



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

COREOGRAFÍA EXPANDIDA:

"Ballare Luminis Bellis"

Memoria de obra presentada a la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Magíster en Investigación y Creación Fotográfica.

Margarita María Gómez Meneses

Profesora guía: Valentina Montero

Enero 2019

Otros cuerpos a otros tiempos.

Ven y cuéntame otras dimensiones de realidad.

Aquí, ahora,
ven y dime
qué hora es.

Me acerco, persisto, modifíco mi cuerpo.
Me acerco, persisto, continúo el movimiento.

Que las aves sigan mis movimientos,
movimientos de una margarita
quién desconfiaría del descontrol.

Y me dices:
no puedes agitar una flor sin perturbar una estrella.

No me olvides a pesar de la distancia,
a pesar de que a mi tiempo he dejado de existir.

1, 2, 3
1, 2, 3

Me desplazo y altero el espacio,
el tiempo

1, 2, 3
1, 2, 3

Volveré.

Volveré una y mil veces.
Una y mil veces para dejarte cuantas veces sea necesario.

Está bien.

Me vuelco a la distancia, y continúo
el estado mecánico del sol,
el camino arqueado del universo.

Ballare Luminis Bellis.

Continúo en estado mutuo de comportamiento.

Ser habitante, ser humano, ser vegetal, ser electrónico, ser lumínico, ser cámara, ser sombra, ser
móvil, danzante, temporal,

atrasada,
he dejado de ver,
ser control, ser disciplina, ser persistente,
ser fototrópico, más de lo que imaginaba
ser margarita, Margarita,
ser persona, ser objeto,
ser común,
corriente,
AC, DC
ser otro, ser mecánico, ser guía, ser máquina, ser orgánico, ser documento,
espera,

ser invisible,
espera,

ser imagen,

ser espectador, ser observador, ser visita, ser fotografiado, ser cronometrado, ser amplificado, ser
observado, ser visto, ser presentando, ser sentido, percibido, olvidado, minimizado, restado, ser
flor o maleza. Yo también,
más de lo que imaginaba.¹

¹ "Otros tiempos". Poema escrito por Camila Colussi para la exposición "*Ballare Luminis Bellis*" realizada en CCE Santiago. Santiago, 2018.

Gracias

a mi mamá,

al *monro* y mis *ramificaciones familiares*,

a los *seres*.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	p.4
INTRODUCCIÓN.....	pp.5-9
I. SOBRE EL CONCEPTO DE CUERPO.....	pp.10-18
I.a. Acercamientos a un enfoque posthumanista del <i>cuerpo</i>	pp.11-13
I.b. Materia (o "eso") como <i>actante</i>	pp.13-15
I.c. Las plantas como cuerpos actantes: Inteligencia y sensibilidad vegetal.....	pp.16-18
II. ANTECEDENTES DE OBRA.....	pp.18-47
II.a. TIEMPO: <i>Memento mori. "esto ha sido"</i>	pp.19-27
II.a.1. " <i>Especies fuera de lugar</i> " o sobre el trabajo con el mundo vegetal.....	pp.20-23
II.a.2. " <i>Cita a Blossfeldt</i> ".....	pp.24-25
II.a.3. " <i>Blow Up: Untitled 5</i> " de Ori Gersht.....	pp.26-28
II.b. CONTROL Y MOVIMIENTO: Disciplina, <i>Coreografizaciones</i>	pp.28-43
II.b.1 El control de un <i>ser</i> inmaterial: " <i>Site Specific II</i> ".....	pp.28-30
II.b.2. Coreografización lumínica en la Tierra y el universo: " <i>400 años luz</i> " y " <i>319 estrellas ordenadas</i> ".....	pp.30-32
II.b.3. Expansión coreográfica a otros materiales: " <i>Coreografía 1</i> ".....	pp.32-34
II.b.4. La coreografía militarizada del ballet.....	pp.34-36
II.b.5. La máquina como <i>ser</i> coreografiable: Serie " <i>Mecanismos caleidoscópicos</i> ".....	pp.37-43
II.c. CUERPO: La corporalidad de las plantas como extensión de mi misma.....	pp.43-47
III. COREOGRAFÍA EXPANDIDA.....	pp.47-64
III.a. Acerca de lo coreográfico.....	pp.48-49
III.b. Los intérpretes: la planta, el mecanismo, la cámara; el ser, los seres.....	pp.49-
III.b.1. La <i>margarita común</i>	pp.50-52
III.b.2. El mecanismo electrónico-lumínico.....	pp.53-55
III.b.3. <i>Timelapse</i> : la cámara como espectador y actor.....	pp.55-58
III.b.4. Coreografía expandida en " <i>Ballare Luminis Bellis</i> ": interacción entre la flor, el mecanismo, la cámara, el humano y el <i>ser instalatorio</i>	pp.58-65
CONCLUSIÓN.....	pp.66-68
BIBLIOGRAFÍA.....	pp.69-70

INTRODUCCIÓN

*"Mis talones se irguieron, –dice Zaratustra– los dedos de mis pies escuchaban para comprenderte.
Lleva, en efecto, quien baila sus oídos – ¡en los dedos de sus pies!"*

Friedrich Nietzsche, en *"Así habló Zaratustra"*.

*"Desde el momento en que no hay confines y que todas las cosas están conectadas, hacer
daño a la naturaleza quiere decir, al fin, hacernos daño a nosotros mismos."*

Rosi Braidotti, en *"Lo Posthumano"*.

Quién comience la lectura de esta memoria, seguramente se preguntará por la conexión entre el planteamiento de investigación –resultante en una coreografía expandida– y la fotografía, entendiendo que esta investigación se enmarca en el estudio titulado "Magíster en investigación y creación fotográfica". Es importante señalar que este estudio se propuso desde un inicio proponiendo la indagación en una posible expansión del campo fotográfico y en la búsqueda de *otras* maneras de entender la fotografía, aproximación que sintoniza con las propuestas del arte contemporáneo.

Habiendo indagado durante el pregrado en la pregunta por la ontología de la danza; en el estudio de postgrado me interesó profundizar en ello, explorando esta vez las posibilidades de crear coreografías para cuerpos no humanos. Como artista, estoy interesada en la relación entre la nominación de las cosas y su carga humana, es decir, en la problematización de la mirada antropocéntrica que ha caracterizado nuestra relación con el entorno sobre todo desde la modernidad. A nivel cotidiano, llamaba mi atención la decisión de nombrar, por ejemplo, una planta, una flor, basándonos en sentimientos o conceptos. Este vínculo entre el mundo y su representación parece, entonces, arbitraria, pero normalmente no nos detenemos en ello.

Como se explicará con mayor detalle más adelante, gran parte de los *seres* que me interesan, provienen del mundo vegetal. Es así como algunas de las interrogantes que guiaron el desarrollo de la investigación *brotaron* desde preguntas como ¿cuáles son las características de las plantas, que las harían distintas/semajantes a los humanos? ¿es posible proponer relaciones entre cuerpos de diferentes procedencias y materias? ¿cuál es mi rol, como autora, dentro de las

propuestas coreográficas? ¿Podría construirse otro tipo de relaciones entre el mundo vegetal y humano que desestabilice una relación jerárquica entre ambos?

Personalmente observo como un elemento particular y esencial de 'lo fotográfico' la problemática del *tiempo*. Desde esta perspectiva, al comprender la fotografía como una suerte de *cristalización temporal*, esta tecnología socio-técnica me fue pertinente como medio para investigar los *otros tiempos* de aquellos *otros-cuerpos*, entendiendo también, que el tiempo es un concepto clave en la comprensión de lo coreográfico. El encuadre fotográfico me permite aislar los sujetos que cautivan mi atención. Entiendo el dispositivo fotográfico (la cámara) como un ojo atento a aquellas relaciones que no son posibles o se escurren de la observación en la cadencia humana.

Mi investigación está situada en la práctica artística experimental y transdisciplinar, cuya piedra angular es el trabajo con *otros-cuerpos*. Baso mi investigación en el cruce de disciplinas: danza, plástica y fotografía que convergen como campos y metodologías de investigación-acción a la vez. Desde estas premisas, este escrito presenta el recorrido de investigación plástica y reflexiva que he realizado durante los últimos dos años de magíster. Su marco conceptual se centra en una perspectiva o mirada sobre el quehacer de la danza y una posible expansión de sus límites, desde distintos enfoques teóricos. Para esto, comienzo por preguntarme qué define lo coreográfico. Entiendo la coreografía como un intento por controlar y dirigir un *cuerpo* o *ser*, a partir de sus potencialidades físico-motoras. La coreografía se observa aquí como la organización de los cuerpos en el tiempo y el espacio. Desde esta premisa, lo coreográfico implicaría un estudio matérico, espacial y temporal: ¿Cómo lograr que un haz de luz se desplace por el espacio, controlando y modificando su intensidad lumínica? ¿Es la degradación controlada de un cuerpo una coreografía? ¿Se podría homologar la organización de las estrellas a un *Corps de Ballet*², a un ballet romántico?

Ahora, dentro de lo coreográfico, mi problemática gira en torno al concepto de *cuerpo*, al cual pongo en tensión a partir de una propuesta posthumanista, considerando así este concepto no sólo pertinente a la especie humana, sino también a la vegetal y objetual-material. Mi trabajo con estos *cuerpos* propone la manipulación de sus relaciones *espacio-temporo-kinéticas*, para así

² El término original, *Corps de Ballet*, proviene del ballet clásico y refiere al grupo de bailarines que no son solistas. Estos forman parte permanente de la compañía de ballet y, a menudo trabajan como telón de fondo para los bailarines principales.

llevarlas a una nueva propuesta de intervención coreográfica. Aquí, los bailarines no son necesariamente humanos ni responden necesariamente a códigos del mundo de la danza. Desde esta perspectiva, es que por *cuerpo* considero también, por ejemplo, un haz de luz, una llama de fuego... o una flor.

De este modo, en esta propuesta, involucro a una *maleza común* como *cuerpo*, ya que, a mi parecer, las posibilidades motoras de las plantas constituyen un tópico insuficientemente explorado. Las plantas se desarrollan y mueven en una temporalidad aletargada que es imperceptible para el ojo humano, quién no logra observar ese lapso temporal directamente. Dicho movimiento responde, entre otros factores y dependiendo de la especie, mayoritariamente a la luz y al agua. Es ahí donde el rol de la fotografía es fundamental, ya que sólo a través de un montaje fotográfico, donde se utiliza cada imagen a modo de *frame*, nosotros (los humanos) podemos observar su interacción y movimiento. La cámara actúa entonces, como el único espectador posible para esta danza.

Es así, como los supuestos que fundan la investigación y práctica artística de esta obra nombrada "*Ballare Luminis Bellis*", surgen de la suposición de un posible control de los *cuerpos* en una coreografía. ¿Es realmente posible componer espacial y temporalmente *otros cuerpos*, o serán estos siempre libres y autónomos, tendiendo a la entropía?

En este caso particular mis entidades elegidas para ser *coreografiadas* son los *cuerpos* vegetal, objetual y humano. Como se sugiere antes, entiendo las plantas y objetos como *otros-cuerpos*, controlables, guiables, dirigibles. Por lo mismo, propongo una suerte de *coreografía expandida*, donde el movimiento del *cuerpo de una flor* es acompañado por el movimiento de un *cuerpo mecánico-electrónico*. Observo dicho movimiento como coreográfico, en tanto mi rol como autora estaría en componer espacial y temporalmente estos *cuerpos*.

Con esta *coreografía* espero, primero, trabajar una reflexión en torno a la relatividad del tiempo y *la corporalidad*, generando un contrapunto entre el tiempo aletargado de las plantas en contraste con nuestros tiempos agitados. Finalmente, al poner como foco central un cuerpo aparentemente inmóvil, me interesa proponer un ejercicio de observación activa del humano espectador, al detener la mirada en las relaciones entre los *cuerpos* que nos rodean.

Para abordar la problemática descrita, se realizó primero una revisión bibliográfica sobre temáticas en torno a los conceptos: posthumanismo, materialismo vital y mundo vegetal. En paralelo, para investigar la temporalidad de las plantas a partir de sus capacidades motoras, se desarrolló un proyecto de producción de obra. Se creó un *timelapse* que luego fue llevado a un formato instalativo. En esta obra, una *maleza* y un mecanismo electrónico-lumínico se relacionan kinéticamente, resultando en una 'coreografía posthumana', que sólo es visible para el ojo de la cámara. La obra "*Ballare Luminis Bellis*" contiene, por lo tanto, diferentes capas espacio-temporales analizables. En términos espacio-físicos aparecen en escena por lo menos cinco capas de *cuerpos*³: primero el de la planta; acompañado por un segundo *actante*, un compañero de danza mecánico-electrónico y el de la cámara, un *cuerpo* que observa. Dichos *cuerpos* fueron luego contenidos al interior del *cuerpo* de la instalación final, un cuarto *ser*, que además era transitado y habitado por una quinta capa, la del espectador (un *metaperformer*). Por otro lado, existen diferentes capas temporales analizables: la de las plantas, la temporalidad diseñada para el mecanismo y la temporalidad humana, entre otras.

El texto a continuación se desarrollará en tres capítulos. Primero, a modo de contextualización teórica, se abordará *el cuerpo* desde la perspectiva ofrecida por Rosi Braidotti, Jane Bennett y Stefano Mancuso & Alessandra Viola. Braidotti explica el concepto de "posthumanismo" como un enfoque que va desde las observaciones sobre las mutaciones que la tecnología opera en el sujeto, hasta una mirada horizontal de los distintos actores del universo; es decir, donde plantas, cosas y humanos son tratados con igual relevancia. A esta propuesta se agrega el "materialismo vital" desde la perspectiva de Jane Bennett, quién propone terminar con la mirada dicotómica que divide materia/vida. Desde su perspectiva, tanto seres vivos como cosas pueden ser concebidos como *actantes*, sean animados o inanimados (animales, piedras, gases, artefactos, etc). Estos *actantes* surgen de ensamblajes; una suerte de interface entre humanos y no humanos. Como respuesta a estas provocaciones epistemológicas propuestas por Braidotti y Bennett, Mancuso & Viola analizan de manera directa el mundo vegetal como cuerpos tan (o más) sensibles e inteligentes que los humanos. Sus teorías son relevantes para esta investigación pues contribuyen a analizar críticamente las clasificaciones y juicios sobre *el cuerpo*, abriendo la posibilidad de considerarlo como algo más allá de lo humano.

³ Señalo que son por lo menos cinco capas, porque me parece que, desde el ojo de la cámara instalada en el cuarto cuerpo, se observan otros habitantes: pelusas, insectos y otros imprevistos.

Posteriormente, en un segundo capítulo, el texto continúa con la presentación de los antecedentes de obra y ejercicios anteriores al examen final, que permiten comprender las *raíces* de la propuesta última. Siendo el cuerpo, el tiempo y el movimiento los conceptos claves en la investigación, el video y la fotografía aparecieron continuamente como soluciones mediales afines. Si bien la obra "*Ballare Luminis Bellis*" se presenta como instalación, la fotografía y, especialmente, la cámara, cumplen un rol fundamental en su producción (en este caso particular, al ser uno de *los cuerpos* dentro de esta propuesta).

En un tercer y último capítulo, luego de presentar algunas obras anteriores, termino por explicar las particularidades de la obra final, obra que presento como una "coreografía expandida". Me referiré primero al concepto de coreografía, para así presentar mi propuesta expansiva respecto al campo disciplinar coreográfico: como se sugirió anteriormente, aquí los intérpretes no son humanos, la cámara es el único espectador presente posible y lo humano aparecería desde lo *metaperformático* y coreográfico.

En suma, el enfoque de investigación ha ido desde un posthumanismo y neomaterialismo, en un intento por constatar el ensamblaje de distintos actantes en los fenómenos culturales y naturales, destacando, justamente, que son campos indiscernibles. Mi investigación y obra no implicarían necesariamente un ejercicio de ecología radical, sino más bien un acercamiento reflexivo hacia las posibilidades materiales, tecnológicas y estéticas al trabajar los conceptos de coreografía y representación como metodologías y fines en sí mismo que permitirían problematizar las determinaciones antropocéntricas que se han hecho hegemónicas en la cultura occidental y que el campo artístico ha reafirmado. Por lo tanto, si bien mi trabajo puede parecer contener contradicciones, esto se debe justamente a la complejidad de estos procesos.

Finalmente, sin *irme por las ramas*, esta memoria pretende primero dar cuenta de la investigación teórico-conceptual que ha acompañado el proceso de creación durante el desarrollo del magíster, señalando luego algunos ejercicios y obras clave para comprender, en definitiva, la obra última.

I. SOBRE EL CONCEPTO DE CUERPO

"Si viéramos y sintiéramos intensamente toda la vida humana corriente, sería como oír la hierba crecer y latir el corazón de la ardilla, y moriríamos por el estruendo que está más allá del silencio. Tal como están las cosas, los más despiertos de nosotros se mueven bien embutidos de estupidez."

George Eliot, en *"Middlemarch"*.

La palabra cuerpo viene del latín *corpus* refiriéndose a la figura humana sobre todo el tronco. Según el Breve Diccionario Etimológico de la lengua española, "cuerpo" se define como "substancia material de un organismo; tronco de un hombre o de otro animal, a diferencia de las extremidades (...)".⁴

El antropoceno expresa un momento de crisis, diariamente vemos cómo nuestro planeta responde a nuestra presencia en él con climas cada vez más radicales. Creo que es inevitable y necesario concientizar nuestra relación como humanos con lo que nos rodea. La mirada humanista, donde el ser humano es la cúspide de la pirámide de la creación, me parece errónea. Me parece fundamental cambiar el paradigma, en vías a una nueva postura posthumanista, donde humanos, animales, plantas y cosas convivamos en un mismo nivel de importancia hegemónica.

Ya en 1886, el filósofo, poeta y filólogo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) se interesaba por la pregunta sobre la naturaleza humana. En "Más allá del bien y el mal" (1886), Nietzsche presenta el concepto de *Homo Natura*, donde, por ejemplo, se analizaba al ser humano como una planta: el autor señala la importancia de la *Zurückübersetzung*⁵ del hombre en la naturaleza y el entendimiento del ser humano como algo que no sería superior a esta.⁶

El avance de la ciencia nos ha señalado que todo está en permanente movimiento, a pesar de que nuestro ojo no nos permita observarlo sin la mediación tecnológica. Es a partir de esta premisa que me interesa trabajar con *otros-cuerpos*, compuestos por materiales que no son necesariamente músculos, huesos y órganos. Podría hablarse de un materialismo vital, donde,

⁴ GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española: 10 000 artículos, 1 300 familias de palabras*. México: FCE, COLMEX, 1998. p. 109.

