pervasive topic in the small talk of the middle class. And I don’t think even some segments of the left in Brazil realize how dirty the money deployed in projects to “modernize the nation” is, otherwise there would

---

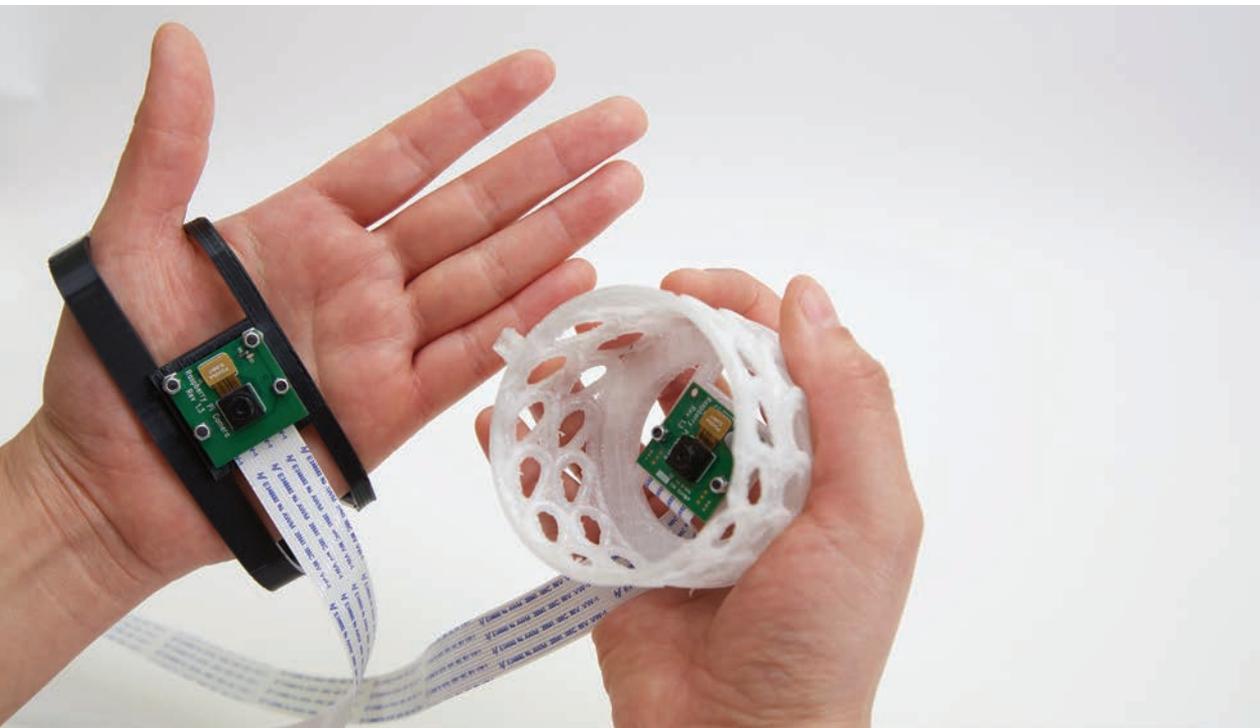
have been a fiercer opposition to horrendous endeavors such as the Belo Monte Dam that is a direct legacy of the military dictatorship.

Yes, I still think that the Transamazonica, in its megalomaniac proportions, became a sort of wall, void, seizure: it became an artery that defied the very connective nature of what a road should be, as manifested in the landscape. The Transamazonica brought destruction with the excuse of being a connection between remote Brazilian territories and then, as its construction failed, some of its segments became ghostlike. But because it was meant to “connect” places, it is perhaps harder for us to see it as a barrier: its destructive (psychological and physical) effects are related to physical unmaking rather than constructing, like the famous “Wall-impulses” of our times.

A final (and perhaps less) interesting remark: I love the light that you capture at the bus station in Brasilia. It reminds me of sunsets I’ve seen in Brazil, in rural settings; it’s a kind of hangover light, after a hot summer day. I think of those sweaty, sticky days as natural obstacles to modernization: days that slow everything down. And here I end with a stereotypical, romanticizing narration of landscape: it perhaps suggests that it is hard to escape nostalgia, as a by-product of modernity in Brazil. **post(s)**

# COLLABORATION, MEDIA, PRAXIS: HAPTIC/VISUAL IDENTITIES PROJECT

Agata Mergler. Cristian Villaviencio



## Art as Research

Haptic/Visual Identities project is a combination of art practice with media and critical theories and development of own tools (DIY technology), thus it is also an attempt at combining practical and theoretical knowledge in one all-encompassing process. The questions and interests, which lead us, as well as different backgrounds we bring to our collaboration create a situation of synchronically pursued different paths of approaching the production, dissemination and presentation of the work. This means no clear institutional context, but at the same time freedom from necessity to adjust to or even to produce for a specific setting, e.g. academic article, art gallery, film display. Our work does not have clear boundaries in what in it is academic, what is visual, what is performative, what is technological, what is critical thinking, therefore we found ourselves in need for a framework incorporating more than one of these parts. Our works seemed to be at an intersection of many issues. Eventually, we realized that the closest idea to what we were doing was the concept of art as research proposed by Hito Steyerl:

Agata Mergler, researcher, translator, artist. E-mail: [agatamer@yorku.ca](mailto:agatamer@yorku.ca)

- Ph.D. student Humanities Department at York University, Toronto, Canada.
- Ph.D. Philosophy, A.Mickiewicz University, Poznan, Poland.

Cristian Villavicencio, artist, researcher, professor at UArtes, Guayaquil, Ecuador.

