

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO: «NUEVO MATERIALISMO FEMINISTA: ENGENDRAR UNA METODOLOGÍA ÉTICO-ONTO-EPISTEMOLÓGICA»

De la interacción a la intra-acción en la *performance* del paisaje

Annette Arlander

Artista, investigadora, pedagoga

Universidad de las Artes de Helsinki (Finlandia)

Fecha de recepción: junio de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Fecha de publicación: noviembre de 2014

Resumen

Cuando intentamos entender y articular la práctica artística denominada *performance* del paisaje, resulta útil comprender varios (f)actores, como por ejemplo el viento, el trípode, el pañuelo, el cuerpo y demás, como elementos colaboradores que interactúan dentro de un ensamblaje de materialidades diversas (Bennett, 2010). No obstante, y considerando la visión que tiene Rosi Braidotti (2013) de los debates acerca de lo posthumano, podríamos preguntarnos si es posible comprender mejor la interacción como una intra-acción (Barad, 2007), donde el enredo de diversos componentes es un requisito esencial y no un resultado de la acción. ¿Puede entenderse la escisión del artista que es *performer* ante la cámara y al mismo tiempo testigo detrás de ella como un tipo de corte agencial? En el caso de una práctica previa –la *performance con plantas*– se asume de manera más intuitiva que se trata de una intra-acción, debido a la interdependencia simbiótica de animales y plantas que intercambian oxígeno y dióxido de carbono. ¿Pero podríamos entender la actuación ante la cámara, con un pequeño columpio sujeto a un árbol, también como una intra-acción? Y si es así, ¿cuáles podrían ser las ventajas metodológicas de adoptar esa perspectiva?

Este estudio de caso situado dentro del campo de la *performance* como investigación e investigación artística está vinculado a la materialización de lo digital, dado que la práctica en sí es en gran medida digital, aunque este artículo se concentra mayoritariamente en cuestiones metodológicas.

Palabras clave

intra-acción, *performance* del paisaje, investigación artística, *performance* como investigación, entorno

*From interaction to intra-action in performing landscape***Abstract**

When we try to understand and articulate an artistic practice called performing landscape, it proves helpful to understand various (f)actors, such as, for instance, the wind, the tripod, the scarf, the body, and so on, as interacting collaborators within an assemblage of various materialities (Bennett, 2010). Prompted by Rosi Braidotti's (2013) overview of the discussions around the posthuman, however, we could ask whether it is possible to understand the interaction more like an "intra-action" (Barad, 2007), where the entanglement of the various components is a pre-condition, rather than a result, of the action. Perhaps the split of the artist into a performer in front of the camera and a witness behind it could be understood as an agential cut of sorts? In the case of a previous practice — performing with plants — intra-action is intuitively easier to assume, due to the symbiotic interdependence of animals and plants in their exchange of oxygen and carbon dioxide. But could we understand performing for the camera, with a small swing attached to a tree, as an intra-action as well? And if so, what would be the methodological advantages of pursuing such an understanding?

This case study set within the field of performance as research and artistic research is related to the mattering of the digital, since the practice itself is to a large extent digital, although the main focus of the paper is on methodological questions.

Keywords

intra-action, performing landscape, artistic research, performance as research, environment

Introducción

En un proyecto reciente, *Year of the Snake Swinging* (2014), realizado para la cámara una vez a la semana durante un año, un álamo temblón que crece en la costa occidental de la isla de Harakka (Helsinki) nos proporcionó el entorno y soporte adecuados para instalar un pequeño columpio y para mostrar las estaciones y el tiempo cambiantes. Este proyecto fue el último de una serie anual que inicié en 2002 y terminé en 2014, denominada *Animal Years*, basada en el calendario chino y sus ciclos de doce años, de manera que cada año recibe el nombre de un animal concreto. El proyecto exploraba la cuestión de cómo realizar una *performance* en el paisaje hoy en día (Arlander, 2012), basada en las tradiciones del arte de la *performance*, el videoarte y el arte ambiental, en la frontera entre todas ellas. La capa más significativa de la obra durante el año de la serpiente fue el movimiento del columpio, sujeto al árbol de la orilla y visitado por otros *performers* además de mí misma (véase el apéndice).

En su reconocida obra *Vibrant Matter, a political ecology of things* (2010), Jane Bennett reafirma la agencia de los ensamblajes. Bennett intenta desarrollar una agencia distributiva basada en los cuerpos «afectivos» de Spinoza y en los «ensamblajes» de Deleuze y Guattari. Para ella, los ensamblajes son «agrupaciones *ad hoc* de diversos elementos, de materiales vibrantes de toda clase» (Bennett, 2010, pág. 23-24). El poder no se distribuye equitativamente por la superficie,

ni los elementos quedan gobernados por un elemento central. Los efectos generados por un ensamblaje son propiedades emergentes con la capacidad de hacer que pase algo. Además de la fuerza vital de cada miembro del grupo, hay una eficacia propia de la agrupación: una agencia *del* ensamblaje, según Bennett. Un ensamblaje nunca es un bloque sólido, sino un colectivo abierto, una «suma no totalizable» con un historial de formación y una vida finita (Bennett, 2010, pág. 23-24).