⁵ El concepto alemán se podría traducir como *re-trasplantación, re-plantación, re-traducción*. Dicho concepto se encuentra en el aforismo 230 de "Más allá del bien y el mal".

⁶ Al respecto me parece destacable la analogía entre el ser humano y las plantas.

tanto la materia viva como las cosas "inertes" tienen un potencial, que en mi caso utilizo como coreográfico.

Para poder desarrollar mejor mi postura sobre el *cuerpo*, cito las teorías de Rosi Braidotti respecto al posthumanismo ("Lo Posthumano", 2015), Jane Bennett en tanto a la agencia potencialmente activa de toda la materia ("*Vibrant matter, a political ecology of things*", 2010), y Stefano Mancuso & Alessandra Viola con su investigación en torno al mundo vegetal ("Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal", 2015).

I.a. Acercamientos a un enfoque posthumanista del *cuerpo*

No se nace mujer: se llega a serlo.
Simone de Beauvoir, en "*El segundo sexo*".

Todos los animales son iguales, pero unos son más iguales que otros.
George Orwell, en "*Rebelión en la granja*".

Rosi Braidotti (1954), filósofa y teórica feminista contemporánea, propone un quiebre del paradigma dicotómico entre naturaleza y cultura. Esta autora se muestra contraria a la oposición binaria entre lo dado y lo construido, rompiendo con una visión antropocéntrica del universo. A lo largo del texto antes mencionado, la autora presenta su postura respecto a lo humano, al mundo animal y vegetal, la tecnología, y la tierra entendida como *zoe*. Braidotti indica la importancia de una ecología fundada en una ética vitalista de mutua interdependencia transespecie: un *igualitarismo zoe-centrado*.⁷ Su propuesta se funda entonces en un posthumanismo materialista, vitalista y feminista.

"Para mí, estos elementos rebeldes están conectados a la conciencia feminista de qué significa encarnar un cuerpo de mujer. En cuanto tal, yo soy una loba, una criadora de múltiples células en todas direcciones; yo soy una incubadora y un vehículo de virus vitales y letales. Yo soy la madre tierra, generadora de futuro. En la economía política del falologocentrismo y el humanismo

⁷ BRAIDOTTI, Rosi. *Lo Posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A. 2015. p.112

antropocéntrico, que predica soberanía de lo Mismo en un falso modo universalista, mi sexo recae en la vertiente de la alteridad, considerada como diferencia peyorativa, como menos digno."⁸

El posthumanismo de Braidotti adhiere al postantropocentrismo, que rechaza al Hombre como medida de todo lo creado, ubicado en la cúspide de una supuesta pirámide jerárquica entre todas las especies. Esta interconexión vital entre los seres se aleja de un especismo, para así centrar la atención, en qué son capaces de hacer los cuerpos (humanos, animales, otros). Se indica, además, la necesidad de formas de respeto benévolo en relación a las diferencias, tanto de rasgos humanos como no-humanos; una sacralidad por la vida, marcada por el respeto por todo lo vivo. El posthumanismo adhiere a un fuerte sentimiento de colectividad a partir de la relación y comunidad, para así inventar nuevas formas de relaciones éticas, normas y valores adecuados a la complejidad de nuestros tiempos; un vínculo cosmopolita panhumano, con la tolerancia como instrumento de justicia social.

"Mi filosofía monista del devenir se funda sobre la idea de que la materia, incluida aquella parte determinada de la materia que es la encarnación humana, es inteligente y capaz de autoorganización. Esto implica que la materia no está dialécticamente opuesta a la cultura, ni a la mediación tecnológica, pero es contigua a ellas."⁹

El texto de Braidotti se estructura a partir de las siguientes interrogantes: ¿qué es lo posthumano? ¿dónde se separa la condición posthumana? ¿de qué modo lo posthumano produce sus formas propias en lo inhumano? ¿cuál es la función de la teoría en los tiempos de lo posthumano? Para responder a estas preguntas, la autora se apoya en propuestas de Bruno Latour, Donna Haraway, Baruch Spinoza, Gilles Deleuze y Félix Guattari, teorías feministas, postcoloniales, entre otros.

"Más precisamente, la teoría posthumana es un instrumento productivo en tanto capaz de sostener ese proceso de reconsideración de la unidad fundamental, referencia común de lo humano, en esta época biogenética conocida como antropoceno, momento histórico en que lo

⁸ Ibídem p.98

⁹ Ibídem p.49.

humano se ha convertido en una fuerza geológica en condiciones de influir en la vida de todo el planeta."¹⁰

El posthumanismo de Braidotti propone finalmente, replantear las subjetividades humanistas, rechazando el paradigma eurocéntrico que proponen concepciones sobre identidad y alteridad, que entienden la diferencia en un sentido peyorativo. Desde una perspectiva postcolonial y feminista, su interés radica además en descentralizar lo humano, desde un punto de vista más inclusivo y proponiendo un nuevo sentimiento de interconexión.

Tal como Braidotti, adhiero a una filosofía posthumanista. La observación de la materia como posiblemente activa me parece directamente relacionada con la idea de *materia vibrante* de Jane Bennett, idea que aparece también incorporada en "*Ballare Luminis Bellis*".

I.b. Materia (o "eso") como un *actante*

- 1.- *Un robot no hará daño a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daño.*
- 2.- *Un robot debe obedecer las órdenes dadas por los seres humanos, excepto si estas órdenes entrasen en conflicto con la 1ª Ley.*
- 3.- *Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la 1ª o la 2ª Ley.*

Apéndice:

- 0.- *Un robot no hará daño a la Humanidad o, por inacción, permitir que la Humanidad sufra daño.*

Isaac Asimov, "*tres leyes de la robótica*".

Jane Bennett (1957), oriunda de los Estados Unidos, es filósofa y teórica política. Su texto "*Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*" (2010) se divide en ocho capítulos, que intentan enfatizar la contribución agencial de fuerzas no-humanas. Inicialmente reflexiona en lo que la autora denomina como "*el poder de las cosas*" para explicar cómo cosas ordinarias podrían "convertirse en cosas vibrantes con cierta efectividad por sí mismos (...) como una vitalidad intrínseca a la

¹⁰ Ibídem p.16.

materialidad de la cosa anteriormente conocida como un 'objeto'¹¹. Al referirse a la efectividad, a la "vitalidad" de las cosas, al presentarlas como "actantes", Bennett se refiere al efecto que ciertos elementos pueden producir en su entorno, efecto producido por la relación que éstos podrían tener con los otros elementos que componen "ensamblajes" (es decir, agrupaciones no-humanas de trabajo, grupos ad hoc de diversos elementos, de materiales vibrantes de todo tipo).¹² Respecto a la definición de *actantes* ella señala:

"El término es de Bruno Latour: un actante es una fuente de acción que puede ser humana o no-humana: es aquello que tiene eficacia, que puede hacer cosas, tiene suficiente coherencia para hacer una diferencia, producir efectos, alterar el curso de eventos."¹³

De esta manera, incluso la materia comestible sería también presentada como un *actante*, que opera al interior y a lo largo de la humanidad; un otro *ser* que transita y afecta el cuerpo que lo habita.

"Por 'vitalidad' me refiero a la capacidad de las cosas –comestibles, comodidades, tormentas, metales– no solamente para impedir o bloquear la voluntad y designios humanos, sino que también para actuar casi como agentes o fuerzas con trayectorias, propensiones o tendencias propias."¹⁴

"Cada humano es un compilado heterogéneo de materia maravillosa y peligrosamente vibrante. Si la materia en sí misma es viva, entonces no sólo es la diferencia entre sujetos y objetos minimizada, sino se convierten en más que meramente objetos (...)"¹⁵

¹¹ Texto traducido al español por Margarita Gómez. Cita original: "*become vibrant things with certain effectivity of their own (...) as a liveness intrinsic to the materiality of the thing formerly known as an object*". BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. 2010. p.xvi.

¹² Los términos presentados por Bennet son abordados desde la conceptualización que Bruno Latour realiza principalmente al proponer la *Teoría de Actor-Red (ANT)* en su texto "Reensamblar lo social" (2008).

¹³ Texto traducido al español por Margarita Gómez. Cita original: "*The term is Bruno Latour's: an actant is a source of action that can be either human or nonhuman; it is that which has efficacy, can do things, has sufficient coherence to make a difference, produce effects, alter the course of events*". BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. 2010. p.viii.

¹⁴ Texto traducido al español por Margarita Gómez. Cita original: "*By 'vitality' I mean the capacity of things –edibles, commodities, storms, metals– not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own*". Ibídem p.viii.

¹⁵ Texto traducido al español por Margarita Gómez. Cita original: "*Each human is a heterogeneous compound of wonderfully vibrant, dangerously vibrant, matter. If matter itself is lively, then not only is the difference between subjects and objects minimized, but become more than mere objects(...)*". Ibídem pp.13 y 14.

A través del texto, tal como Braidotti, Bennett rechaza constantemente la binariedad de vida/materia. Ella también analiza las políticas desde un punto de vista ecologista, con la noción de lo público como colectivos humanos y no-humanos que son provocados hacia la existencia a partir de una experiencia compartida de vulnerabilidad. Es importante señalar, que, lo que en obra se presenta como afecto o vitalidad material, no sería una suerte de "neanimismo":

"Lo que denomino afecto impersonal o vitalidad material no es un suplemento espiritual o "fuerza vital" añadida a la materia que lo alberga. Lo mío no es un vitalismo en el sentido tradicional; yo equiparo el afecto con la materialidad, en vez de postular una fuerza separada que puede entrar y animar un cuerpo físico."¹⁶

Además de adherir a su entendimiento de la no binariedad entre materia y vida, me parece interesante y coherente la manera en que abarca la práctica de la observación:

"(...) la disciplina de mirar siempre a lo que está por verse"; con la afirmación de Spinoza de que todas las cosas son "animadas, aunque en diferentes grados"; y con Maurice Merleau-Ponty, cuya Fenomenología de la Percepción me había revelado 'una significación inmanente o incipiente en el cuerpo vivo [que] se extiende, ... a todo el mundo sensible' (...)." ¹⁷

Es así como, basada en los dos últimos títulos, desarrollo mi investigación desde una propuesta posthumanista, propuesta que plantea el quiebre paradigmático de una hegemonía de todo lo vivo; a lo que se suma el materialismo vital de Bennett, que observa la materia (viva e inerte) como posibles actantes.

Ahora falta *germinar un último brote*: las plantas como seres particulares.

¹⁶ Texto traducido al español por Margarita Gómez. Cita original: "*What I am calling impersonal affect or material vibrancy is not a spiritual supplement or "life force" added to the matter said to house it. Mine is not a vitalism in the traditional sense; I equate affect with materiality, rather than posit a separate force that can enter and animate a physical body*". Ibidem p.xiii.

¹⁷ Texto traducido al español por Margarita Gómez. Cita original: "(...)the discipline of looking always at what is to be seen"; with Spinoza's claim that all things are 'animate, albeit in different degrees'; and with Maurice Merleau-Ponty, whose *Phenomenology of Perception* had disclosed for me 'an immanent or incipient significance in the living body [which] extends, (...) to the whole sensible world'(...)". Ibidem p.5.

I.c. Las plantas como *cuerpos actantes*: Inteligencia y sensibilidad vegetal

*"Creciendo irán poco a poco,
Los alegres pensamientos,
Cuando ya estén florecidos,
Irás lejos tu recuerdo.
De la flor de la amapola,
Seré su mejor amiga,
La pondré bajo la almohada,
Para dormirme tranquila."
Violeta Parra, en "La Jardinera".*

Usualmente se denomina a alguien como en "estado vegetal" cuando no da señales evidentes de consciencia de sí mismo o del ambiente que lo rodea. Esta persona es en teoría incapaz de interactuar con los demás o de reaccionar a estímulos ambientales. Desde esa mirada de lo vegetal, ¿Es la vida de las plantas tan pasiva y estática como acostumbramos creer? Al respecto es interesante lo que Stefano Mancuso & Alessandra Viola exponen en "Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal" (2015), texto que pretende reivindicar la importancia del mundo de las plantas, desde por ejemplo un análisis paralelo con los sentidos humanos.

"¿Y las plantas? También éstas son capaces de comunicarse tocándose (generalmente con las raíces, pero a veces también con la parte aérea) o adoptando una posición determinada con respecto a sus vecinas. Es el caso de las que compiten entre sí para «evitar la sombra», proceso durante el cual adoptan posiciones distintas unas con respecto a otras en un intento por ser las primeras en conquistar la luz (...)." ¹⁸

A pesar de ser seres sésiles (que no se trasladan, viajan), las plantas sí presentan movimiento. Lamentablemente, desde nuestra agitada cadencia humana, su movimiento nos aparece como algo casi imperceptible y aparentemente inexistente para el ojo atento.

¹⁸ MANCUSO, Stefano; VIOLA, Alessandra. *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015. p.16.

Una serie de estudios les permitiría señalar, por ejemplo, que las plantas serían capaces de comunicarse entre sí –y con animales–¹⁹; que éstas, además de presentar los mismos cinco sentidos humanos, tendrían también la capacidad de ser sensibles a los campos electromagnéticos²⁰ y que éstas serían inteligentes a pesar de no tener cerebros –órganos "destinados a cumplir aquella función"–.²¹

“Una de las consecuencias derivadas de esta estructura tan distinta a la nuestra es que las plantas se nos antojan lejanas, ajenas, hasta el punto de que a veces incluso nos cuesta recordar que están vivas. El hecho de que los animales posean un cerebro, un corazón, una o más bocas, pulmones y estómagos los convierte en seres cercanos y comprensibles. Pero con las plantas es distinto. Si no tienen corazón, ¿significa eso que carecen de circulación? Si no tienen pulmones, ¿es que no respiran? Si no tienen boca, ¿es que no se nutren? Y si no tienen estómago, ¿no digieren? (...) Ahora tratemos de preguntarnos: puesto que no tienen cerebro, ¿las plantas no razonan?”²²

Siendo niña me gustaba jugar con flores. Si me sentaba en el pasto, tomaba las margaritas y las trenzaba para hacer una cadena. Cuando supe que los perfumes se creaban con esencias florales, quise participar de la alquimia y recuerdo experimentar con cardenales, para en el proceso aprender que, al aplastar sus pétalos, éstos generaban un líquido de color saturado; líquido que luego utilizaría como tintura de labios. Más adelante recibí de regalo una *mimosa púdica*. Su respuesta sensible a mi tacto fue sorpresiva y esclarecedora, en tanto pude comprender, que las plantas son seres activos, a pesar de su aparentemente vitalidad estática. Es así como, a partir de esa experiencia, el movimiento me parece característica interesante en todo lo que nos rodea. Desde ese momento, observo todo como posible cuerpo y entiendo que todo se podría coreografiar eventualmente.

¹⁹ Ibídem. p.79.

²⁰ Ibídem. p.67.

²¹ Creo que la inteligencia no es únicamente pertinente al órgano cerebral. Teniendo una formación de bailarina, he podido experimentar directamente, cómo la totalidad de mi cuerpo puede, por ejemplo, ser portador de memoria.

²² Ibídem. p.109.

Trabajar con plantas significa trabajar con otros cuerpos y que son orgánicos, viven. ¿Pero no está toda la materia viva acaso e interconectada? Trabajar con plantas es también de alguna manera trabajar con extensiones de mí misma. Siempre fui muy consciente de la literalidad de mi nombre. ¿Qué significa ser una *margarita* o ser una *Margarita*? Según Mancuso & Viola, las (M)margaritas somos seres muy sensibles.

II. ANTECEDENTES DE OBRA

Como se señaló anteriormente, mi investigación comienza en una primera instancia desde la pregunta por lo coreográfico. Entiendo la coreografía como un intento por controlar y dirigir un cuerpo, a través de sus potencialidades físico-motoras. Observo la coreografía como la organización de los cuerpos en el tiempo y el espacio. Desde mi perspectiva, la coreografía implica un estudio de lo matérico, espacial y temporal. Me interesa realizar obras que propongan simbolismos como la propuesta de trabajar con un *pensamiento* (flor) y la coreografía posible de la inmaterialidad del fuego.

Para poder argumentar lo antes descrito, presentaré tanto ejemplos de obras realizadas durante el pregrado como durante los dos años de estudio de magíster. La problemática inmersa en los conceptos claves de mi obra se desarrolló, en un primer acercamiento, con lo que entiendo como *coreografización* de materiales. Coreografiar implica aplicar, sobre todo, los tres conceptos pertenecientes –y, a mi parecer, claves– de toda técnica dancística: *tiempo*, *movimiento* y *presencia*. En esta disciplina reconozco una serie de dicotomías relacionadas con los conceptos anteriormente mencionados y que se presentan a su vez en mis trabajos: *instante/perennidad* del tiempo, *gesto/repetición* de un movimiento, *correlación/evocación* espacio-temporal de *los cuerpos*.

II.a. TIEMPO: *Memento mori*. "esto ha sido"

La muerte, es primero una imagen y sigue siendo una imagen.

Gaston Bachelard, en *"La tierra y las ensoñaciones del reposo"*.

Roland Barthes (1915–1980) presentaba como noema de lo fotográfico, en los inicios de la teoría fotográfica, el "esto ha sido". Si bien no pretendo rescatar el sentido referencial que utilizaba Barthes, creo que es interesante aplicarla desde la noción de que el *esto ha sido* encierra una doble premisa: la realidad y el pasado; la realidad al pasado²³.

Observo en el dispositivo fotográfico una suerte de lápida, que funciona como memorial al que ya no está. Personalmente creo que la función principal de la fotografía radica en activar un suceso de recuerdos, en el registro de lo presenciado. Si bien es ingenuo continuar la idea de la fotografía como un medio objetivo (no sólo por la subjetividad, por ejemplo, del encuadre, sino que también por una desconfianza en la idea de "objetividad"), me parece que, hasta el momento, la fotografía sería el medio disponible más útil para realizar esta tarea, por el carácter expansivo de su imagen²⁴.

Siendo la fotografía un medio tan frágil al tiempo y las agencias externas (tal como un papel puede destruirse, un archivo digital puede ser corrompido), me parece interesante el enorme poder que se encuentra en ellas: parecen encerrar un mundo. Al igual que en el caso de las personas, sus vidas son transformadas por el proceso de deterioro y muerte, que es inmanente desde el momento del nacimiento. Incluso en el caso particular de los recuerdos, que, si bien no son materia, también se van deteriorando y/o transformando con el tiempo. No se recuerda de igual manera un momento de la niñez al ser adolescente, que al ser adulto o, incluso más tarde, al ser anciano. Si a lo anterior se añade la "creación" de recuerdos, a partir de testimonios de otros, su desarrollo y transformación sería aún mayor. Si bien algunos podrían considerar poco ético

²³ La idea referencial de Barthes de la fotografía ya ha sido discutida por suficientes autores, como para volver a profundizar en eso. Entre los autores que han rebatido la idea indicial del medio fotográfico se encuentra, por ejemplo, Joan Fontcuberta.