E-mail: [cristian.villavicencio@uartes.edu.ec](mailto:cristian.villavicencio@uartes.edu.ec)

- Doctorando Investigación y Creación en Arte, Universidad del País Vasco (UPV-EHU).
- Máster Investigación y Creación en Arte, Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

**Cómo citar:** Mergler, A., Villavicencio, C. (2017). Collaboration, media, praxis: Haptic/Visual Identities Project. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 188-207). Quito: USFQ PRESS.

Fecha envío 25/04/2017 • Fecha aceptación 25/05/2017

**post(s)** Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA

Universidad San Francisco de Quito USFQ

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1006>

email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



---

...artistic research projects in many cases also lay claim to singularity. They create a certain artistic set up, which claims to be relatively unique and produces its own field of reference and logic. This provides it with a certain autonomy, in some cases an edge of resistance against dominant modes of knowledge production (2010).

Thus the questions driving our work have been: how can we put more emphasis on sense of touch, and challenge the dominant ways of representation centered on vision? How can we film effectively in a collaborative and performative way? Further questioning includes the role of the body in the production of moving images and discussion of moving subject relating itself to the flow and randomness of an unstable image.

## Methods of production

Writing on methods of production needs a separation of fields, which are happening simultaneously. The exercise of writing, a rather linear mode of representation, is a certain approximation of our process. For the sake of clarity, we divided it into: praxis, documentation and research. But we find ourselves struggling with the unclear boundaries of such preliminary and unstable partitions of our project.

### Praxis

Filming and editing have a lot to do with a kind of device we use and a way in which the device is programmed. Our focus on touch, or rather haptic visuality (Marks, 2000), brings to the process specific ways of filming (close proximity, macro-shots etc.), and fragmentation of output. Editing follows even more the paradigm of experience of touch in an attempt at rendering it with moving image device when on spot it creates randomized filmed material. In some of our tests and works, the output is displayed live either on a screen or in goggles worn by recording performers. Depending on the space of real-life exhibitions or film presentation, we were able to adjust our work to the circumstances of such events, which we will talk more about.

We woke up at 6 am. The sun was almost up, the best time to film, since the light of the Andes was not yet too strong. The plants started to reveal their secrets. Smells of the night were vanishing. The avocados on the grass were rotting though. Can you film the smell? The shoes were getting a bit wet. Was there rain during the night? The blue sky above us is so striking and distracting. The plants however call us. Call for us to be filmed. Their meaty leaves, layered pinky petals, glassy rose red chalices await to be caressed by the sun and by the watchful cameras attached to our hands. We are engaged in a weird pantomime, moving our hands around the flowers, alongside trunks of trees, almost touching the green skin of the stalks. Is this the best angle? Is there enough light? Oh, I just saw an ant, do you think it got recorded? Was my camera on? The cameras are back on! Maybe we should look into the compost? What about these rotting avocados? This pomegranate looks really interesting, maybe it can be filmed from this side? Is there enough light? Let's really try to film the compost. We are sneaking between the trees towards the end of the garden. Don't go too fast because my camera will fall out of my hand. We are connected by very long cables, flat white snakes ending with plastic chalices. We have to mimic a bit each other's stroll to not disconnect from the main power source. Shadows are getting shorter. Soon the sun might get too strong. We should be wrapping this up. No compost then...

---

### **Documentation: 'phenomenological writing'.**

One thing, we used to translate this experience better is a sort of 'phenomenological' description of the process of filming. Alongside photos, and films, we produce we arrived at writing these 'reports' or first person descriptions of subjective observation of the collaborative filming performance and preparation. One such report became an exhibited part of *Garden Exercises* work, as we felt it belong together with the moving image.

### **Research**

We see research in: thinking as doing, writing as recording and reading as being informed. This last part is generally a theoretical language acquisition, which allows us to move further with many non-conceptualized ideas, and also eventually cross outside the different theoretical frameworks. We are concentrated especially on following terms: body, micropolitics, media, haptic visuality. We also discuss the technology, the building of it, its mediality, as well as its conceptual and social/cultural background such as Do-It-Yourself technology and DIY politics/economy.

### **The Apparatus**

How our device is built is a good representation of the lack of clear boundaries between the mentioned 'parts' in our work, because there is a circular connection between praxis, research and recording which informs how the device is being set up, adjusted, coded, developed, and used. And in turn, how the device works influences our praxis, research, and eventually exhibiting.

In this context, it should be understandable that we have been developing and adjusting Haptic Cameras, a prototype that uses open-source hardware and software with a DIY approach to technology, as we go along. Vilem Flusser famously presents the photographer as nothing more than a "functionary" of that apparatus (1984). In this project we understand the role of the artist as an agent capable of modifying and subverting the existing filming apparatus, and to expand the capabilities and possibilities of technological systems proposed by the industry

(that is, by modifying the existing devices and combining them with Open Source hardware and software).

DIY technology attempts to be more independent from the contemporary capitalist relationships in global market; that is, "...hackers, artists, and activists (...) redeploy and repurpose corporately produced content or create novel properties of their own, outside the standard system of production and consumption." (Ratto & Bolder, 2014, p. 3) Although, it has been constantly attempted successfully to include DIY production one way or the other in the capitalist system, the DIY communities manage to be on the outskirts of the capitalist domain by finding new ways to resist.