²⁴ Barthes habla del carácter "fantasmático" de las fotografías. Me parece que cada vez que nos encontramos con lo que él llama "*punctum*", inevitablemente se inicia un viaje mental a través de los recuerdos (y quizás también sueños). Es el punto ciego, el carácter expansivo del *punctum*.

intervenir en la información de una lápida, ¿qué lo diferencia de la intervención en un recuerdo, a partir de una fotografía?

En este contexto, los siguientes títulos corresponden a obras y ejercicios, propios o de otros autores, que sirven de referente para comprender "*Ballare Luminis Bellis*".

II.a.1 "*Especies fuera de lugar*" o sobre el trabajo con el mundo vegetal.

*"Conservar algo tuyo,
sería admitir que te puedo olvidar."*

William Shakespeare.

Durante el curso del magíster y con la intención de controlar diferentes aspectos de la naturaleza, he utilizado principalmente plantas como *cuerpos-otros*.



Fig. 1: Margarita Gómez. *Especies fuera de lugar*. Registro de la instalación, 60x300x100cm aprox., 2016.



Fig. 2, 3 y 4: Margarita Gómez. *Especies fuera de lugar*. Registros del libro de artista. Técnica mixta, 20,5x15,5x3,5cm., 2016.

La obra "Especies fuera de lugar" [Fig. 1 a 4] surge desde el acto absurdo-poético de conservar algo que, a primera vista, no pareciera merecer ser conservado: ocho *malezas* urbanas que primero fueron conservadas en cera (parafina sólida), para posteriormente ser *cristalizadas* en una fotografía que también fue bañada en cera.

El montaje de esta obra hace referencia al campo de lo museográfico. Se presenta una puesta en escena de un estudio de malezas clasificadas en un proceso metodológico vinculado a la botánica. Realizo una suerte de herbario que parece tan poco vigente como la realización de un álbum familiar. Es así como lo observo como un objeto nostálgico, pero sinsentido al tratarse de especies pocopreciadas. En detalle, la instalación constó de ocho objetos (las malezas bañadas en cera) ubicados sobre una repisa blanca de 10x200x4cm, sobre los cuales estaban sus fotografías y placas identificadoras correspondientemente; todo iluminado por pequeños tubos fluorescentes blancos. Las placas identificadoras eran de acrílico espejado de 2x7cm, fueron colocadas adelante del objeto y señalaban la numeración dentro de la investigación, sumado al nombre científico y común de la *maleza*. Por otro lado, sobre cada *maleza-objeto* se ubicó también una fotografía vertical de 18x12cm, la cual luego de haber sido impresa en papel de arroz fue encerada y fijada con alfileres en sus esquinas superiores. Estas fotografías eran retratos que representaban a la *maleza* (ya conservada en cera), junto a su sombra proyectada sobre un fondo blanco.

La pregunta de investigación era *¿Cuál es el sentido de conservar lo que naturalmente debe morir?*, la cual surgió desde el interés por realizar el acto poético/absurdo de perennizar algo que, para el común de la gente, no merece especial cuidado. Del gabinete de *malezas* realizado, se desprenden los conceptos que pretendo desarrollar a continuación: Archivo (tiempo), Maleza (cuerpo), Conservación (control). ¿Por qué centrar la atención en algo que normalmente no sólo es obviado, sino que se busca eliminar, algo que no "merece" serpreciado? Observo esta investigación como una especie de "nueva arqueología", una "nueva sensibilidad", donde se rescata lo que generalmente se deja de lado.

Desde una búsqueda simbólica, llegué a trabajar con *malezas*, a partir de su definición:

"Se considera maleza a toda planta indeseada que crece en nuestro jardín. Son plantas que no teníamos contempladas dentro del paisajismo, que crecen entremedio del pasto, de pastelones, de macizos y "ensucian" el jardín."²⁵

Me interesa trabajar con *malezas*, aquellas plantas *fuera de lugar*, que generalmente están destinadas a ser eliminadas y rechazadas. Son un "mal" natural, que normalmente quiénes trabajan los jardines, la agricultura y el agua, terminan por descartar y evitar. Un punto importante a señalar es que, dentro de esta categoría de plantas, muchas veces arrancadas por "feas", se encuentran especies con usos medicinales; usos que normalmente se ven asociados a culturas ancestrales y que, desde nuestra cultura contemporánea, obviamos.

Desde esta perspectiva, me parece interesante lo que el ingeniero hortícola francés, Gilles Clément, señala al hablar de *Jardín Planetario*:

"Pero en un jardín el control total del espacio es una ilusión. Hay lugar para la indecisión. Para proteger la biodiversidad y, al final, la humanidad, la cosa más importante que tenemos que hacer es aumentar el conocimiento de cada uno en cuanto a la naturaleza."²⁶

²⁵ Easy Jardín. Aprendamos a reconocer las malezas de nuestro jardín. Disponible en: <https://easyjardin.cl/familias-de-plantas/aprendamos-a-reconocer-las-malezas-de-nuestro-jardin/2015/09/> (revisado el 8 de octubre del 2018)

²⁶ CIRIANI ESPEJO, Patricia. Gilles Clément, el hombre que domesticó la maleza. *ETIQUETA NEGRA (Suplemento LÍNEA)* 2. 2014. p. 69.

Intentar controlar el paisaje desde una idea contemporánea de "perfección", "belleza", "limpieza" u "orden", aparece entonces como un sinsentido. El autor propone contrariar la histórica intención de ir contra una entropía inevitable (empresa comprobada como utópica). Sin embargo, tener conciencia de esta entropía y asumirla como configuradora del devenir es esencial. Es así como Clément propone actuar bajo el lema de "hacer lo máximo posible a favor, lo mínimo posible en contra". Entonces, desde una perspectiva quizás similar a Clément, rescato la maleza, en este caso, levantándola como objeto de estudio y particularmente como obra plástica.

Por otro lado, siendo el archivo y la conservación conceptos claves en esta investigación, la fotografía aparece naturalmente como medio afín. Aquí la utilizo como un medio de conservación, de *cristalización frágil* (residiendo su fragilidad en su cualidad matérica), intentando construir un híbrido entre documento y objeto. Paso de la imagen intangible (digital) al objeto, para luego, como ya se mencionó, conservarlo.

Comienzo esta investigación buscando conservar algo que en teoría no debiese ser conservado. Según la Real Academia Española, conservar significa tanto "*Mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo o de alguien*", como "*Guardar con cuidado algo*". En el caso de esta instalación aparecen ambos sentidos de conservación: conservo primero una serie de malezas, bañándolas en cera; luego vuelvo a conservarlas, al *cristalizarlas*²⁷ en una fotografía. Finalmente, estas fotografías son impresas y bañadas en cera nuevamente para "cuidadosamente, mantener su permanencia". Sin embargo, conservar surge además en este caso como un interés por controlar su temporalidad²⁸, prolongando la existencia de objetos que ya tienen cierta temporalidad orgánica, ya que las plantas, como todo ser vivo, están destinadas a desintegrarse, a morir.

De esta manera, mi instalación presentaba una triple temporalidad: un *esto ha sido* que aparecía representado en la imagen fotográfica y, al mismo tiempo, en el carácter presencial de los objetos (fotografía-objeto, maleza-objeto y la placa identificativa), cada maleza aparecía también como un *esto es, esto será*.

²⁷ Me referiré a esto más adelante, al hablar sobre la utilización de la fotografía como medio.

²⁸ Puede ser tanto algo material (por ejemplo, en el caso del procedimiento de conservación en cera), como también un instante/momento (por ejemplo, en el caso del registro-conservación fotográfico).

II.a.2 "Cita a Blossfeldt"



Fig. 5: Margarita Gómez "*cita a Blossfeldt*". Fotografía digital, 2017.

La imagen anterior es una cita a las fotografías de Karl Blossfeldt (1865–1932), fotógrafo y artista alemán que dedicó gran parte de su investigación al estudio morfológico vegetal. En "*Cita a Blossfeldt*" [Fig. 5], se observa un conjunto de fósforos quemados, cuya morfología remite a formas orgánicas. El fuego, en este caso, funcionó como un agente temporal: la madera, que es transformada uniformemente en cada fósforo a paralelepípedos al ser industrializados, vuelve luego morfológicamente a un estado más orgánico de líneas curvas. Fósforos que fueron troncos,

que luego fueron uniformados como fósforos. Fósforos que, al quemarse vuelven a una identidad particular, fósforos que podrían ser vegetales. Fósforos que han sido *replantados*²⁹ desde el ojo de la cámara.

Siendo Blossfeldt un científico, quién no se consideraba un fotógrafo como tal, utilizaba la cámara (construida por él mismo) para realizar imágenes que luego utilizaría en sus clases de dibujo en una la Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín, Alemania³⁰. El científico dedicó su vida al estudio de las plantas, descubriendo detalles gráficos antes inalcanzables al ojo humano hasta la aparición de tecnología lenticular adecuada para ello. Al escribir junto los nombres latinos de las diferentes especies retratadas, la obra de Blossfeldt no sólo presenta un carácter plástico, sino que también botánico y científico.

Con Blossfeldt compartimos el interés por aquellas *especies fuera de lugar*. Los especímenes que él recolectaba para sus registros procedían de caminos de tierra, terraplenes de ferrocarril, entre otros. Para este profesor, las formas más bellas eran las de las "malas hierbas" y no necesariamente las de especies más "nobles", como rosas o lirios de cultivo artificial. Son imágenes en cuyo primer plano está lo matemático, geométrico y abstracto del mundo vegetal; un primer plano pulcro que satisface un principio didáctico desde la repetición.

²⁹ Retomo la idea de *Zurückübersetzung* de Nietzsche.

³⁰ La publicación del libro *"Urformen der Kunst"* ("Las formas originales del Arte") en 1928 lo llevó a ser reconocido a nivel mundial. Me parece pertinente lo que se presenta en el prólogo de éste: *"La planta ha de considerarse como una estructura auténticamente artística y arquitectónica. Frente a un impulso ornamental y rítmico, que prevalece en toda la naturaleza, la planta solo crea formas útiles y funcionales. Se ve obligada a desarrollar órganos que, en una lucha permanente por la subsistencia, le permiten resistir, mantenerse viva y responder a una necesidad específica. Crece siguiendo las mismas leyes de la estética a la que debe someterse cualquier arquitecto. Pero la planta no se reduce nunca a un diseño únicamente sobrio; va modelándose y adquiriendo una forma según las leyes de la lógica y del funcionalismo y, con una fuerza primigenia, empuja todo a adoptar una forma artística sublime."*

II.a.3: "Blow Up: Untitled 5" de Ori Gersht.

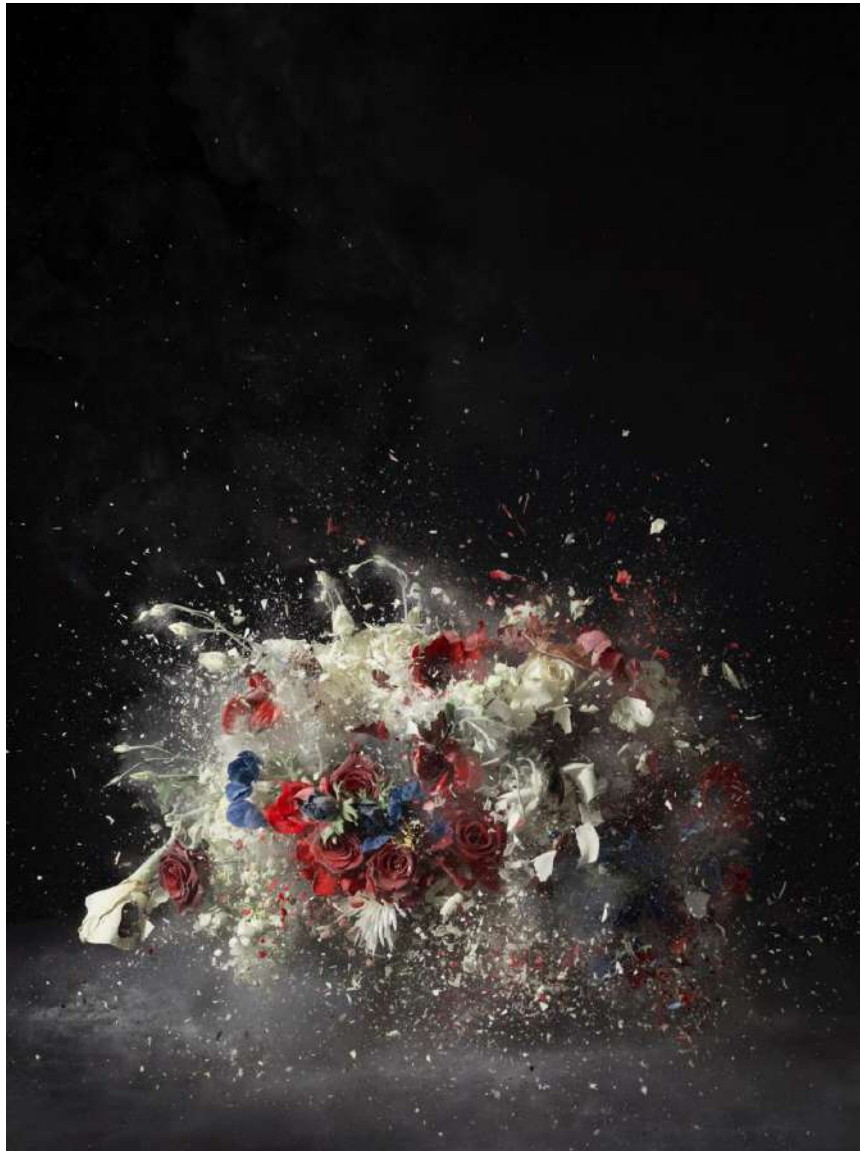


Fig. 6: Ori Gersht. *Blow Up: Untitled 5*. Frame del video. Impresión LightJet montada sobre aluminio, 248x188x6cm (enmarcada). 2007.

Hay algo atractivo, aún difícil de señalar de manera clara, en la calidad indicial de la imagen fotográfica, en su carácter de *cristalización frágil*. Una vez más, parafraseando al semiólogo francés, el *esto ha sido* (Barthes, 2008) podría ser perfectamente el verdadero *punctum* de las obras fotográficas.

Para profundizar en lo anterior, presentaré otro referente importante en el desarrollo de mi obra, el artista israelí, Ori Gersht (1967), a partir del análisis de su obra: "*Blow Up: Untitled 5*"

(2007) [Fig. 6]. El video del artista, presenta un momento imperceptible al ojo humano; el instante fugaz entre la aparente quietud cotidiana de un ramo de flores y su posterior brutal desintegración al ser explotado. La escena presenta un ramo, principalmente de rosas y calas de color blanco, rojo y azul. El arreglo floral se ubica al centro de una superficie gris oscura, frente a un fondo negro y está iluminado desde la esquina superior izquierda de la imagen.

¿Qué es lo que el artista busca transmitir a quién observe sus escenas? Más allá de declaraciones oficiales del artista, me parece que compartimos algunos intereses en común: el interés por el *tiempo* como problema (ya desarrollado en puntos anteriores), la paradójica relación entre belleza y violencia, y la reflexión de la fotografía como documento.

En primer lugar, me advocaré al análisis del título de la obra, que podría indicar que al autor le interesa realizar una reflexión respecto a la fotografía como documento. En una entrevista, el autor señala: "*We rely on the technology (...) The camera is creating reality and truth.*"³¹ A pesar de los incontables autores que han intentado desmitificar el medio fotográfico como *índex*, como espectadores seguimos confiando en el medio creyendo la imagen como algo verídico, a pesar de nunca haber presenciado algo similar. Es decir, el espectador aún confía en la imagen fotográfica. ¿Cómo no dirigir la mirada al título de la obra? Si bien el título remite claramente a la acción realizada (*blow up* se traduce del inglés como "explotar"), me es inevitable recordar el film del cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), titulado también "*Blow-Up*" (1966). En este film, la trama gira en torno a un aparente homicidio que se descubre a partir de un cuerpo encontrado en una fotografía. La pregunta que se plantea es sobre la posibilidad de definir la veracidad o realidad del homicidio, sólo por que aparece retratado en una imagen fotográfica. Por supuesto, como ya mencioné, son innumerables los autores que han desmitificado a la fotografía como documento, pero, aun así, como espectadores, aún se nos hace problemático olvidar su calidad ficticia. Por lo tanto, si a Gersht le interesa generar la anterior reflexión, ¿por qué dedicar tiempo a realizar efectivamente la explosión de las flores? ¿por qué no sólo realizar un fotomontaje digital? Me parece que el atractivo de su obra radica justamente en el (discutible) carácter indicial de la imagen fotográfica.

³¹ National Science and Media Museum [nationalmediamuseum]. (2015, 15 de octubre). Interview with artist and photographer Ori Gersht [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/68i9DheA3w8>

Por otro lado, retomando el carácter violento de la imagen (lo bello-terrible), se aprecia una suerte de naturaleza viva/muerta, que inevitablemente resuena en mi obra. Una acción controlada, dirigida, donde un cuerpo orgánico se ve físicamente modificado y desplazado, en una acción que es perpetuada y lapidada por la cámara.

II.b. CONTROL Y MOVIMIENTO: Disciplina, *Coreografizaciones*

Los ejercicios de coreografización responden principalmente a sistemas de control: el curso natural de diversos materiales es modificado, tensionándolos según las características de su propia naturaleza. El sistema de control se relaciona directamente con los conceptos presentados anteriormente: *instante/perennidad* del tiempo, *gesto/repetición* de un movimiento, *correlación/evocación* espacio-temporal de *los cuerpos*.

II.b.1 El control de un *ser* inmaterial: "*Site Specific II*"



Fig. 7: Margarita Gómez "*Site Specific II*". Instalación, dimensiones variables. 2009.

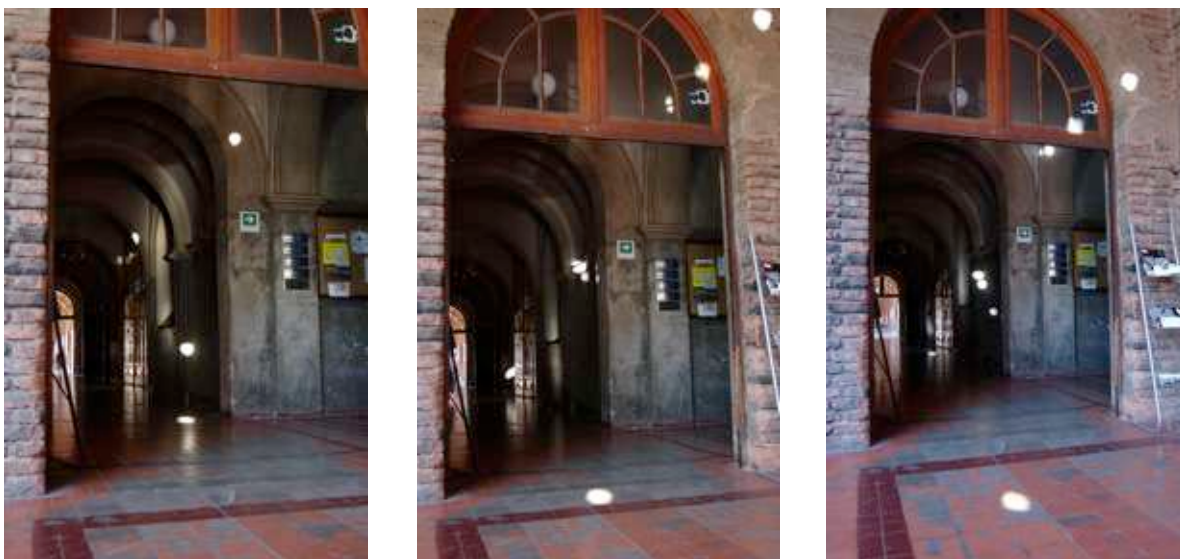


Fig. 8, 9 y 10: Margarita Gómez. Registro fotográfico del movimiento de los haces de luz entre las 10:00 y las 11:00 hrs, observado desde la parte posterior del kiosco en el patio central de Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile.

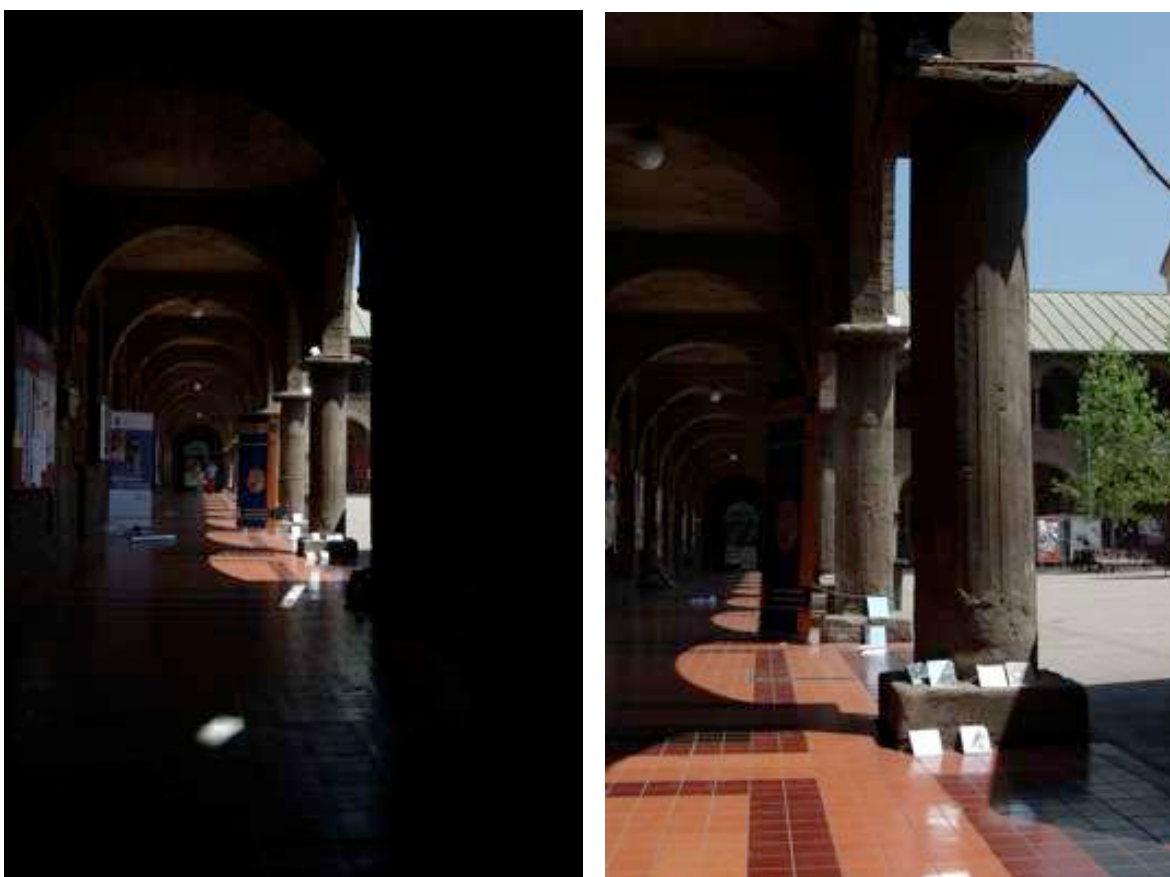


Fig. 11 y 12: Margarita Gómez. Registro de la instalación. Espejos de 10x10cm, apoyados en lugares estratégicos, para dirigir la luz hacia la oscuridad del pasillo y hacia otros espejos.

"*Site Specific II*" (2008) es una instalación efímera de propia autoría, que consta de una serie de espejos de 10x10cm, ubicados en lugares estratégicos entre el patio central del *Campus* Oriente de la Pontificia Universidad Católica (espacio naturalmente iluminado) y uno de los pasillos del *Campus* (espacio de naturaleza oscura), con la intención de dirigir la luz natural hacia los pasillos [Fig. 7 a 12].

La metodología aplicada en este caso propone el control y manejo rítmico de un material³² de difícil control (la luz solar). El proceso consistió en guiar la luz, mediante la utilización de varias secuencias paralelas de espejos, desde el patio central hacia el interior del pasillo más oscuro del campus. Esta secuencia de espejos se activaba diferencialmente con el paso de las horas, de forma tal que en la medida que pasaba el tiempo y cambiaba la luz del sol (al rotar la Tierra) se iluminaban distintas series de espejos. De esta forma, la luz de las diferentes secuencias era reflejada y proyectada como haces de luz hacia los siguientes espejos dentro del pasillo, activando entonces una serie determinada de movimiento lumínico y generando distintos puntos de iluminación en el pasillo a medida que el tiempo transcurría. Los haces de luces cambiaban con el transcurso del día, moviéndose, apareciendo y desapareciendo: un movimiento continuo, de composición controlada, pero de resultado efímero. Finalmente, al dominio material le agregué más adelante la variable del espectador, en una estrategia que llamo *dispositivos de interacción* con el espectador. Sin embargo, no se trata de una obra colectiva, sino de un espacio de interacción. Se invita al espectador a que participe de la obra para activarla.

II.b.2. Coreografización lumínica en la Tierra y el universo: "400 años luz" y "319 estrellas ordenadas"

Varios años después, en una siguiente propuesta, titulada "400 años luz" [Fig. 13], realicé un nuevo ejercicio de coreografización lumínica, que consistió en la instalación de una secuencia de espejos en un lugar boscoso, para luego ser registrado fotográficamente: un haz de luz recorrió el espacio, desplazándose rizomáticamente sobre un árbol a otro, generando así, desde mi perspectiva, una coreografía expandida lumínica. Una vez más, el medio fotográfico me permitió

³² Si bien la luz no es un material, fue el "cuerpo" coreografiado.

capturar el instante efímero y fugaz de la instalación en funcionamiento, del cuerpo lumínico en acción.

Este ejercicio podría observarse como la simbiosis de "*Site Specific II*", mi interés por el mundo vegetal y una mirada universal. El título hace referencia a la distancia existente entre un sistema solar, similar al nuestro, que se ubica a 400 años luz de distancia. Me parece interesante reflexionar en la escala temporal del universo, donde la luz de un cuerpo solar demora en aparecer frente a la mirada sensible de un telescopio terrícola. En el caso de esta obra, la inmensidad del universo es metaforizada en la sensación de infinitud de un cuerpo habitando un bosque nocturno.



Fig. 13: Margarita Gómez "*400 años luz*". Registro fotográfico de instalación efímera, medidas variables, 2017.

Otro intento de coreografización a una escala mayor sería "*319 estrellas ordenadas*" [Fig. 14 y 15], que propone un ejercicio de manipulación de un cielo nocturno a partir de un análisis subjetivo de organización de mayor a menor luminosidad de los cuerpos celestes. En este caso, el

orden se realizó a partir de un fotomontaje digital, formato que me permite realizar esta acción poético-absurda, imposible de repetir en la "realidad".

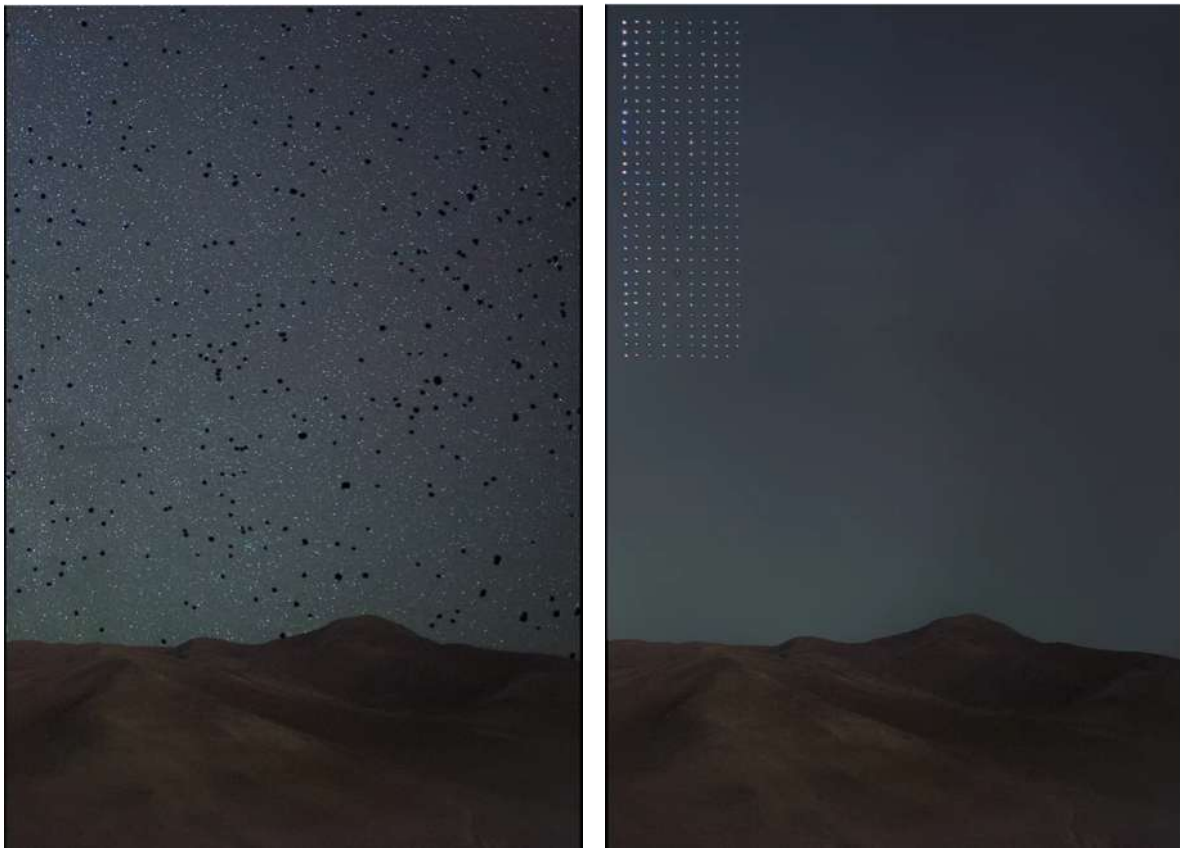


Fig. 14 y 15: Margarita Gómez. *319 estrellas ordenadas*. Díptico. Fotomontaje digital, medidas variables, 2016.

II.b.3 Expansión coreográfica a otros materiales: "Coreografía 1"

En una obra anterior llamada "Coreografía I" [Fig. 16 a 18], y con el afán de continuar la investigación bajo el enfoque de la fugacidad y el movimiento controlado, realicé una serie de ejercicios de obra utilizando mecha de vela untada en parafina. La mecha era encendida con fuego, produciéndose entonces un lento avance de la llama a través de la mecha según el fuego la iba consumiendo. Con el fuego la mecha se vía reducida a cenizas, entonces, al completarse el recorrido, la obra desaparecía. Esto fue también un ejercicio de coreografización, ya que se logró un control del ritmo y dirección del avance de la llama gracias a los nudos realizados en la mecha, además de diferentes elevaciones de la misma respecto al suelo de arena húmeda (una llama que

casi desaparece, que se acelera o ralentiza, que se incendia repentinamente). Un recorrido efímero, que como obra estaba destinada a acabar y dejar de existir. La variable particular de esta obra es la inclusión de un patrón de movimiento dirigido, el cual está obligada a seguir.

Lo coreográfico aparece en mis trabajos continuamente como un ejercicio de regularización de cierta naturalidad³³ de los diversos materiales con los que trabajo.



Fig. 18: Margarita Gómez. Fotograma de "Coreografía I". Fotografía digital, 2009.

"Coreografía I", se registró fotográficamente en un *timelapse* y el video resultante fue proyectado. Al ser una proyección, tampoco permanece materialmente, incorporando así también la variable de lo efímero en la visualización del movimiento.

³³ Entendiendo por natural, según la RAE, como "Espontáneo y sin doblez en su modo de proceder."

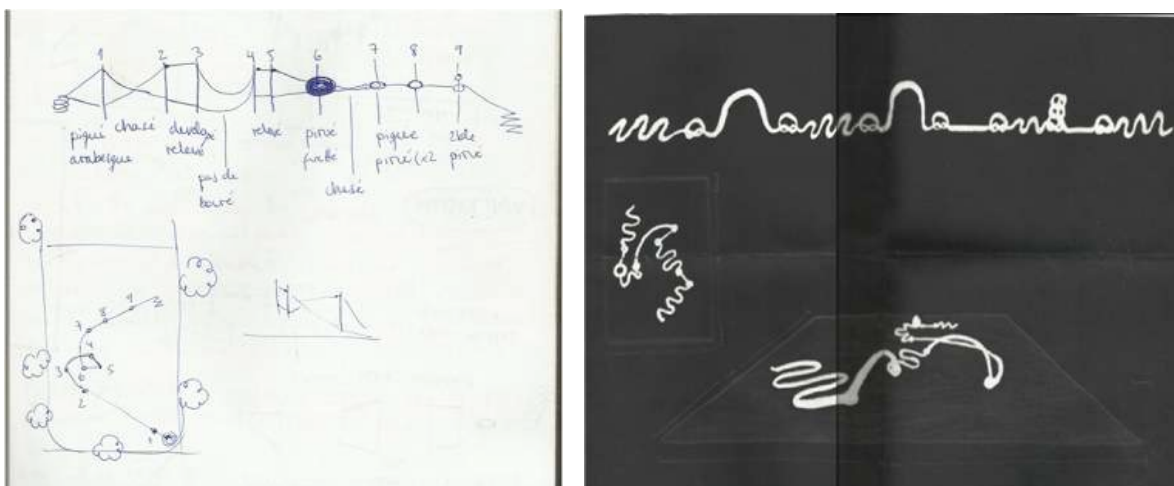


Fig. 16 (izq): Margarita Gómez. Traducción primera usada como referencia para el diseño de "Coreografía I". 2009.

Fig. 17 (der): Margarita Gómez. Detalle del diseño para "Coreografía I". 2009.

Tanto en este ejercicio como en gran parte de mis propuestas plásticas, me ha parecido importante que el resultado del movimiento fuese efímero. Esto se debe a que entiendo también la danza, como algo que sucede sólo en tiempo presente, quedando de ella sólo la reminiscencia del recuerdo de haberla presenciado.

II.b.4. La coreografía militarizada del ballet

A diferencia de otras técnicas de danza, el ballet clásico o *técnica académica*, está regulado de manera casi militarizada³⁴. Es una técnica que aparenta ligereza y facilidad pero que implica una gran cantidad de esfuerzo físico y práctica constante. Desde mi perspectiva existe un pequeño espacio para la interpretación, siendo la danza un resultado de una sumatoria de movimientos mecánicos y matemáticos, sumamente controlados –tanto mental como físicamente. Es una militarización que se oculta bajo un velo de belleza estética, que es lo que se conoce a simple vista del ballet, hasta que uno se relaciona de manera directa con él como interprete, espectador o fotógrafo [Fig. 19 y 20].

³⁴ Esto refiere principalmente a la extrema regularización de la técnica, corporalidad, y más. Esta precisión se profundiza en el capítulo III "Coreografía expandida".



Fig. 19 y 20: Margarita Gómez. Fotografía digital, 2014.

En el ballet existe una única manera de llegar a cierto resultado, que es a través de la ejecución precisa del movimiento exacto. El cuerpo debe adaptarse a una estructura de acción previamente existente. Es aquí donde, una vez más, el problema del control aparece como eje central en la investigación: Lo "bello" de la disciplina no está únicamente en esta mascarada, que es lo que se demuestra a simple vista. Pienso que ésta se presenta también en la esencia misma de la técnica, en la perfección y dominio del movimiento corporal, en la experiencia de dominar lo indomable. En la danza, el mismo cuerpo es la materia prima y es desde el movimiento que se comunica. El ballet y su técnica aparecen como regularización del lenguaje corporal. Es una disciplina que desafía su condición orgánica, llevando el cuerpo a sus límites físico-motores.

El cuerpo en el ballet clásico podría entenderse entonces como reflejo de lo mecánico, o en realidad, lo mecánico como reflejo del cuerpo. Observo este cuerpo como la máquina más compleja. "Porque la máquina es el deseo completo: es lo nuevo, pero es también el símbolo del

progreso, y desde luego una especie de espejo para el hombre, y, sobre todo, implica un deseo cada vez más cercano de alcanzar la perfección"³⁵.