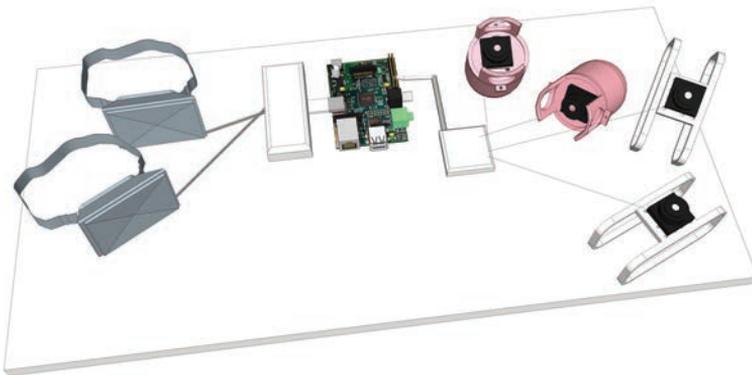


Figure 2. Prototype equipped with: a Raspberry Pi running on Linux, a portable battery, an LCD screen, VR goggles and 4 cameras custom-designed with 3D technology to "touch", or scan, and attached to users' hands; lenses are customized to take macro shots of surfaces. Device captures real-time footage of one or more users performing filming.]

We started to explore the perception through this set up digital device by cooperative filming of the surroundings. Additionally in this first attempt, a coded script randomly switched the cameras on and off, producing video footage of a fragmented landscape.



Figure 3, 4. Haptic cameras used in field recording.

```

gp.output(7, True)
gp.output(11, True)
gp.output(12, False)
capture(4)
# time.sleep( 1 )
for x in range(0, 15):

    def capture(cam):
    # time.sleep(2)

        # a = time.time()
        a = time.localtime()
        b = time.strftime("%y_%m_%d_%H_%M_%S", a)
        # print a

        cmd = ("raspivid -t 5000 -w 1280 -h 720 -fps 25 -b 15000000 -o /home/pi/multicom/20%$s.h264") % b
        os.system(cmd)
    #time.sleep(2)

    if __name__ == "__main__":
        main()

        gp.output(7, False)
        gp.output(11, False)
        gp.output(12, True)
        (x)

subprocess.call(['./2016_01_08copyAndCleanMulticom.sh'])

```

Figure 5. Part of haptic cameras own code built on the arducam model code.  
[www.arducam.com](http://www.arducam.com)

This experience related to working and understanding the role of the eye, the body and the machine prompted our interest in Crary's *Techniques of the Observer*. His question: "How is the body, including the observing body, becoming a component of new machines, economies, and apparatuses, whether social, libidinal or technological? In what way is the subjectivity becoming a precarious condition of interface between rationalized systems of exchange and network of information?" (1992, p. 2) informs the further development of our work. In the context of changing relationships between digital image-making devices and the human body, we have started to understand that in our prototype —when the eye is deferred to the hands to capture images through the logic of touch, the body blends with the camera.

This displacement of eye implies a reconfiguration of how images are taken; it implies a different approach to distance and a particular way of dealing with space, typical for touch. That is: a fragmentary, not totalizing, way of representing space. Such way of using a camera (with digital randomization and fragmenta-

tion as well as with the close proximity of the lens toward recorded object) also reconfigures the relationship between the person that takes the image and the subject/object being 'taken'.

## Haptics

Our focus on touch comes from the need to question visual hegemony. It is the privileged visual, which smoothens out surface of perception by removing all contradictions (Merleau-Ponty, 2012, p. 62) and allows for monadic (non-pluralist) experience of perception, and eventually representation. It makes embodied experience of perception invisible. The haptic, as much as it can be filmed experience, allows for reestablishing body's role in film representation. Therefore, it allows for pluralist experience, and according to Laura Marks is typical for intercultural (2000, p. 131) (we would say 'minor') and experimental cinema.

In her book *Skin of the Film* she describes haptic visuality as connected not only to use of close ups in filming, but also to fragmentation of perception, that is, to what is for her more holistic bodily experience activating more senses than vision as it happens in memory (Marks, 2000, p. XII). She also mentions how focus on touch allows for the viewer for a more embodied experience of such filming footage (Marks, 2000, p. 2).

Our experience with haptic cameras along with conscious attempts to create less othering situations in reciprocal filming performance can be described by the juxtaposition mentioned by Laura Marks, that haptics creates the feeling of the intimate (2000, pp.: 2, 5, 117) while vision addresses control (2000, pp.: 131, 152). The haptic use of cameras reveals the limits of intimacy, issues of control and ultimately the power dynamics of defining identity produced by the gaze, since "One cannot touch without being touched" (Marks, 2000, p. 149).

---

1 "Minor" as defined by Deleuze and Guattari in *Kafka Toward Minor Literature* has following characteristics: "the deterritorialization of language, the connection of the individual to a political immediacy, and the collective assemblage of enunciation." (1986, p.18)



Figure 6. *Berlin. (Haptic / Visual Identities)*. Video. Berlin - 2016.  
[http://www.cristianvillavicencio.net/31\\_haptic\\_visual\\_identities.html](http://www.cristianvillavicencio.net/31_haptic_visual_identities.html)



Figure 7. Still from *Haptic Visual Identities Documentation Video*. Bilbao - 2016  
[http://www.cristianvillavicencio.net/31\\_haptic\\_visual\\_identities.html](http://www.cristianvillavicencio.net/31_haptic_visual_identities.html)

Our prototype makes the invisibility of the gaze<sup>2</sup> visible through the physically perceived “invasion” of personal boundaries that occurs when cameras “caress” the body to record. This unusual perspective, and mixing of touch and vision create a deterritorializing<sup>3</sup> experience for the body of participants and possibly for audience as well. In this experience, as we mentioned before, the boundaries are blurred, and creating a clear perception is not straightforward, it is rather pluralist or even polysemic.