Me interesa la siguiente paradoja presente en el ballet: el ballet clásico lucha contra las leyes naturales del cuerpo, pero el cuerpo al ser orgánico, nunca logrará realmente superar sus límites. Es finalmente una lucha en vano, una ilusión, una mascarada incluso de su propia esencia. "Lo natural es bello sólo si está dominado técnicamente. Compárese como analogía el 'clasicismo' perfectamente medido de los jardines franceses, en que los arbustos son podados hasta convertirlos en cubos o esferas, con el aparente descuido 'romántico' de los jardines ingleses, donde incluso las flores silvestres pueden contribuir al conjunto"³⁶. Tal como en el clasicismo de los jardines franceses intentaba "ordenar" de manera controlada la naturaleza, el ballet somete y controla al cuerpo humano³⁷. Una pugna por controlar mecanizando aquello que prevalece como antónimo de lo frío y maquinal –lo vivo y corpóreo–, pero que dentro de sus posibilidades se acerca peligrosamente a lograrlo. El cuerpo de quién danza y sus potenciales capacidades. El equilibrio entre el riguroso intento y el resultado cuasi utópico de perfección, lo que estimula y hace incesantes los esfuerzos.

El cuerpo del bailarín clásico se analiza entonces como reflejo de lo mecánico o, en realidad, lo mecánico como reflejo de dicho cuerpo. El rigor de la técnica académica es transformado en mi investigación, en máquina; la interacción de la máquina, tanto entre cada una de sus partes como en la relación máquina-espectador, implicaría una compleción de este movimiento (pose + pose = engranaje + engranaje). Cada engranaje del mecanismo funcionaría como funcionan las poses en el ballet: cada uno formando parte de un movimiento total, que se genera a partir de un funcionamiento preciso y exacto de cada una de sus partes. Es un movimiento que responde a una sumatoria calculada, medida y controlada de sistemas particulares. En el caso del ballet, las poses; y en el caso de mi máquina, el mecanismo en sí. Las anteriores observaciones se plasmaron en una siguiente etapa de producción plástica. La militarización y restricción del ballet fue homologada con la creación de mecanismos.

³⁵ OLIVARES, Rosa. Máquinas sensibles. *EXIT Imagen y cultura/ Image & Culture* 7 (31): 16, Agosto/Septiembre/Octubre 2008. p. 16

³⁶ MCLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Ed. DIANA, 1969. p. 67.

³⁷ La concepción de la necesidad de un dominio técnico para la belleza en lo natural ha sido ampliamente rebatida por autores como el anteriormente señalado, Gilles Clément, quién en "Jardín planetario" (1997) y "Manifiesto del Tercer paisaje" (2004), observa la belleza desde el opuesto, es decir, desde el descontrol natural del mundo orgánico.

II.b.5. La máquina como *ser* coreografiable: Serie "*Mecanismos caleidoscópicos*"

Durante el período de la Industrialización se observa un vertiginoso desarrollo de las máquinas. Este desarrollo se produce desde el anhelo por alcanzar la perfección, y actúa como símbolo del progreso. Rosa Olivares (editora de revista "EXIT") incluso plantea que la máquina funcionaría como "(...) espejo seductor donde el hombre se mira y sigue asombrándose de su corta duración"³⁸. Además, en la mecanización se presenta una paradoja: a pesar de que ella misma causa cambio y crecimiento máximo, su propio principio lo imposibilita, ya que se logra desde la fragmentación de los sistemas y la posterior situación de las partes fraccionadas en una serie. "La esencia de la tecnología de la automatización es todo lo contrario. Es integral y descentraliza profundamente, del mismo modo que la máquina era fragmentaria, centralista y superficial en su determinación de las pautas para las relaciones humanas."³⁹

Volviendo a la relación de mecanismo y ballet, tal como el artista alemán Oskar Schlemmer (1888–1943)⁴⁰, reconozco en la caja de música varios de los elementos del ballet: una sumatoria de engranajes y mecanismos, donde cada parte es fundamental para su funcionamiento. Al estar todas estas correctamente relacionadas y activadas, se genera finalmente una melodía, que, al igual que una coreografía, pertenece sólo al tiempo presente. De ahí mi interés por los mecanismos [Fig. 21 a 23].

En este contexto, se podría decir que mi serie de obras "*Mecanismos Caleidoscópicos*" [Fig. 24 a 26], se trataba de una búsqueda por lograr que los cuerpos bailaran, sin literalmente bailar. En un comienzo eran materiales que "danzaban". Luego volqué la atención hacia la posibilidad de un espectador danzante. Podía surgir, por ejemplo, desde el análisis de una coreografía específica, o a partir de una sensación provocada de conciencia corporal. ¿Cómo incentivar el movimiento? ¿Qué sucede luego con él, qué provoca o produce? ¿Lo registro por ejemplo en video o fotografía? ¿Desencadena ese movimiento algo más?

³⁸ OLIVARES, Rosa. Máquinas sensibles. *EXIT Imagen y cultura/ Image & Culture* 7 (31). Agosto/Septiembre/Octubre 2008. p. 17.

³⁹ MCLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Ed. DIANA, 1969. p. 30.

⁴⁰ Pintor, escultor y diseñador alemán; quién además trabajó estrechamente con la investigación de la danza desde las artes plásticas. Recomendando revisar sus cartas y diarios, especialmente lo anotado el 5 de julio de 1926: SCHLEMMER, Oskar. "ESCRITOS SOBRE ARTE: Pintura, teatro, ballet. CARTAS Y DIARIOS". pp. 88 y 89.

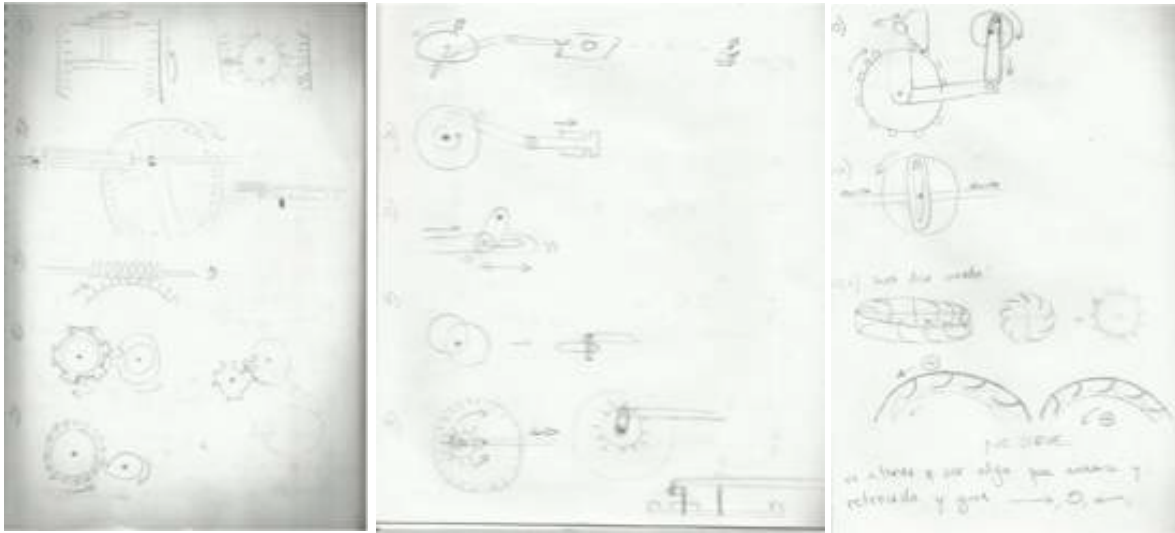


Fig. 21, 22 y 23: Margarita Gómez. Imágenes de bitácora, detalles de algunos mecanismos estudiados.



Fig. 24: Margarita Gómez "*Mecanismo Caleidoscópico III: Giro diferencial*". Objeto interactivo, medidas variables, 2012.

La coordinación corporal es otra arista que me interesó en estos trabajos: por ejemplo, en el caso específico de "*Mecanismo Caleidoscópico III: Giro diferencial*" [Fig. 24], planteo el problema al espectador-actor, quién debe coordinar, tanto el movimiento de sus brazos en una suerte de

pedaleo manual, como un desplazamiento espacial alrededor del objeto. Así, desde la coordinación, el espectador debe controlar su propio accionar. Realizando el giro en órbita, en compañía del movimiento de la manivela, se gatillaría el mecanismo, activando así la kinética dentro del objeto, lo que provocaría la ilusión de danza creada por el efecto visual del híbrido fenaquistiscopio/praxinoscopio (tanto el fenaquistiscopio como el praxinoscopio fueron juguetes-experimentos creados previos a la invención del cine y tenían como resultado la ilusión de movimiento desde fotogramas). El movimiento de giro plantado en "*Mecanismo Caleidoscópico III: Giro diferencial*", pero también a lo largo de toda mi obra, implica una doble concentración: espacial y atencional. Al bailar es necesario centrar la visión en un punto espacial. Si el bailarín no centra sus ojos en un punto focal específico, se marea y pierde equilibrio. Además, al girar se torna borroso (en un barrido) la vista de todo lo que a uno le rodea. De cierta manera, sólo queda uno (quién gira) y el movimiento.



Fig. 25: Margarita Gómez "*Mecanismo Caleidoscópico IV: Giselle*". Objeto interactivo, 400x400x120cm aprox., 2012.

En el caso de "*Mecanismo caleidoscópico IV: Giselle*" [Fig. 25], y tal como lo plantea el título, decidí trabajar con la pieza clásica de danza *Giselle*⁴¹. Este ballet pertenece al período romántico de la historia del ballet, período un poco posterior al Romanticismo literario y artístico (que surge a mediados del s.XVIII y se desarrolla durante el s.XIX). En este período se comienza con la antes mencionada militarización de las coreografías y de la técnica misma⁴². El argumento de la obra trata sobre una niña, que luego de sufrir una decepción amorosa, pierde la razón y baila hasta morir. Luego, ella resucita transformada en una *Willis*, que son fantasmas de mujeres que sufrieron un desenlace similar al de la protagonista, y que deambulan por los bosques asesinando hombres, obligándolos a bailar hasta morir exhaustos⁴³.

Tal como una *Willis* que maneja a la víctima –pero sin recurrir al desenlace trágico característico del argumento de este ballet– aparece el control como elemento central de mis trabajos: si bien se invita a participar, a actuar, para que las obras se completen, esta participación va dirigida y controlada a partir de las posibilidades restringidas de movimiento que las instalaciones proponen. Quién interactuaba o participaba en mis instalaciones debía primero comprender la mecánica de su accionar, para luego, una vez que esta mecánica era dominada, poder libremente activar el sistema. En cierto sentido, mediante estas obras se plantea que es en la *praxis* donde se obtiene el verdadero conocimiento y entendimiento. Además, hacer obras que, en gran medida, son interactivas con el espectador, puede llevar a plantearnos qué tan involucrados estamos con lo que nos rodea.

En "*Mecanismo Caleidoscópico IV: Giselle*" se invitaba a realizar un movimiento repetitivo, en órbita alrededor de las botellas. Cada botella contenía cierto nivel de agua, de manera que, al golpearla, sonara una nota musical específica. El total de las botellas y su disposición determinada en el espacio de la circunferencia, permitirían que, mientras el mecanismo giraba y las golpeaba, se escuchase la melodía del *leitmotiv* del ballet *Giselle*. Las luces y sombras proyectadas en los muros se unían al movimiento del mecanismo, generándose así una suerte de situación sinfónica con diferentes resultados: por un lado, el movimiento del espectador-actor; por otro, el sonido de

⁴¹ Música por Adolphe Adam (1803–1856), Coreografía por Jean Coralli (1779–1854) y Jules Perrot (1810–1892), Libreto: Jules Henry Vernoy (1799–1875) y Théophile Gautier (1811–1872). Fue estrenado en 1841 en la Ópera de París.

⁴² Es durante el período romántico que se comienza con el culto a la individualidad del artista. De esta manera, junto con los solistas, aparece el *Cuerpo de Baile* y se aplica la técnica de elevación (técnica de saltos y baile de puntas).

⁴³ Un dato interesante acerca de este ballet: el papel de *Giselle* es uno de los más codiciados en el mundo del ballet. Para ganar el papel, una bailarina debe tener cerca de una técnica perfecta, excepcional gracia y grandes habilidades dramáticas. Además, es el único ballet romántico en continua presentación hasta el día de hoy.

las botellas y también la proyección de las sombras y luces en los muros. El mecanismo tenía adjunto además una placa de yeso que, por su peso y fricción con el suelo, pretendía dificultar el manejo del mecanismo. A medida que la placa se desplazaba por el piso, debía ir degradándose, dejando así rastro del movimiento y eliminando parte de su peso. Al definirse más los haces de luz, el polvillo levantado permitiría además reforzar la teatralización de la instalación. Las luces móviles proyectadas eran además una cita a las *Willis* del argumento del ballet, personajes que tradicionalmente se representan con trajes de tul blanco, faldas largas y de aspecto fantasmagórico, casi etéreo.

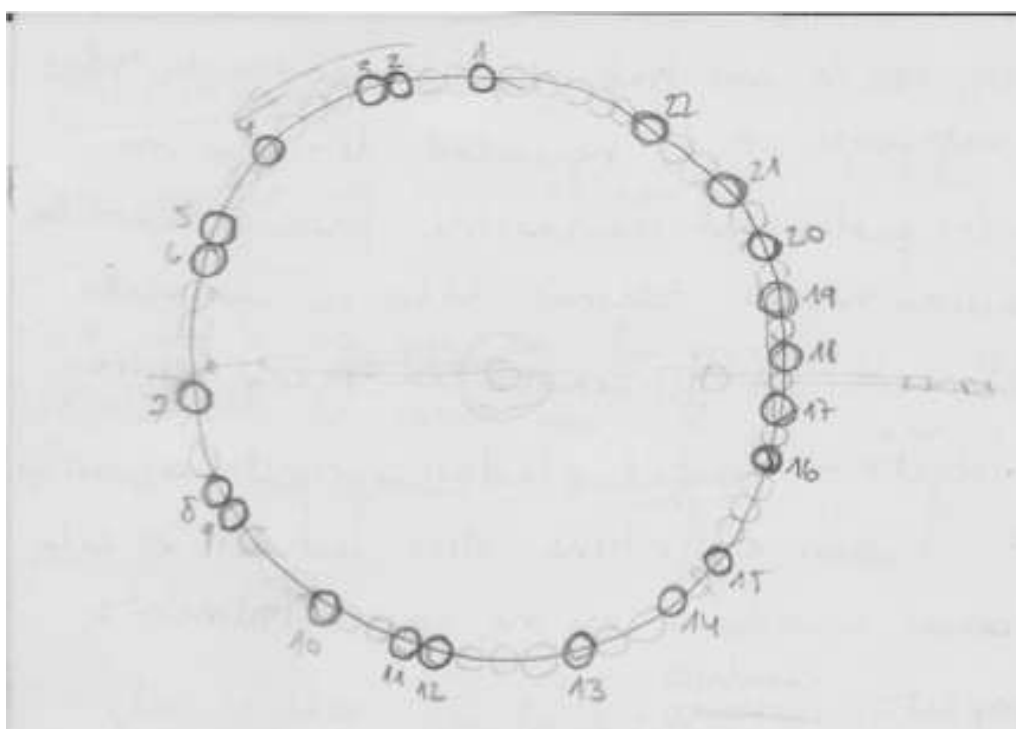


Fig. 26: Detalle del diseño de "*Mecanismo Caleidoscópico IV: Giselle*", respecto a la organización de las botellas en la circunferencia. La distancia entre ellas se calculó a partir de la partitura de la melodía: una nota negra equivalía a 4 espacios, una corchea a 2, una corchea con punto a 3 y una semi-corchea a 1.

La melodía, como se mencionó al hablar de la caja musical, se desvanece apenas ésta concluye. A pesar de su posible reiteración, cada vez que se ejecuta es diferente. Tanto el *tempo* con el que se ejecuta, como quién la ejecuta, son variables que la hacen algo único e irrepetible, un *memento mori*. Entonces, respecto al tiempo, aparecen tanto la duración de la utilización del objeto, como también lo efímero del sonido de la melodía. En tanto al movimiento, se observa el movimiento del espectador al utilizar el objeto, el movimiento literal del mecanismo y el

movimiento de las proyecciones de luz en los muros. Como "*cuerpo*" se observan tanto el cuerpo del espectador-actor, el cuerpo del espectador-observador, como también el *cuerpo* (materia-espacio) de la instalación misma. Y, finalmente, acerca del control, está la necesidad de los tres *cuerpos* simultáneos para la compleción del trabajo: objeto presentado + espectador-activo + espectador-observador, sumado al control corporal en el uso del objeto presentado (para obtener una correcta audición de la melodía se requería cierta velocidad constante), además de la rigurosidad en la distribución de las botellas y su afinación tonal (sonido de cada nota musical).

Mecanismos caleidoscópicos es una serie de instalaciones y objetos "en potencia", al completarse con la interacción del espectador. Son un espacio que invitan a que el espectador participe de ellos para así activarlos. Por lo mismo, debían ser objetos llamativos, que inviten a acercarse y a jugar con ellos. Así se produce una secuencia de relaciones: entre espectador-actor, el objeto y el espectador-observador. El interés está en la doble instancia de un espectador-actor y un espectador-observador. El objeto es sólo un medio entre ambos sujetos. Lo central es cómo uno interactúa con él (el movimiento y energía que se entrega) y luego una segunda instancia efímera. Lo coreografiado del movimiento estaría en la dirección obligada de ciertos movimientos específicos que debe realizar el espectador, y que se determinan por la disposición y posibilidad de manipulación del objeto. El espectador-actor controla la máquina, que podría ser homologable a la acción de un bailarín respecto a su cuerpo y a la técnica. De todas maneras, el control es relativo, ya que la posibilidad de que el mecanismo no sea activado por el espectador-actor es siempre inminente.

Marcel Duchamp (1887-1968) complementa esta idea de interacción entre el observador y la obra planteando que "son los que miran los que hacen los cuadros". Mis propuestas permanecían inacabadas, no sólo hasta recibir por parte del público un sentido —evidentemente relativo— sino hasta que habían sido apropiadas en la experiencia. O como lo explica el crítico de arte Paul Ardenne (1956-):

"Experimentar es añadir algo nuevo (lo que está puesto a la luz), pero también algo posible (lo no advenido, todavía por nacer). Por otra parte, engendra un efecto de expansión que implica el crecimiento no sólo matemático (siempre más), sino también morfológico (siempre otro) del arte contextual con este corolario: la incapacidad en la que se encuentra para alojarse en unos intermedios acabados o en formas prescritas. Experimentar, mientras que el artista coge con el

cuerpo la contingencia de las cosas —o lo que es lo mismo, el acto por el cual y gracias al cual, el arte mismo, indefinidamente, se ve relanzado”⁴⁴.

Como último ejemplo, en las obras de Helio Oiticica (artista brasileño, 1937-1980), el artista ya no comprende su posición como un creador para la contemplación, sino como un investigador de creación⁴⁵. La importancia residía en la producción de una inmediatez de la experiencia por sobre un efecto visual.