## Collaboration

A big part of our project has been to develop a filming apparatus, which generates possibilities of other ways of communication in collaborative filming. The visual cognition of surroundings and the other’s body has to be produced in coordination with the other participant, acting as either an object of the camera or second performer, because the prototype has its physical limits. It has four cameras attached with 1-meter long cables to the recording system, so the performers have to film in synchrony and close proximity to each other. Practically this means: we walk and move at the same pace and in the same general direction while performing filming. The video from *Portbou* was made exactly in this way and is a visual expression of the dialogue between two filming performers. The haptic cameras used that way in space create a certain “sensuous geography” (Rodaway, 1994 as cited in: Marks 200, p. 2), an attempt at nonaudiovisual sense experience still registered visually.

Unlike cameras in phones/tablets our prototype is not an individualized, personal, “solipsistic” digital device. It creates a digital reciprocal loop, which turns participants into subjects and objects of perception synchronically, and enables

2 An experimentation/discussion of the “male gaze” issue and female agency mentioned by Laura Mulvey (Mulvey, L. (2009). *Visual and other pleasures*. (2nd ed.). Basingstoke [England] ; New York: Palgrave Macmillan.), is one of possible directions our project could develop.

3 Deleuze and Guattari define deterritorialization in many ways, “movement by which one leaves the territory” (p.508) it “is never simple, but always multiple and composite” (p.509)



Figure 8. *Portbou. (Haptic Visual Identities)* Video. Portbou 2016. This video is a vision of Portbou (Catalonia) captured in random details of nature, cemetery and Walter Benjamin Memorial.

Link to: [http://www.cristianvillavicencio.net/31\\_haptic\\_visual\\_identities.html](http://www.cristianvillavicencio.net/31_haptic_visual_identities.html)



Figure 9. *Garden Exercises (Haptic Visual Identities)* Video. Quito 2017.

Link to: [http://www.cristianvillavicencio.net/43\\_gardenExercises.html](http://www.cristianvillavicencio.net/43_gardenExercises.html)

---

to share a hybrid and fragmented experience of one's own and the other's point of view at different distances and angles. The exploration of this technology as a cooperative performance of (self)representation promises quite positive results in transgressing image identities created in the digital era.

## Perception/representation

"...our body is not primarily in space: it is of it." (Merleau-Ponty, 2012, p. 171)

In cases when we filmed surroundings like in *Garden Exercises* (filmed in Ecuador) or *Portbou* (filmed in Spain), the reciprocal digital loop of perception and representation of body also takes place. The performative, collaborative, synchronic filming indirectly is a representation of the filming body (bodies of performers). While the output shows the surfaces, plants, flowers and fruits etc., the process of filming involves many elements not present in the footage, the struggle with perception and movement of bodies/machines (hands/cameras) being most significant of them. The mentioned earlier description of a phenomenal side of this experience is an attempt at capturing these elements together, as they lead to a creation of a moving-image representation.

"As a recollection-object breaks down, through the engagement with memory, memory generates sensations in the body (Bergson [1911] 1998, p. 179)." (as cited in Marks, 2000, p. 110)

For many intercultural films it is the plants and food, which are the first recollection-objects of sensual but nonaudiovisual nature (see: Marks, 2000, p. 110). It is also the case with *Garden Exercises*, where the memories of plants, recollection of the place and particular objects, and the recollection of the work put into growing the garden, the actual tangible everyday sensual encounters with them are the background for the intimate meeting through haptic filming with the space of the garden.

## Body

Body is not just an object in the world but is “our means of communication with it” (Merleau-Ponty, 2012, p. 106) and the world is not an object also but “the horizon latent in all our experience and itself ever-present and anterior to every determining thought.”(Merleau-Ponty, 2012, p. 106) The fragmentary character of our videos, whether they are videos of humans or environment, can be seen as an illustration of body’s role in perception or understanding. The performative conscious inclusion of body into our filming process could disclose it as the initial medium of cognition and communication. Usually one rather does not realize that the medium, or submedial surface –body, is a channel of communication, focusing rather on the given message. But since the medium becomes the message (Groys 2012)<sup>4</sup>, it must be suspected, that is, it needs to be researched as the hidden surface of any initial perception. It cannot however just be turned into a subject of research, it has to be caught in its state of mediating. Our performance of filming can be seen through the question of body mediality (as well as machine mediality) or attempt to point to submedial space in the process of perception and representation.



Figure 10. Photo of Agata Mergler with haptic cameras.

---

4 Changing famous McLuhan’s claim



Figure 11. Photo of Cristian Villavicencio with haptic cameras and goggles.

## Performing politics

In the end, the cyborg like situation one finds oneself working with our prototype (mixing body and machine as media) brings us to Katherine Hayles' discussion of the posthuman condition (1999). It includes thinking of the body "as the original prosthesis we all learn to manipulate," and configuring the human being "so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines." (Hayles, 1999, pp. 2-3) This description is analog to how one learns to use our prototype; the cameras on hands are new prostheses. Furthermore, Donna Haraway's cyborg (1991), the hybrid creature made of machine and organic body is an identity, which "empowers to transgress boundaries standing in the way of political work" (Murray, 2008, p. 39).

Therefore, in our cyborg-like-situation created with non-mainstream digital DIY

tools we see a potential of micropolitics (Deleuze/Guattari, 1987) in form of embodied resistance to the dominant forms of connectivity and identity performance dependent on capitalist, digital, global systems of exchange. The micropolitics proposed by Deleuze and Guattari's *Thousand Plateaus*: "is the opposite of macropolitics, and even of History, in which it is a question of knowing how to win or obtain a majority." (1987, p. 292) Micropolitics is, in short, knowledge or rather performing of knowledge on how to obtain minority ("become minor").