II.c. CUERPO: La corporalidad de las plantas como extensión de mi misma

Insisto en el problema que observo en la relación que existe entre la nominación de las cosas y la carga humana: todo es observado para nosotros.... ¿por qué todo tiene que tener nombre? Es interesante pensar la razón posible a denominar un ramillete a partir de sentimientos o conceptos. Pensemos por ejemplo en los *narcisos*, las *melancolías*, entre otros. Asimismo, es interesante que los nombres vegetales puedan ser trasladados a los *seres* humanos.

Independiente del origen de estas conceptualizaciones, se me hace imposible el no sentir mi nombre: Margarita, como una vinculación directa al mundo vegetal y a su *corporalidad*. Es así como en al menos dos de mis obras he elegido a estos *seres* como marco de trabajo. En estas obras vislumbré que no es solo la planta la dañada por mi intervención mecánica-rítmica, sino que, en otras temporalidades o formas, yo también resulté lesionada.

En este sentido, la obra "*sentir, sufrir, amar*" [Fig. 27 y 28] representa la costumbre popular de deshojar *margaritas* (que han sido conocidas universalmente como oráculo de los asuntos del corazón). Es una acción cercana al común de la gente, en tanto me parece que la mayoría la hemos realizado o estamos familiarizados con su accionar. Esta es una costumbre que aparece en un principio bajo el prejuicio de algo femenino, romántico y sumamente cursi; pero si se observa con atención, podemos analizar su carácter agresivo y trágico. La repetición sistemática

⁴⁴ ARDENNE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, col. Ad Literam, 2006. p. 44.

⁴⁵ Ver "*The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel*". Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1999. p. 20.

y rítmica del mismo gesto, termina por agotar y deformar lo que en un principio parecía sutil y bello. Esta obra apela a la conmoción y *con-moción*. A medida que el tiempo transcurre, no sólo cada flor se ve deformada por la acción, sino que también mis propias manos. Por lo mismo vivencio a las margaritas como extensiones propias.



Fig. 27: Margarita Gómez. Detalle de fotograma de "*sentir, sufrir, amar*", captura de pantalla; escena en que el deterioro y cansancio se evidencian de sobremanera. 2012.



Fig. 28: Margarita Gómez. Still de "*sentir, sufrir, amar*". Video-performance a doble canal y con sonido. 8'9" minutos, 2012.

El título remite a la célebre cita de Isadora Duncan (bailarina y coreógrafa estadounidense, 1877-1927): "Danzar es sentir, sentir es sufrir, sufrir es amar; Usted ama, sufre y siente. ¡Usted danza!"⁴⁶. Los tres verbos homologados al acto de danzar pueden vincularse además a la imagen romántica de deshojar una flor, que puede ser una acción generada tanto por despecho, como por amor o por añoranza, entre otros.



Fig. 29: Margarita Gómez "*cuando en el amor, pido una mirada*". Video-instalación a doble canal y con sonido, medidas variables, 2017.

Por otro lado, la obra "*cuando en el amor, pido una mirada*" [Fig. 29 a 31] es una video-instalación a doble canal que presenta, por un lado, el registro de la sombra proyectada de una flor siendo degradada insistentemente por algo que no se logra develar hasta observar la segunda imagen. Dicho video es proyectado a gran escala. El segundo video, registrado simultáneamente al primero, es proyectado sobre otro muro continuo al anterior, a escala 1:1 (en relación a mi cuerpo

⁴⁶ Duncan observó en la danza un lenguaje universal, así como yo lo observo en el arte. A ella la danza le servía como lenguaje para metaforizar el movimiento de las olas, a mí me es pertinente el arte para reflexionar respecto a la danza. Si bien el ballet es una disciplina muy rígida y estructurada, es posible desarmarla, descifrarla y traducirla.

y, por lo mismo, más pequeño que el primer video), y muestra el detalle de los fósforos utilizados para quemar la flor. Cada fósforo es encendido hasta llegar al límite de quemar los dedos. Una vez más, de esta manera, no sólo la flor se ve afectada por la acción repetitiva, sino que también mi propio cuerpo. Ambos registros de la videoperformance, se reproducen sincronizados y acompañados por el sonido directo de la acción: se escucha tanto el encendido de cada fósforo, como también mis quejas dolorosas.



Fig. 30 y 31: Margarita Gómez "*cuando en el amor, pido una mirada*". Video-instalación a doble canal y con sonido, medidas variables, 2017.

El título es un fragmento de la siguiente cita célebre del médico psiquiatra y psicoanalista francés, Jacques Lacan (1901–1981):

"Desde un principio, en la dialéctica del ojo y la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor, pido una mirada, es algo

intrínsecamente insatisfactorio, y que siempre falla, porque nunca me miras desde donde yo te veo"⁴⁷.

La subjetividad del ojo fotográfico me permite realizar una doble mirada sobre una misma acción. Coincido con Lacan en que mucho de lo que llamamos "realidad", es un equívoco. La "verdad" o "realidad" son siempre subjetivas.

La instalación ronda lo misterioso, al tratarse de una imagen que no devela totalmente su procedencia. Ya que el fuego no proyecta sombra, es sólo hasta que vemos el segundo video que se termina por completar la acción realizada. La acción comienza con la flor viva y termina, luego de utilizar casi la totalidad de una caja de fósforos, cuando ésta cae quemada.

cuando en el amor, pido una mirada es un intento por descubrir lo que puede un *cuerpo*, y desde la premisa de que, al dañar a otro *ser*, también me daño, en un acto que tensiona una imagen bella con lo violento de su accionar. Como una semilla, que resiste al peso violento de la tierra a su alrededor.

III. COREOGRAFÍA EXPANDIDA

En este tercer y último capítulo, presentaré un ejercicio de expansión coreográfica, que da fin a este proceso de magíster. En esta obra apodada "*Ballare Luminis Bellis*", intento sintetizar los conceptos antes mencionados en una coreografía posthumanista que involucran *seres* de diferentes orígenes. Para poder entender lo que significa la expansión y ejercicio de este campo disciplinar, comenzaré por definir lo que se entiende por coreográfico para luego explicar el rol de cada uno de sus intérpretes.

⁴⁷ LACAN, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. SEM 11. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2006. p. 109

III.a. Acerca de lo coreográfico

"Danzar es sentir, sentir es sufrir, sufrir es amar;

Usted ama, sufre y siente. ¡Usted danza!"

Isadora Duncan.

El significado etimológico de la palabra coreografía sería, literalmente "escritura de la danza". El término proviene de la sumatoria de conceptos griegos, involucrando *choreo* (danza, circular, corea) y *graphí* (escritura). El término fue empleado por primera vez en 1701 por el coreógrafo, notador de danza y editor francés, Raoul Auger Feuillet (c.1660–1710), al publicar su obra "La coreografía o el arte de escribir danzas por caracteres, figuras y señales demostrativas"⁴⁸. El bailarín acuñó el término "*chorégraphie*" al diagramar los pasos que debían usarse en los bailes de salón y danzas teatrales, uniendo las palabras griegas.

El escritor y creador inglés, Ric Allsopp, en conjunto con el escritor y curador brasileño, André Lepecki (1965–), son autores del artículo "*On Choreography*"⁴⁹ (2008), que tomaré como referencia para referirme a lo coreográfico.

Los autores plantean, que la coreografía habría sido inventada con el fin de estructurar un sistema de comando, donde los cuerpos deberían someterse a las voluntades y caprichos del sistema. Es así como ésta también respondería a la necesidad de (re)producir (pedagógica y biológicamente) cuerpos capaces de llevar a cabo ciertos imperativos de movimiento. Según Allsopp y Lepecki, la coreografía se apoderaría de los cuerpos para convertirlos en otros cuerpos altamente entrenados (tanto física, emocional, artística e intelectualmente), lo que ellos observan como variaciones de lo que Michel Foucault llamó "*cuerpos dóciles*"⁵⁰.

Tal como señalo al referirme a lo disciplinar del ballet, en el artículo de Allsopp y Lepecki se insiste en cómo los bailarines tienen que someterse a las órdenes de todo tipo de imperativos coreográficos y paracoreográficos, visibles en ejemplos que van desde la dieta alimenticia, hasta

⁴⁸ El título original, en francés, es "*La Chorégraphie ou l'Art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*" y fue publicada en 1701.

⁴⁹ ALLSOPP, Ric; LEPECKI, André, Editorial: *On Choreography*. Performance Research 13:1. 2008. pp.1-6.

⁵⁰ La propuesta de 'cuerpos dóciles' es desarrollada en "*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*" (1990). Foucault señala: '*Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.*'

los roles de género que éstos deben tradicionalmente corporizar; así como también una estricta disciplina física junto con la representación precisa de posiciones, actitudes, pasos, gestos específicos, todo con el propósito de una repetición lo más exacta posible.

Por otro lado, en tanto a la danza contemporánea, ésta manifestaría la coreografía como una fuerza performativa y física, que organiza toda la distribución de lo sensible y de lo político a nivel del juego entre lo incorporado y lo excorporado, entre orden y petición, entre movimiento y escritura, siendo estos elementos centrales para toda composición performática.

Es así como la coreografía, en términos generales, se entiende como la organización de los cuerpos (humanos) en el tiempo y el espacio. En mi obra, al desbordar el límite de definición de cuerpo más allá del cuerpo-humano, estoy realizando un ejercicio de expansión técnico-artístico, una coreografía expandida. Por lo tanto, ¿A qué me refiero con *coreografiar*? Entiendo la coreografía como la organización de *los cuerpos* en el espacio y tiempo. Coreografiar podría ser un reordenamiento, un análisis de las características de un *cuerpo* y, a partir de éstas, dirigirlo en búsqueda de resultados transitorios, efímeros y estéticos –(¿bellos?). Es pensar la temporalidad, la corporalidad, el movimiento...

En el caso particular de "*Ballare Luminis Bellis*", los intérpretes y sus temporalidades no son humanas. En esta coreografía posthumanista se presentan cuerpos que contienen, cuerpos que son observados y cuerpos que observan.

III.b. Los intérpretes: la planta, el mecanismo, la cámara; el ser, los seres.

Investigué la temporalidad de las plantas a partir de sus posibilidades motoras: para esto desarrollé un proyecto de obra en *timelapse*, donde una maleza y un mecanismo electrónico-lumínico responden kinéticamente uno al otro, produciéndose así una suerte de coreografía posthumana visible únicamente para el ojo de la cámara. La problemática de esta obra estaría centrada en la profundización de la investigación temporal-motora del mundo vegetal y de otros cuerpos. Una vez más, desde una postura posthumana, entiendo como cuerpo no solo al cuerpo humano, sino que también a una planta y/o una cosa (en este caso, un mecanismo electrónico).

En los párrafos que leerán a continuación se encontrarán los detalles de los intérpretes en las diferentes versiones del proyecto generadas a lo largo del proceso de investigación y consolidación: el primer prototipo diseñado el segundo semestre del 2017, la entrega presentada en diciembre del 2017 y la obra final "*Ballare Luminis Bellis*" presentada en el Centro Cultural España (CCE) desde agosto hasta octubre del 2018.

III.b.1. La margarita común

"Si ignoras el nombre de las cosas, desaparece también lo que sabes de ellas"

Carl Linneo.



Fig. 33: Margarita Gómez. Fotografía de una *Bellis Perennis* encontrada en la vía pública. Fotografía digital, 2018.

En un gesto simbólico, y habiendo trabajado ya anteriormente con plantas, llegué a trabajar con una *margarita común*⁵¹ [Fig. 33]. Me interesó generar un diálogo poético entre su denominación coloquial y mi propuesta de comprenderla como un *otro-cuerpo*. En este caso, al estar trabajando con una otra *margarita*, podría plantearse que, en cierto sentido, estoy trabajando con una extensión de mí.

Esta flor, además de cumplir un sentido poético en la obra, tiene características biológicas que me permiten desarrollar el proyecto. Las *bellis* son conocidas también como "el ojo del día", pues se abren por la mañana y se cierran por la noche. Dicho fenómeno se debe a que éstas plantas pertenecen a las especies nictinásticas: especies que responden a los estímulos lumínicos con reacciones kinéticas en sus hojas y/o flores (acción por fototropismo positivo).

En esta instalación, un primer gesto coreográfico estaría en el cambio del ciclo circadiano de la *margarita común*: para el registro del timelapse, el mecanismo electrónico-lumínico fue activado durante las noches para *despertar* a la planta y, durante el día, el sistema era apagado y se bloqueaba el paso de luz, para que esta *margarita* y su acompañante electrónico pudiesen descansar. La escenografía [Fig. 32] creada para esta coreografía expandida fue instalada en mi habitación durante varias semanas. Durante ese período y durante todas las noches, activaba el sistema a las 11PM para desactivarlo a las 11AM de la mañana siguiente, de forma tal que la planta reaccionara kinéticamente e hiciese fotosíntesis. Eso significó que, durante la totalidad de ese lapso horario y en intervalos de un minuto, el obturador de la cámara interrumpía la calma nocturna con su sonido inquietante. A lo anterior se le sumó el haz de luz proyectado por el cuerpo mecánico, que cada cierto tiempo, se desplazaba iluminando toda la habitación, irrumpiendo con la oscuridad del sueño.

⁵¹ Las plantas denominadas científicamente *Bellis Perennis* son conocidas coloquialmente como "margarita común".

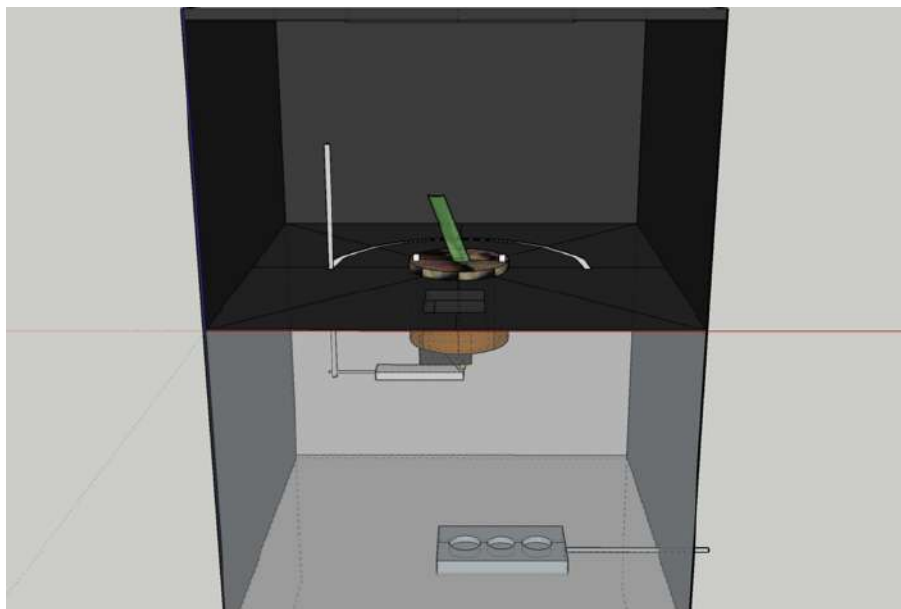


Fig. 32: Captura de pantalla de boceto digital de instalación escenográfica para la coreografía expandida, 2017.

Una vez más, y sin haberlo previsto, durante el proceso de producción de "*Ballare Luminis Bellis*", la adaptación corporal no sólo se limitó a los intérpretes en la escena, sino que también de mi propio cuerpo. Tal como en gran parte de los ejercicios y obras realizadas anteriormente, mi temporalidad y físico se vieron violentados por el desarrollo del proyecto (antes, por ejemplo, desde un *acalambramiento* de las manos o la quema mis dedos). En este caso, la violencia se observó en la interrupción y modificación de mi ciclo circadiano. Por lo tanto, me es inevitable hacer un paralelo con la adaptación del cuerpo a otras disciplinas como el ballet, donde el cuerpo se va deformando para adaptarse a las exigencias de la metodología de la técnica clásica. En el caso de la obra, esto se podría observar en la adaptación de mi ciclo de sueño-vigilia con el ciclo de la planta y el mecanismo.

Sin embargo, la manipulación se da también en la otra dirección. Inevitablemente, al reubicar a la planta en un hábitat diferente al suyo (al aislarla y acompañarla de todo lo que implica "*Ballare Luminis Bellis*"), existe una utilización de la planta de manera algo violenta. Si bien hay un enfoque posthumanista, por la consideración de estos cuerpos no-humanos, finalmente soy yo –humana demasiado humana– quién nuevamente interfiere en los ciclos naturales, para proponer nuevos ensamblajes de distintos actores, injerencia violenta constante del humano sobre estos otros cuerpos.

III.b.2. El mecanismo electrónico-lumínico

Retomando la investigación realizada en la serie de obras "Mecanismos Caleidoscópicos", y entendiéndolos esta vez como *otros-cuerpos* también, decidí que el compañero de baile de mi margarita debería ser un "objeto" [Fig. 32 a 35]. Para esto, creé un mecanismo electrónico-lumínico en cuya morfología observo un vínculo con el mundo vegetal.

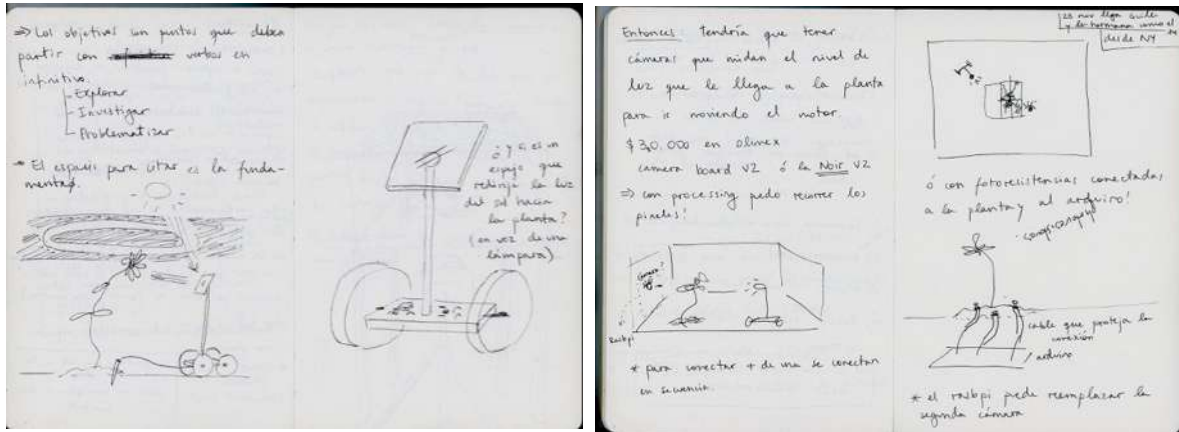


Fig. 32 y 33: Margarita Gómez. Imágenes de bitácora, detalles de algunos bocetos previos a la creación del mecanismo electrónico-lumínico definitivo.



Fig. 34 (izq): Margarita Gómez. Detalles de fotografías/frames de la lámpara USB del primer prototipo construido. Fotografía digital, 2017.

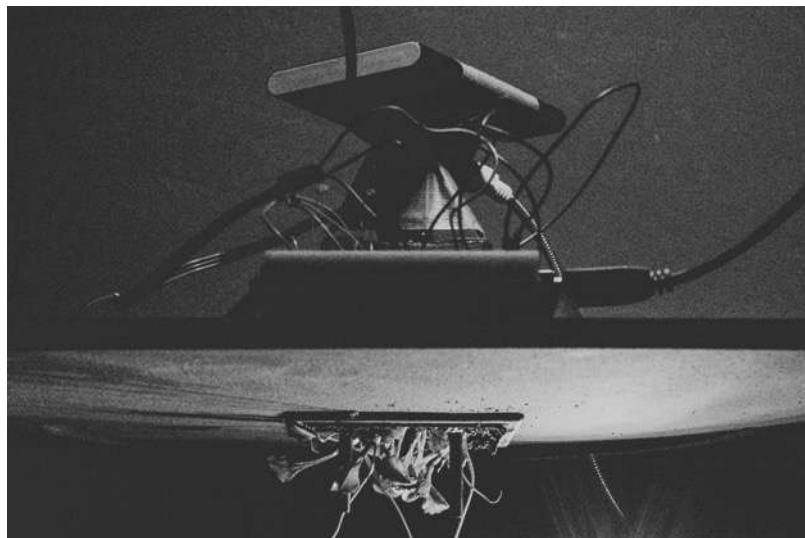


Fig. 35 (der): Margarita Gómez. Detalles de fotografías/frames de la base sostenedora de la margarita, del motor y del circuito electrónico (imagen invertida) del segundo prototipo. Fotografía digital, 2017.

Para el primer prototipo, el cuerpo mecánico fue compuesto principalmente por una lámpara USB para teclado⁵², un *Arduino UNO*⁵³, un servo-motor y un par de celdas fotosensibles. El mecanismo está programado para girar en semicírculo, 0 a 180 grados, a partir de las señales que los sensores le devuelven al sistema. Los sensores se programaron para activar el motor a partir de la sombra que se proyectaría sobre ellos: si la sombra de la planta bloquea uno de ellos (por estar eventualmente cerca de la luz), el motor rotaría la lámpara hacia el extremo contrario para que la planta se acerque al segundo sensor. Una vez que el segundo sensor recibiera la sombra de la flor, el mecanismo se activaría nuevamente, para desplazar la lámpara hacia el extremo inicial.

Es así como, a partir de la programación y las posibilidades físico-motoras de la flor, se genera una coreografía expandida y posthumana⁵⁴, donde la planta realiza un movimiento pendular y el mecanismo un medio-giro en torno a ella, interactuando kinéticamente. Es importante recordar que, por coreografía entiendo la organización de los cuerpos en el tiempo y el espacio. Por lo mismo, observo la programación del movimiento como una escritura coreográfica, una *coreología* (escritura coreográfica), donde, a partir de códigos se le indica al cuerpo objetual-lumínico dónde y cómo debe ubicarse.

En el proceso de producción del *ser*, llamado *Ballare Luminis Bellis*, descubrí que, si bien mi intención inicial era de controlar con exactitud el movimiento del cuerpo vegetal, esta maleza, esta *margarita común*, terminó siendo una "pequeña rebelde", que finalmente decidía cómo-cuándo-y-dónde moverse. Esto significó entender que, la propuesta coreográfica que se estaba planteando en un inicio en el primer prototipo, tenía que ser modificada.

Debido a que *margarita* no se desplazaba constantemente en dirección a la luz⁵⁵, comprendí que la interacción entre los dos cuerpos (vegetal y mecánico-lumínico) no debía ser en

⁵² Este dispositivo fue finalmente reemplazado por una ampolla para crecimiento vegetal (cuya frecuencia lumínica influye directamente en las plantas), unido a un sistema de conexión a corriente y al servo-motor.

⁵³ Un *Arduino UNO* es una placa que usa diferentes microprocesadores y microcontroladores, que permiten usar open-source softwares. Estas placas leen señales entrantes (inputs) a través de sensores, botones u otros, para luego llevarlas a señales de salida (outputs), que permiten activar, por ejemplo, un motor, encender una ampolla o publicar algo online.

⁵⁴ Creo interesante reflexionar también en la idea de dormir como una especie de "estado vegetal". Ya que la acción sucede durante la noche, en modo paralelo a esta coreografía, y debido a que la escenografía se encuentra instalada en mi habitación, el movimiento de la planta y mecanismo están acompañados por mi "quietud" de sueño. Es así como, a pesar del sonido y luminosidad de la instalación, finalmente he podido adaptarme a los nuevos habitantes, finalmente *durmiendo como tronco*.

⁵⁵ Si bien las *Bellis Perennis* son de especie noctinástica, su condición fototrópica no es tan preponderante como imaginé en un inicio.

un sistema de circuito cerrado. Es así como opté por potenciar la libertad de movimiento de ambos seres en escena, a partir de la indicación de ciertos "pies forzados" para ambos: la programación del circuito fue modificada para tener autonomía de movimiento, pero dentro de ciertos parámetros preestablecidos. El código contempla la indicación de puntos espaciales y restricciones temporales. En otras palabras, a modo de coreógrafa, mi indicación fue la siguiente: *Ser mecánico-lumínico, debes desplazarte de un grado 0 a 180 en semicírculo por el escenario. Puedes elegir un intervalo entre 8 minutos y 4 horas para permanecer en el grado 0. Luego, puedes demorarte entre 8 minutos y 4 horas en llegar al grado 180. Puedes permanecer en el grado 180 durante un intervalo de tiempo dentro del rango anterior; y lo mismo para desplazarte del grado 180 al grado 0.* De esta manera, a partir de la composición en código, escritura que comparo con una *coreología*, se le indica al sistema cómo moverse, pero éste puede tomar decisiones autónomas –dentro de los límites que yo planteo. El código está programado para generar números aleatorios, que cambian cada vez que se reinicia el sistema también. De este modo, ningún día es igual al anterior y el movimiento de este cuerpo se vuelve algo único e irrepetible.

Finalmente, es importante mencionar que, en esta segunda experiencia, la lámpara USB fue finalmente reemplazada por una ampollita para crecimiento vegetal (cuya frecuencia lumínica influye directamente en las plantas), uniéndose a un sistema de conexión a corriente y al servomotor, obteniéndose una respuesta fototrópica mayor que en el primer prototipo.

III.b.3 Timelapse: la cámara como espectador y actor

Luego de leer el texto de Mancuso & Viola, y entendiendo que las plantas "existen" en una temporalidad diferente a la nuestra, me propuse investigar desde una propuesta plástica el control del movimiento de éstas, realizando una suerte de coreografía botánica. El carácter animado de las plantas es algo que se escapa al ojo desnudo y, por lo mismo, en este caso la fotografía es útil, a partir de la utilización de ésta como fotograma para la realización de un *timelapse*.

Para esto, decidí incorporar un reloj a la escena inferior: éste funciona como señalamiento temporal visual y sonoro, al ser un referente para los humanos en la cadencia universal. El reloj sirve de señalamiento de la diferencia temporal entre el *timelapse* y el "tiempo humano". Ya que la temporalidad de las plantas es tan distinta a la nuestra y que es imperceptible al ojo desnudo. La interacción se registró con fotografías en intervalos de 1 minuto, para luego ser montada en un *timelapse*. Cada noche se tomaron aproximadamente 650 fotografías, posteriormente montadas a modo de fotogramas en una línea de tiempo para generar un video "en temporalidad humana" de aproximadamente 20 segundos. Así, a pesar de no observar el movimiento directo de la acción y performatividad de estos cuerpos (la planta y el mecanismo-electrónico), la cámara nos permite recrear su movimiento a partir de la *ilusión* de movimiento continuo... Por lo tanto, la cámara actúa a modo de un tercer participante (y observador) de esta coreografía expandida.



Fig. 36: Margarita Gómez. Frame del *timelapse* del primer prototipo. Fotografía digital montada luego en video Full-HD, 2017.

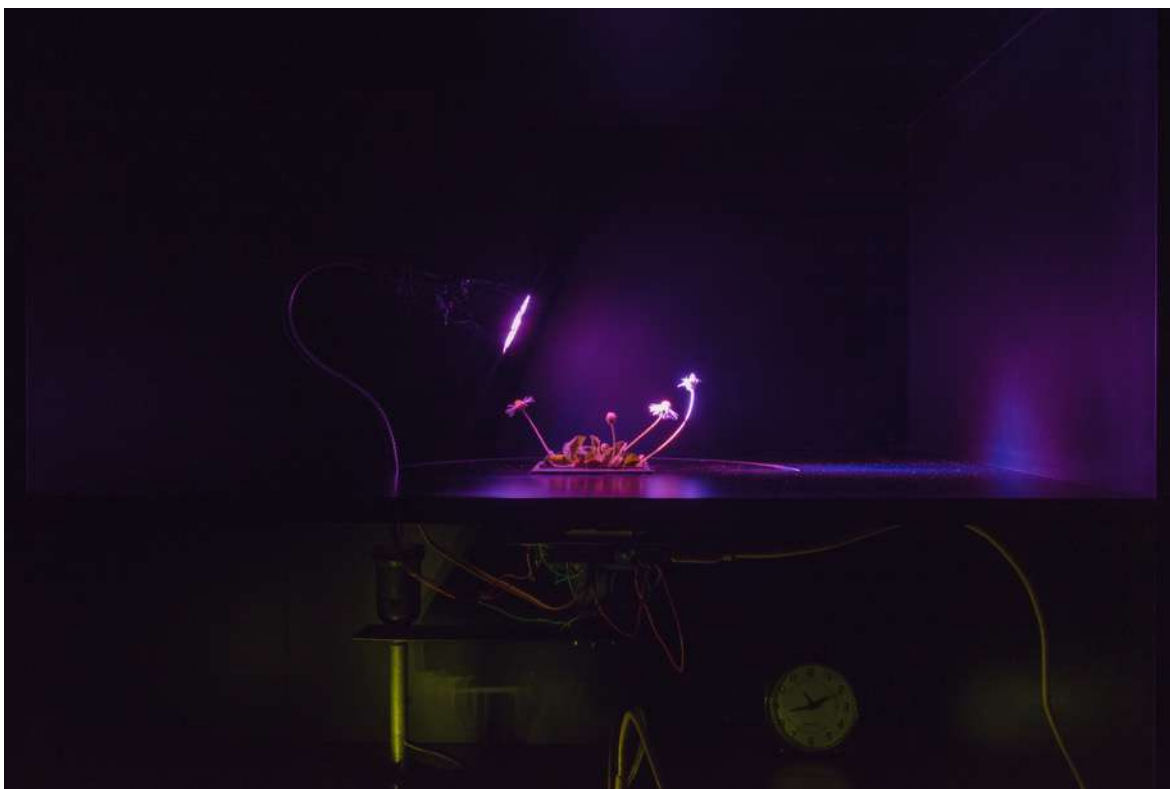


Fig. 37: Margarita Gómez. Frame nr.50 del *timelapse* de "*Ballare Luminis Bellis*". Fotografía digital montada luego en un video Full-HD, 2018.

El registro del *timelapse* del primer prototipo [Fig. 36 y 39] fue montado inicialmente en un video a doble canal, presentando el paralelo temporal en la Universidad Finis Terrae y se diseñó a partir de las condiciones arquitectónicas e infraestructurales de la sala disponible, con el fin de incorporar al espectador en el movimiento de la siguiente manera. El video se proyectó sobre las dos caras de un panel negro. Por una cara del panel se observaba el video en tiempo humano, donde el movimiento es aparentemente inexistente (excepto por el avance de las agujas del reloj y el aletargado desplazamiento del mecanismo en semicírculo). En la cara contraria del panel se proyectó el *timelapse*, donde el tiempo aparece acelerado, de manera tal que un humano pueda observar el movimiento vegetal. Entonces, para poder observar ambos videos (ambas temporalidades), el espectador humano debía rodear el panel, realizando así una coreografía similar a la del mecanismo electrónico-lumínico en torno a la flor.



Fig. 39: Margarita Gómez. Registro de una primera prueba de instalación de la videoinstalación. Proyección doble de video a color y con sonido, 135x84cm, 2017.

Para la versión final de "*Ballare Luminis Bellis*", el *timelapse* fue regrabado con las características del nuevo mecanismo e instalado en la parte posterior de la caja contenedora de la coreografía planta-mecanismo, de forma tal de hacer el paralelo temporal, ya no en formato video-video, sino en formato video-experiencia directa. En esta versión definitiva también se mantenían las características coreográficas del *metaperformer* humano que debía girar en semicírculo alrededor de la caja para experimentar ambas temporalidades.

III.b.4 Coreografía expandida en "*Ballare Luminis Bellis*": interacción entre la flor, el mecanismo, la cámara, el humano y el *ser instalatorio*

Como señalé, la estructura diseñada para "*Ballare Luminis Bellis*" [Fig. 38] es entendida como un ser y, por lo mismo, la he nominado bajo el método científico inventado por Carl Linneo (1707–1778), quién es considerado uno de los padres de la ecología y fue el creador del sistema binominal de denominación de los seres. Su sistema, creado en 1731, responde al siguiente

patrón: la primera palabra refiere al género, para luego continuar con el nombre de la especie (su particularidad dentro del género nombrado). En el caso de mi creación, los nombres responden a los siguientes conceptos: *Ballare* entendido como el baile, la coreografía –que sería lo común en mis obras, mis creaciones, mis seres–, y lo particular de esta obra: una coreografía para un mecanismo electrónico-lumínico (*Luminis*) y una margarita (*Bellis*).

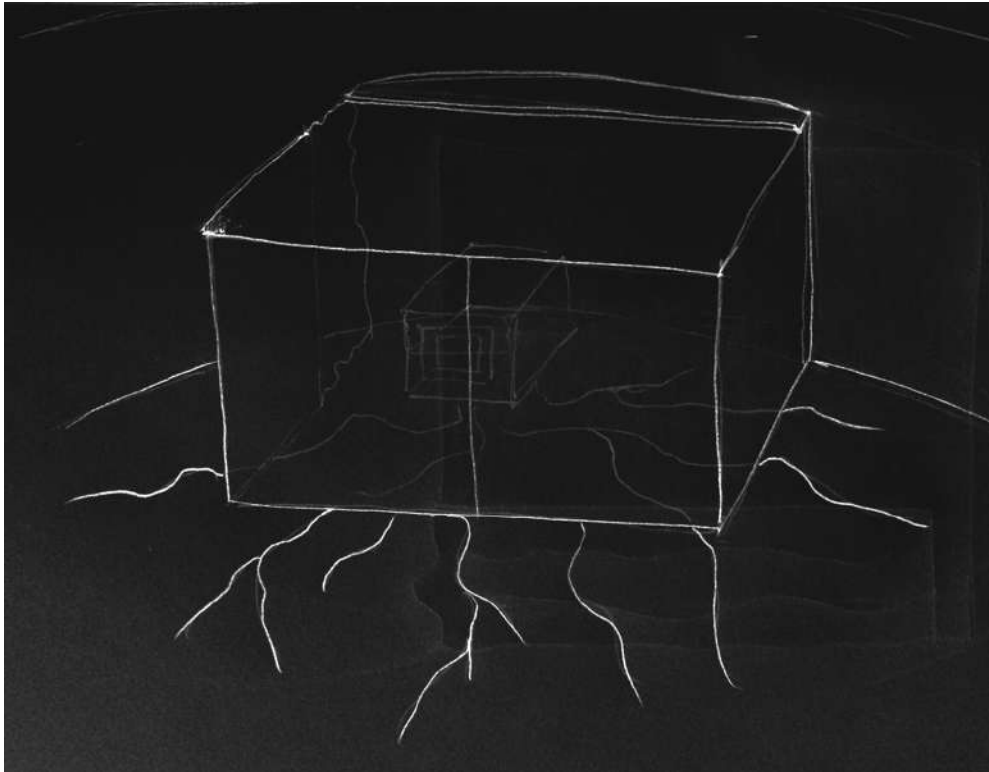


Fig. 38: Margarita Gómez. Boceto para el diseño de "*Ballare Luminis Bellis*". 2018.

En términos formales, el diseño de este *ser* [Fig. 38 a 40 y 43] responde además a características que denomino postorgánicas, al ser un elemento rígido, negro, pesado, pero que se extiende desde cables eléctricos que remiten a raíces vegetales; cables que, a su vez, proyectan haces de luz, ampliando sus límites físico-matéricos. Las *raíces* de *Ballare Luminis Bellis* funcionan como conductos que alimentan con electricidad la escena que habita en su interior, tal como las raíces conducen los nutrientes de la tierra en el mundo vegetal. La obra presenta un contraste lumínico teatralizado (dramatismo en la escena interior, en el espacio interno de la estructura mayor, en el contraste entre el cuerpo oscuro y su entorno luminoso). Es un cuerpo misterioso y aislado; como un satélite que habita en la inmensidad del espacio, o como una galaxia en la infinitud el universo.

Sin embargo, la obra "*Ballare Luminis Bellis*" tiene más planos de interacción que los evidentes (es decir, los de la planta con el mecanismo y la cámara). La obra implica también la interacción entre la caja contenedora con el humano observador y del humano observador con la *instalación/ser*. En ese contexto, para observar la temporalidad humana desarrollé dos propuestas.

En el caso del primer prototipo, la instalación contemplaba la proyección de un segundo registro audiovisual. La instalación consistía en un panel de tela negra ubicado al centro de una sala de clases de la Universidad Finis Terrae. Sobre el panel se proyectó el timelapse por una cara (escala temporal vegetal) y en la cara contraria el registro en video a una escala temporal humana. El espectador debía girar/coreografiar en torno al panel para poder observar la obra en su totalidad [Fig. 40].



Fig. 39 (izq.): Margarita Gómez. Registro fotográfico de vista interior de "*Ballare Luminis Bellis*" (encuentro directo con la margarita y el mecanismo). Fotografía digital. CCE Santiago, 2018.

Fig. 40 (der.): Margarita Gómez. Registro fotográfico de vista interior de "*Ballare Luminis Bellis*" (encuentro con la pantalla que reproduce la coreografía en formato de *timelapse*). Fotografía digital. CCE Santiago, 2018.