In our work, having in mind how the haptic cameras operate, this connects to the fact, that the two filming 'cyborgs' should thread gently in their surroundings and empathetically film their objects. And so, in the development of this project, the processual configuration of how technology is used and which technology we want to use expresses our attitude (an attempt at micropolitics) against the high-tech aesthetics and politics of modern technology. Specifically, it means the patriarchal, modernist, and neocolonial values hidden in the narrative of a "neutral" and "progressive" aesthetic. This visual-haptic technology should allow for further exploration in the following subjects: (1) an expansion of the visual and haptic senses; (2) the inclusion of the body's role in the process of image making; (3) randomness in the film output; (4) creating an intersubjective, but non-normative presentation of the self/subject.

## Post scriptum: context of presentation

The format of each separate way of presenting our work is limiting and shaping a specific set of circumstances for the work. Our way of dealing with this situation is to present the works in as many different contexts as possible, following the footsteps of other artist/scholars/experimentators<sup>5</sup>, to allow our work, which includes also the process leading to the material effects, to be present in its facettes and allow it to thrive as a hybrid we see it is. This hybrid is a complexity built on experience of filming, editing, installing and exhibiting, phenomenological observation and description of own steps and events in each of the works (sometimes written down) and research by which we mean thinking (theoretically and practically) reading and writing.

---

5 E.g. Hito Steyerl, Lygia Clark, Valie Export, Mieke Bal...

## The methods of presenting – an example of the life of a work

*Garden Exercises*, presented in Khôra gallery in Quito as part of *Bosques (húmedos) Tropicales* exhibition, was accompanied by posters with a text (mentioned earlier 'phenomenological writing'), which were integral part of the work. The same piece presented in Spain in BilbaoArte Artistic Production Centre as part of *Parallel Dimensions* exhibition was put in a context of a different art work with which it functioned in a way of a contrast. Our video was a recording taken in a specific geographical and cultural site (a sensuous geography of a garden in Quito), whereas the creation exhibited next to it was a mechanical live-feed filming piece (in BilbaoArte space). This very same *Garden Exercises* has just been accepted as a short film (compilation of three videos) to Jihlava International Documentary Film Festival in Czechia, where it will function without the art gallery context, in section of experimental filming. This will set for *Garden Exercises* a situation of a cinematic black box. [post\(s\)](#)



Figure 12. *Garden Exercises* Video. Quito. 2017. Exhibited in Khôra Gallery in Quito, 2017.



Figure 13. *Garden Exercises Video*. Quito. 2017. Exhibited in Khôra Gallery in Quito, 2017.



Figure 14. *Garden Exercises Video*. Quito. 2017. *Jardín* Mixed media. Bilbao 2017. Exhibited in Bilbaoarte in Bilbao, 2017. Photo from: Villavicencio C. (2017). *Dimensiones Paralelas*. Fundación BilbaoArte.

For further information about the Haptic/Visual Identities project please visit the following webpage:  
[http://www.cristianvillavicencio.net/31\\_haptic\\_visual\\_identities.html](http://www.cristianvillavicencio.net/31_haptic_visual_identities.html)

## Reference list

Crary, J.

(1992). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Deleuze, G., & Guattari, F.

(1987). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F.

(1986). *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Flusser, Villem

(1984). *Towards a philosophy of photography*. Gottingen, Germany: European Photography.

Flusser, V.

(2000). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books.

Groys, B.

(2012) *Under Suspicion a phenomenology of media*. Translated by C. Strathausen. Columbia University Press. New York.

Hayles, K.

(1999). *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.

- 
- Haraway, D. J.  
(1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge.
- Marks, L. U.  
(2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M.  
(2012). *Phenomenology of perception*. Hoboken: Routledge. Retrieved from <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=237354>
- Murray, S.  
(2008). Cybernated Aesthetics: Lee Bul and the Body Transfigured. PAJ: *A Journal of Performance and Art*, 30(2), 38–50. <https://doi.org/10.1162/pajj.2008.30.2.38>
- Ratto, Matt and Megan Bolder (Eds.)  
(2014). *DIY-Citizenship*. MIT Press.
- Steyerl, Hito.  
(2010). "Aesthetics of resistance? Artistic research as discipline and conflict." *Transversal*. 03/11: *art/knowledge: overlaps and neighboring zones*. Retrieved from: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/en>
- Mergler A. & Villavicencio C.  
(2015-2017). *Haptic/Visual Identities Project*. Accessible on: [http://www.cristianvillavicencio.net/31\\_haptic\\_visual\\_identities.html](http://www.cristianvillavicencio.net/31_haptic_visual_identities.html)
- Mergler A. & Villavicencio C.  
(2017). "Garden Exercises". *Haptic/Visual Identities Project*. Accessible on: [http://www.cristianvillavicencio.net/43\\_gardenExercises.html](http://www.cristianvillavicencio.net/43_gardenExercises.html)

# TODOS LOS TERRITORIOS

Paul Rosero Contreras

---

Paul Rosero Contreras, artista e investigador. [paulroserocontreras@gmail.com](mailto:paulroserocontreras@gmail.com)  
• MA Sistemas Cognitivos y Medios Interactivos, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona  
• MFA Art and Technology, California Institute of the Arts

**Cómo citar:** Rosero, P. (2017). Todos los territorios. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 208-227).  
Quito: USFQ PRESS.

Fecha envío 10/04/2017 • Fecha aceptación 25/05/2017  
[post\(s\)](#). Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador  
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA  
Universidad San Francisco de Quito USFQ  
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1007>  
email: [posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec) • web: <http://posts.usfq.edu.ec>

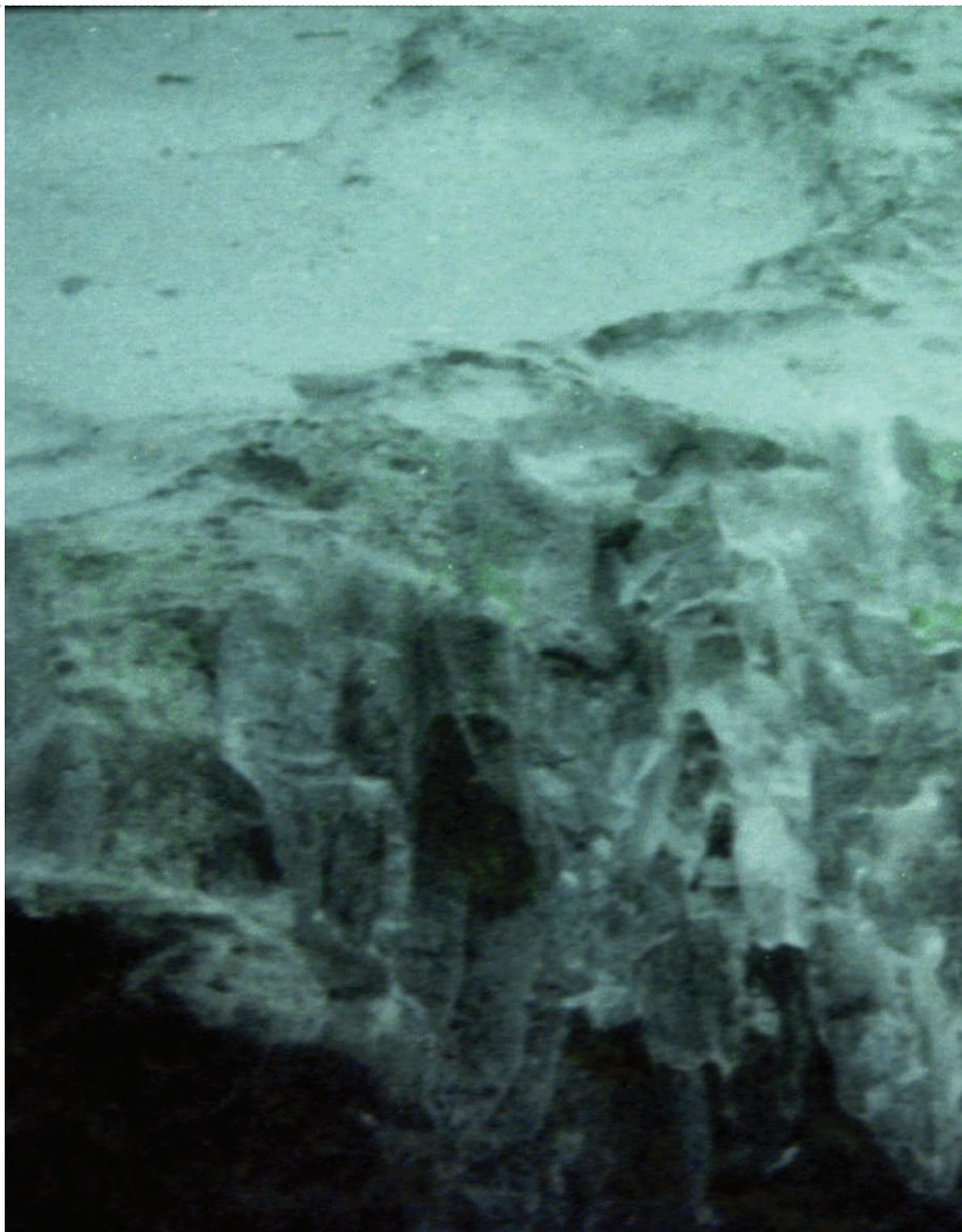


Despierto ante un horizonte abierto. Los cactus abren sus brazos y tienen cien años. A sus espaldas esperan otras dimensiones. Millones de años concentrados en la rigidez de rocas espaciales. Unas sobre otras, fueron legos de niños gigantes. Torres de marfil que siempre caen. Pirámides indígenas destruidas y por descubrir. La realidad mágica no es suficiente. Un filósofo se sienta frente al mar y lo deduce. Una tortuga en Galápagos lo confirma.



**La clave está en el vacío.**









---

Pendo de una cuerda dorada. La salamandra se desplaza húmeda entre mis piernas. El viento trae el ayer y se lleva el futuro. No hay nada más inmenso que el presente. Los cuervos se posan en árboles quemados. La línea al fondo fluctúa con el calor del desierto. ¿Hay algo que se escapa de la realidad?

Esferas de ramas secas corren al llamado del infierno. La serpiente anuncia su llegada. Las gotas de sudor bajan en mi pecho. El frío siempre fue un estado mental. Glaciares que se resisten a la brasa. La madera remuerde y en el negro se eleva.

El humo con los mismos rostros: diamantes brillantes de polvo cósmico.  
En el silencio, una melodía oscura y sutil,  
un gran elefante sopla su trompa, ordena y se va.



Estas montañas han sido testigos de todos los hombres. Mujeres y niños desnudos danzando a sus pies. El verde es una ilusión momentánea. El agua azufrada muestra los ciclos inquebrantables. La astucia y la intriga nos llevan a la lava. Cráteres ardientes de formas abstractas. Arrecifes de niebla y senderos que se bifurcan. Las dosis de rojo son escasas. El origen del rosado está cerca.