Por otro lado, al producir la obra definitiva, además de volver a realizar la escena (con un nuevo cuerpo electrónico lumínico pertinente como acompañante de la margarita común), la obra se propuso como un *ser* [Fig. 40]. Es así como, finalmente, para la obra exhibida en el CCE España, opté por instalar los cuerpos directamente en el espacio, además de proponer una siguiente capa coreográfica: involucrar directamente la acción del espectador dentro de la obra. Se abarcó la arquitectura del lugar⁵⁶ para potenciar el desplazamiento del espectador en el espacio. La obra se instala en el espacio de manera tal que, al entrar, el espectador-humano está invitado a realizar un semicírculo en torno a la escena, para así observar en una cara la escena directamente (la planta y mecanismo electrónico-lumínico habitan el espacio de exhibición durante toda la muestra) y en la contra cara una pantalla con el *timelapse* reproduciéndose en *loop*. El movimiento de los seres que transitan al interior de *Ballare Luminis Bellis* son registrados por una cámara infrarroja, que es monitoreada en línea desde mi celular (y computador). Este movimiento semicircular funciona como un espejo del movimiento realizado por el mecanismo en torno a la flor [Fig. 41 y 42].

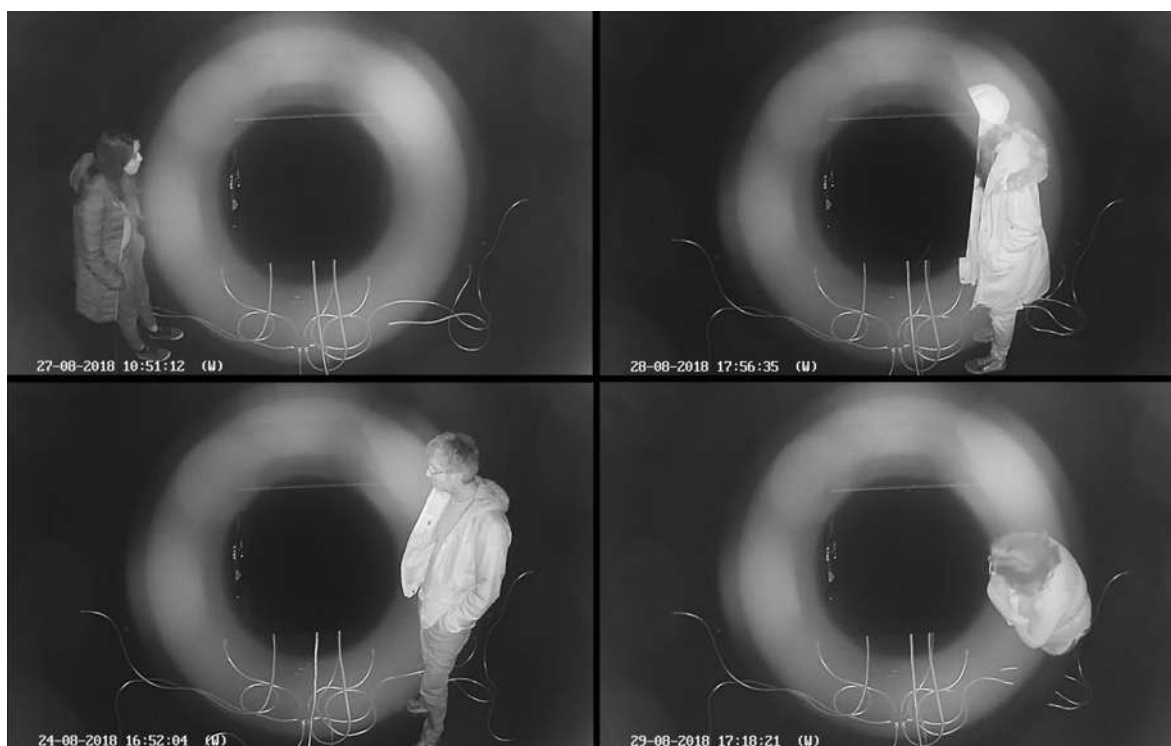


Fig. 41: Margarita Gómez. Fotogramas del registro de la cámara instalada en "*Ballare Luminis Bellis*". Video Full-HD, 2018.

⁵⁶ La obra se instaló en el espacio "La Curva" del CCE Santiago, espacio caracterizado por presentar un muro curvo.

Por lo tanto, a partir de ambas propuestas (primer prototipo y obra final) es posible extraer y ampliar los principios de interactividad con la obra y de coreografía ampliada descritos anteriormente, en donde el humano como *un ser* más, y sin saberlo, se transforma en un *metaperformer* dentro de la obra/*ser* [Fig. 41].

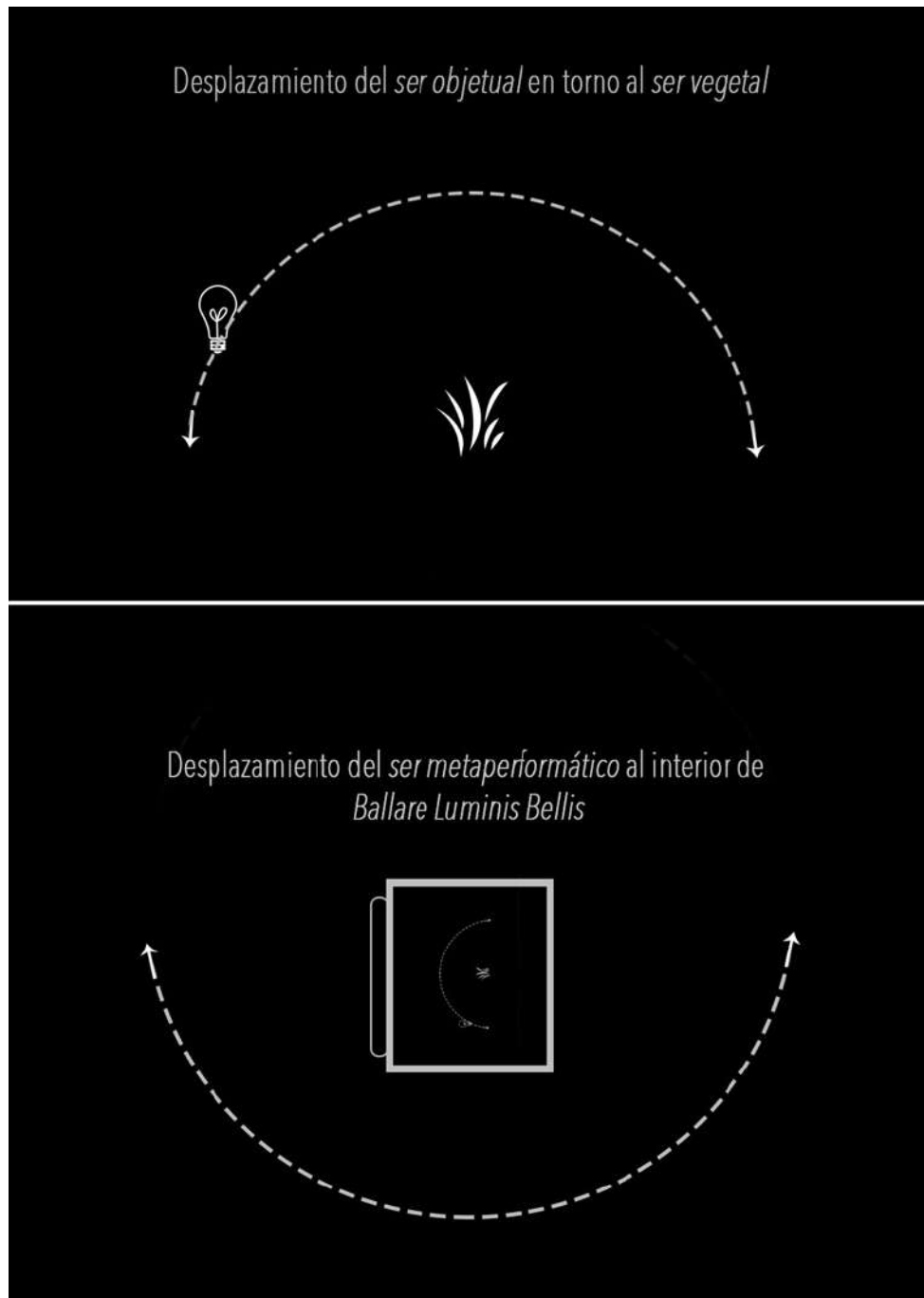


Fig. 42: Boceto digital en planta del desplazamiento ideal de los *seres* en la obra. 2018.

En este ejercicio observo un inevitable paralelo entre la obra del artista, escritor e investigador estadounidense Ken Goldberg (1961) y mi propuesta, especialmente en tanto las variables *incontrolables* en la obra: la planta, la electricidad, el espectador.



Fig. 43: Ken Goldberg, "The TeleGarden". Registro de la instalación. Ars Electronica Museum, Linz, Austria. 1995-2004.

La obra "The TeleGarden"(1995–2004) [Fig. 43] es una instalación interactiva a distancia. Esta obra permitía que usuarios web observaran e interactuaran con un jardín remoto de plantas vivas. Los participantes podían plantar, regar y monitorear el progreso de plantaciones a través de movimientos suaves de un brazo robótico⁵⁷. La obra permaneció activa las 24 horas entre los años 1995 y 2004.

⁵⁷ The Telegarden. Recuperado de: <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/> (visitado el 8 de octubre del 2018)

Al trabajar con otros cuerpos activos (la planta, el mecanismo electrónico y el espectador), a ambos nos interesan cuerpos libres de actuar como prefieren. En ese sentido, si bien mi obra propone ciertas direcciones de movimiento, finalmente los intérpretes de esta coreografía expandida terminan por completar, a su modo, la propuesta coreográfica. Por ejemplo, en el caso del espectador (humano), éste actúa, se desplaza y observa la instalación libremente. Por otro lado, la actividad del espacio de exposición también fue un factor impredecible en la obra: por ejemplo, no contaba con que la iluminación de la exposición continua terminaría afectando la percepción lumínica de *Ballare Luminis Bellis*, o que los habitantes regulares del espacio no se preocuparían constantemente de regar y conectar/desconectar la electricidad (tanto para alimentar a la margarita como al sistema eléctrico, como también, al apagar el interruptor, permitir que estos pudiesen descansar).



Fig. 43: Margarita Gómez. Registro fotográfico de una vista exterior de "*Ballare Luminis Bellis*". CCE Santiago, 2018.

El movimiento e interacción del espectador (humano) aparece entonces finalmente como algo imposible de controlar en su totalidad, quién, además, también modifica su actuar en la medida que toma conciencia de que está siendo observado⁵⁸. ¿Cómo dirigir su comportamiento al interior de la instalación? ¿Cuánto tiempo permanece al interior de ella? ¿Cuántas veces se desplaza de un extremo al otro de la instalación? ¿Cuánto tiempo permanece observando aparentemente inmóvil?⁵⁹ ¿Cómo controlar el movimiento de una (A)aurora, un (L)león o unos (M)montes?



Fig. 44: Margarita Gómez. Registro fotográfico de una de las raíces "postorgánicas" de *Ballare Luminis Bellis*. CCE Santiago, 2018.

⁵⁸ Existen estudios que señalan que los cuerpos (no sólo los humanos), cambian su accionar en la medida que tienen conciencia de que son observados por un otro. ¿Cómo será el movimiento de las plantas cuando nos son observadas?

⁵⁹ Durante el transcurso de la exposición he observado como algunos, por ejemplo, permanecen menos de un minuto dentro de la instalación y otros se mantienen atentos al movimiento de la margarita y al video; otros observan desde la cámara de su celular, otros tienen la vista instalada en el tacto.

CONCLUSIÓN

Esta investigación no pretende terminar con conclusiones absolutas, ya que ésta se propone desde el ámbito del arte y, en mi opinión, el arte propone preguntas que no llevan necesariamente a respuestas unidireccionales. Más allá de lo anterior, intentaré realizar un breve resumen de lo expuesto, incluyendo luego fortalezas-debilidades y proyecciones futuras.

En resumen, el desarrollo de mi investigación ha tenido como piedra angular el trabajo coreográfico con *cuerpos-otros* (en este caso, especialmente plantas y objetos), cuerpos observados desde una postura posthumanista y material-vitalista. El trabajo con estos *cuerpos* se contextualiza en el constante interés por problematizar las relaciones *espacio-tiempo-movimiento*, que se vinculan directamente con una propuesta de intervención coreográfica, una *coreografía expandida*. Como mencioné anteriormente, en mis obras los bailarines no son únicamente humanos ni responden necesariamente a códigos directos del mundo de la danza.

Esta obra en particular nace de esa misma línea argumentativa. Recuerdo mi primera experiencia con la "mimosa púdica" y entiendo que mi concepción del mundo estuvo siempre empapada de posthumanismo material-vitalista. En ese sentido los textos mencionados de Rosi Braidotti, Jane Bennett, y Stefano Mancuso & Alessandra Viola terminaron por complementar y profundizar esta postura. Estas influencias *cayeron en suelo abonado y fértil*, permitiéndome revisar reflexivamente mi obra y, a la vez, enriquecer mi producción, culminando este proceso en "Ballare Luminis Bellis". Para esta obra final elegí una planta, una margarita común, ya que, a pesar de ser prácticamente malezas en los jardines, observo su belleza no sólo desde un punto de vista estético, sino que también desde la observación de sus características motoras y temporales. Este proceso decantó en la creación de un *ser* que presenta diferentes capas de interactividad coreográfica: primero una relación margarita-mecanismo-cámara, luego la relación de estos seres ante la mirada de un *metaperformer* –que también es observado por otra cámara– y, finalmente, el *ser* que contiene ambas relaciones, la instalación *Ballare Luminis Bellis*. La técnica fotográfica, el video y la instalación permitieron cristalizar, destacar y marcar los contrastes temporales entre los *seres*, así como la facilitación de la coreografización espacial de sus intérpretes. Todo esto para plantearle al observador, que en nuestra actitud antropocentrista, dejamos de lado muchas interacciones y temporalidades con *seres* igual de importantes que los humanos.

Sin embargo, a lo largo de la creación de *Ballare Luminis Bellis*, el enfrentamiento a problemas fue una constante. Primero, esta maleza, esta flor, es de naturaleza insurrecta y no siempre actúa como se le propone. La lámpara USB inicial tenía una frecuencia lumínica a la que mi margarita no respondió directamente. Es así como llegué a descubrir que ella prefería, en el caso del primer prototipo, reaccionar kinéticamente al agua: cada vez que la regaba, ella se movía. Fue una revelación el llegar a conocer la naturaleza subversiva de este cuerpo. Por otro lado, el proceso de investigación significó no sólo la adaptación de los cuerpos de la obra, sino que también de mi propio cuerpo. En gran parte de los ejercicios y obras realizadas, mi temporalidad y físico se vieron violentados por el desarrollo de los proyectos: ya sea, por ejemplo, quemando mis dedos o modificando e interrumpiendo mi ciclo circadiano. De alguna manera, en todos los ejercicios, trabajar con estos *cuerpos-otros* significó adaptarme a sus características físico-temporales.

Más allá de lo anterior, la investigación realizada ha sido muy significativa en mi desarrollo profesional. Ha sido una obra que reúne intereses tan variados como el arte, la danza, la botánica, la tecnología y la filosofía; *Ballare Luminis Bellis* es un *ser* que puede ser leído desde diferentes aristas. Tanto así, que, por ejemplo, esta obra no sólo ha sido expuesta en un contexto artístico (CCE Santiago), sino que también ha sido presentada a modo de investigación en una conferencia interdisciplinaria e internacional: la "*10th Beyond Humanism Conference*" (10a Conferencia Más Allá del Humanismo) en Breslavia, Polonia, conferencia en la que no sólo presenté la investigación realizada y pude comentarla con investigadores internacionales, sino que también me permitió profundizar y expandir mis conocimientos respecto a propuestas trans- y posthumanistas. Otra fortaleza radica en las múltiples opciones expositivas que tiene: el montaje de la obra depende de la arquitectura que la cobija y, por lo mismo, es una instalación que permite flexibilidad en tanto a los espacios donde puede habitar. Además, las *margaritas comunes* son especies que, tal como indica su nombre, pueden ser encontradas en espacios, precisamente, comunes. Por último, siento que esta obra no está fuera, sino que es parte de un proceso de crecimiento artístico continuo, lo cual le da mayor consistencia externa y biográfica-histórica a la obra actual.

Como todo ser viviente en proceso de desarrollo, la obra tiene posibilidades instalatorias en otros formatos y lugares, mostrando adaptabilidad a las condiciones climáticas. Por otro lado, desde ella pueden seguir *germinando* investigaciones sobre lo bello-doloroso, los tiempos y ciclos de las plantas, el supuesto "estado vegetal", la relación con la tecnología (y los *seres postorgánicos*) y lo coreográfico de otros *seres*, entre otros temas. Futuros espacios concursables, académico-laborales y/o investigativos nacionales o internacionales serán los que potencialmente podrán cobijar *las semillas* de este trabajo.

BILBIOGRAFÍA

Textos:

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, col. Ad Literam.

Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Gómez de Silva, G. (1998). *Breve diccionario etimológico de la lengua española: 10 000 artículos, 1 300 familias de palabras*. México: FCE, COLMEX.

Lacan, J. (2006). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. SEM 11. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Mancuso, S., & Viola, A. (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.

Mcluhan, M. (1969). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Ed. DIANA.

Nietzsche, F. (2011). *Más allá del bien y el mal*. México: Editorial Edaf.

Revistas/Artículos:

Allsopp, R., & Lepeckl, A., Editorial: *On Choreography*. Performance Research 13:1, 2008.

Ciriani Espejo, Patricia. Gilles Clément, el hombre que domesticó la maleza. ETIQUETA NEGRA (Suplemento LÍNEA). Volumen: 2, 2014.

Olivares, Rosa. Máquinas sensibles. EXIT Imagen y cultura/ Image & Culture 7 (31). Agosto/Septiembre/Octubre, 2008.

Web:

Easy Jardín. Aprendamos a reconocer las malezas de nuestro jardín. Disponible en: <https://easyjardin.cl/familias-de-plantas/aprendamos-a-reconocer-las-malezas-de-nuestro-jardin/2015/09/> (revisado el 8 de octubre del 2018)

The Telegarden. Recuperado de: <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/> (visitado el 8 de octubre del 2018)

National Science and Media Museum [nationalmediamuseum]. (2015, 15 de octubre). Interview with artist and photographer Ori Gersht [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/68i9DheA3w8> (revisado el 8 de octubre del 2018)