---

Viéndose unos a otros vivir. Todas las horas que pasaron hasta que llegamos. Después aprendieron a huir. Así llegaron otros colores. Miles de naranjas abundan en lo alto de Isabela. ¿Cuándo me introduzco ya pertenezco? El blanco se contrae en lo alto del volcán. ¿Cuándo lo percibo ya lo entiendo? En el viento de la zampoña hay una respuesta. El tronco que llega con la marea la acarrea.



El universo sintetizado en la tela de una araña.  
Toda la tecnología y toda la pasión.

Las feromonas que las hormigas nos enseñan a usar. La carencia y la comunicación. Un espacio que nunca fue nuestro. El carbón y la máquina crujiendo. Una bola de caucho deja de rodar. El enigma es tan grande. Vamos Arriba! que la noche es larga y las mulas no pueden esperar.





**Silencio...**



Despierto atado a la hojas del páramo. La laguna burbujea el poder de la tierra. El ritmo es continuo. Un latido que es más grande que nuestro entendimiento. Material galáctico con información etérea. La búsqueda perdura y nosotros perecemos.

**Iguanas salvajes y humanos en pena.**





---

El camposanto y las flores del mal. Cuando las mueve el viento, sin llanto parecen gotear. Me gritarán del desierto, llorona. Pero, olvidarte nunca. En el fondo, el golpe de un tambor y el abuelo sabio. En las mañanas el recuerdo del saxofón y la sensación de la carne. Ellos saben que son nuestros dueños y solo nos dejan jugar. Un día todo cambiará. Eventualmente, el pobre se sirve del rico. La sabiduría contiene el poder.

La anaconda perdida tras los pasos del jaguar. La jungla y el mar.  
El hielo y el más allá.

Dos ancestros jurásicos, una fotografía y el tiempo como un material.

Lake Isabella, California, 2017.

\* Fotografías en 35 mm tomadas desde 1999 a 2017 en Brasil, Paraguay, Argentina, Chile y Ecuador.



# PROCESO EDITORIAL

La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas (COCOA) de la Universidad San Francisco de Quito. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a nivel local como regional e internacional. **post(s)** solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea. **post(s)** alienta la publicación de ensayos visuales dialoguen en forma relevante e innovadora con cualquier tipo de material visual o digital. Cada volumen está formado por las siguientes secciones:

#### *Akadosmos*

- En cada edición se publican entre 3 y 4 artículos.
- Extensión: de 12 a 15 páginas (entre 37 mil y 46 mil caracteres).
- Investigaciones académicas enfocadas en las temáticas de la revista.

#### *Videre*

- Entre 6 y 8 páginas.
- Presentación de un proyecto visual. Se reciben propuestas de artistas o selecciones hechas por curadores.

#### *Radar*

- En cada edición se publican entre 2 y 3 artículos
- Entre 10 y 12 páginas
- Son ensayos académicos sobre temas de investigación aplicada y cuantitativa que funcionen como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales.

#### *Praxis*

- En cada edición se publican entre 2 y 4 artículos.
- Entre 10 mil y 15 mil caracteres.
- Ensayos sobre la práctica artística escritos en formatos entrevista o testimonios en primera persona.

## Procesos editoriales

- **post(s)** recibe artículos todo el año a través de la plataforma OJS que se encuentra en <http://posts.usfq.edu.ec>.
- La serie se publica una vez al año, entre agosto y diciembre.
- Si su envío supera los 10M asegúrese de utilizar algún servicio de *file sharing* para compartir archivos (Dropbox, Usendit, WeTransfer, etc.)
- Los artículos deben ser inéditos y no estar simultáneamente evaluados en otra publicación.
- Se aceptan artículos en español o inglés enviados en Word.
- La primera página del artículo debe incluir:
  - Título (85 caracteres incluidos espacios en inglés y español)
  - Nombre del autor, afiliación institucional, grado académico, email.
  - Resumen / *abstract* (inglés y español) de máximo 500 caracteres incluidos espacios
  - De tres a cinco palabras clave / *keywords* (en inglés y español)
  - Texto (no evidencia de identidades ni afiliaciones institucionales)
- La escritura debe seguir la normativa APA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución y tamaño A4.  
**post(s)** se reserva el derecho de diagramación y selección de imágenes.
- Los cuadros o gráficos deben estar incluidos en el texto en el orden correspondiente, con título y número de secuencia y fuentes.

## Selección de artículos, evaluación y arbitraje

Se realiza en las siguientes etapas:

- Si cumplen con los requisitos formales, serán dados por recibidos en un plazo de 30 días. Nos reservamos el derecho de enviar a pares, de hacer modificaciones de forma, y de incluir los manuscritos aceptados en la publicación final. Los autores son responsables del contenido de los artículos.

Para la evaluación inicial, se procede de acuerdo a las secciones de la serie:

- *Akademos* y *Radar*. Revisión por pares. Al menos dos evaluadores académicos externos, conocedores del tema propuesto, determinarán de manera anónima si el artículo es:
  - Publicable sin modificaciones o con modificaciones menores.
  - Publicable con previa revisión.
  - Publicable con revisiones de fondo.
  - No publicable.

Se tendrá en cuenta la originalidad, pertinencia a la convocatoria, claridad en la expresión, discusión metodológica, los resultados y las conclusiones y reflexiones que el artículo propone o suscita. Si existen discrepancias entre los dos evaluadores el artículo se enviará a un tercer evaluador.

### Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación.
- El consejo editorial de **post(s)**, después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe—, se reserva el derecho a publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- Los autores de los artículos deberán presentar un resumen del mismo que no exceda las 150 palabras y al menos cinco palabras clave que reflejen el contenido del artículo.
- Para las citas, referencias y bibliografía deberá cumplirse con la normativa APA.
- **post(s)** se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

### Contacto

Universidad San Francisco de Quito, USFQ  
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)  
agarzon@usfq.edu.ec • posts@usfq.edu.ec.  
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica  
Casilla Postal: 17-1200-841  
Quito 170901, Ecuador

# PUBLISHING PROCESS

The monographic series **post(s)** is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts (COCOA for its initials in Spanish) of Universidad San Francisco de Quito, a private liberal arts university based in Quito, Ecuador. Its main purpose is to reflect on the discussions and debates that occur in and in-between the fields of communication and art. **post(s)** seeks and publishes articles both conceived from empirical and theoretical research, and written out of conceptual reflection about professional and creative practices. The fields of study cover themes that range from the analysis of media, and its cultural products, to the role that multiple artistic, creative and cultural manifestations play in the permutations of the contemporary daily living. Going through all of these concerns: the relationships and interactions between the producers and the users of the new media and digital platforms, their impact on professional practices such as journalism; organizational culture and advertising; communication design in all of its manifestations; the visual culture of cinema, animation and audiovisual products, and their relationships with the electronic and digital platforms. **post(s)** encourages the publication of visual essays that are relevant and innovative and dialog with any type of visual or digital material. Every edition consists of four sections.

#### *Akademos*

- Every volume may contain around 3 or 4 articles.
- Extension: between 12 and 15 pages (37 and 46 thousand characters).
- Academic research paper focused on the monographic series themes

#### *Videre*

- Extension: between 6 and 8 pages.
- It is the presentation of a visual project, this may include the project of an artist or the selection of a curator.

#### *Radar*

- Every volume may contain around 2 or 3 articles.
- Extension: between 10 and 12 pages.
- Academic essays based on applied and quantitative research that work as an index of transformations in society or social behavior.

#### *Praxis*

- Every volume may contain around 2 or 4 articles.
- Extension: between 10 and 15 thousand characters.
- Essays related to art practices, they may be written as first person experiences or as interviews.

## Publishing processes

- **post(s)** will accept articles all the year, through the OJS system, <http://posts.usfq.edu.ec>.
- Each volume is published annually between August and December.
- If the file exceeds 10 Mb you will have to use a file sharing program, such as Dropbox, Usendit, WeTransfer, etc.
- The articles must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- The articles may be written in Spanish or English, and must be sent as a Word file.
- The first page of the article must include
  - Title (in Spanish and English, 85 characters with spaces)
  - Author's information, academic degree, institutional affiliation
  - Abstract (both in Spanish and English) with a maximum length of 150 words including spaces
  - 3 to 5 keywords (both in Spanish and English)
- The article must follow APA norms.
- Images must have a resolution of 300 dpi and fit in an A4 size paper. **post(s)** holds the rights to select the images and the editorial design (or presentation).
- All images (and similar) must be included in the text in the corresponding order, with a title, number of sequence and fonts.

## Articles selection, evaluation and arbitration

- If the articles fulfil the formal requirements, they will be listed as received within 30 days. **post(s)** reserves the rights to send the articles to a peer-review process, to make any formal change, and to include the accepted manuscripts in the final publication. Authors are responsible for the content of the articles
- For the initial evaluation, the procedure happens in accordance to the section of the series:
- *Akados* and *Radar*. Peer review. At least two external peers, knowledgeable on the suggested theme, will decide if the article is:
    - Publishable without changes or very small modifications
    - Publishable with a previous revision
    - Publishable with major revisions
    - Not publishable
  - The aspects to be valued will be: originality, appropriateness to the call for papers,

---

clarity in the expression, methodological discussion, as well as the results and conclusions, and the reflections the article propose and/or provoke. If two peers disagree about the worth of a paper, a third one will settle the disagreement.

### Conditions for collaboration

- All articles must be original, unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- The Editorial Committee, after carrying out the peer-review process –and notifying the author of the changes through a report– reserves the right to publish the article, and to do it so in any section it deems appropriate.
- The author will submit an abstract that does not surpass 150 words and 3 or 5 keywords that reflect the content of the article.
- All citations in text and in the references must follow the APA format.
- **post(s)** holds the right to make any formal change without changing the content of the article.

### Contact

Universidad San Francisco de Quito, USFQ  
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)  
agarzon@usfq.edu.ec • posts@usfq.edu.ec.  
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica  
Casilla Postal: 17-1200-841  
Quito 170901, Ecuador



*post(s)*





La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a nivel local como regional e internacional. **post(s)** solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea.

The monographic series **post(s)** is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts COCOA, for its initials in Spanish, of Universidad San Francisco de Quito USFQ, a private liberal arts university based in Quito, Ecuador. Its main purpose is to reflect on the discussions and debates that occur in and in-between the fields of communication and art. **post(s)** seeks and publishes articles both conceived from empirical and theoretical research, and written out of conceptual reflection about professional and creative practices. The fields of study cover themes that range from the analysis of media, and its cultural products, to the role that multiple artistic, creative and cultural manifestations play in the permutations of the contemporary daily living. Going through all of these concerns: the relationships and interactions between the producers and the users of the new media and digital platforms, their impact on professional practices such as journalism; organizational culture and advertising; communication design in all of its manifestations; the visual culture of cinema, animation and audiovisual products, and their relationships with the electronic and digital platforms.