Está claro que el árbol posee cierta agencia en el ensamblaje de la madera, la cuerda y la rama que forman el columpio. Y en este caso podríamos añadir otros (f)actores, como el mar, el viento, los acantilados, el ser humano, el pañuelo, la videocámara sobre el trípode y demás que colaboran interactuando en el ensamblaje. La agencia de la tecnología es evidente: si a la cámara se le acaba la batería, la capacidad productiva del ensamblaje se ve afectada y no habrá vídeo. Pero la agencia del álamo temblón aún resulta más palpable: sin árbol, sin rama, no hay lugar al que sujetar el columpio. La forma extraña a la derecha de la imagen, en la orilla (véase la Figura 1), es la del tocón de otro álamo que antes crecía allí, pero murió hace algunos años, quizás porque tenía demasiada agua de mar en las raíces. Al crecer un árbol junto al otro, se podía colocar una hamaca entre los álamos. Ahora, el que queda sirve para colgar un columpio. El reconocimiento de la agencia del árbol sugiere más preguntas. ¿Cómo podríamos entender mejor la agencia en la *performance* como investigación? ¿Y eso qué significaría en términos metodológicos?



Figura 1. *Year of the Snake – In the Swing* (2014), fotograma. Cámara y performer: Annette Arlander.

Intra-acción

Si nos planteamos el columpio como un enredo, la interacción de los elementos que forman el columpio (el tablón pequeño, las cuerdas, la rama del árbol) se entendería mejor con la idea de intra-acción descrita por Karen Barad, dado que la combinación de esos elementos es un requisito y no un resultado de la acción.

Para Karen Barad, la intra-acción es un elemento clave del marco realista agencial. La intra-acción «significa la constitución mutua de agencias enredadas». A diferencia del término ordinario interacción, «reconoce que las distintas agencias no preceden a la interacción, a sino que emergen a través de su intra-acción» (Barad, 2007, pág. 33). Es más, solo son distintas en un sentido relacional: «las agencias solo son distinguibles en relación a sus enredos mutuos, no existen como elementos individuales» (Barad, 2007). Según Barad, los fenómenos (y no los objetos independientes) son «las unidades básicas de la existencia» (Barad, 2007, pág. 333). No se limitan a señalar la inseparabilidad del observador y el observado, sino que «los fenómenos constituyen la inseparabilidad o enredo ontológico de las “agencias” que intra-actúan» [...] (Barad, 2007, pág. 139). Resumiendo, «los fenómenos son enredos ontológicos» (Barad, 2007, pág. 333). Los fenómenos se producen a través de las intra-acciones. Como especifica Barad, «es a través de las intra-acciones agenciales específicas que los límites y propiedades de los “componentes” de los fenómenos se determinan y las articulaciones materiales particulares del mundo cobran sentido» (Barad, 2007). Así, «los aparatos no son solo instrumentos de observación, sino también prácticas para trazar límites — reconfiguraciones materiales específicas del mundo — que llegan a materializarse e importar» (Barad, 2007, p. 140). Los distintos límites entre humanos y no humanos, cultura y naturaleza, ciencia y lo social se constituyen a través de intra-acciones causales (Barad,

2007). Las prácticas enredadas son productivas y quienes y lo que queda excluido de ellas se materializa e importa, ya que distintas intra-acciones producen distintos fenómenos (Barad, 2007, pág. 58).

Según Barad, de la intra-acción surgen entidades determinadas. El término intra-acción remite a su inseparabilidad ontológica y esto contrasta con la interacción, que se basa en la metafísica del individualismo. Así, deberíamos entender los fenómenos como intra-acciones específicas, no como objetos en sí mismos. «Dado que, individualmente, las entidades determinadas no existen, las medidas no implican una interacción entre entidades separadas, sino más bien que de la intra-acción surgen entidades determinadas [...]». Un fenómeno es una intra-acción específica de un “objeto” y las “agencias de medida”: el objeto y las agencias de medida surgen de la intra-acción, en vez de preceder a la intra-acción que las produce» (Barad, 2007, pág. 128). Para Barad, los fenómenos son intra-acciones físicas y conceptuales (materiales y discursivas), y el término intra-acción quiere decir «la constitución mutua de objetos y agencias de observación dentro de los fenómenos» (Barad, 2007, pág. 197). La autora resume su definición del siguiente modo: «Las distintas intra-acciones materiales producen distintas materializaciones del mundo» (Barad, 2007, pág. 380).

¿Qué significa esto en relación a nuestro ejemplo del columpio? El columpio surge del enredo de la cuerda, la madera y el árbol... ¿pero acaso estas cosas no existen como elementos individuales antes de combinarse en un columpio? Según Barad no, dado que todas ellas forman parte del mundo que intra-actúa consigo mismo. Mediante la noción de intra-actividad «emerge una nueva ontología viva» (Barad, 2007, pág. 33), que se basa en la inseparabilidad fundamental. En vez de contemplar el columpio como un ensamblaje de elementos preexistentes como la cuerda, la madera y el árbol, ¿deberíamos entender el fenómeno de un columpio como el que produce tales elementos? Puede que las partes del columpio sean partes del columpio solamente después de que el columpio haya llegado a serlo. O, a un nivel más material, el tablón ha formado parte de otro árbol antes de ser tablón y pintarlo de azul. La cuerda de plástico está hecha de petróleo, de los restos de un bosque de hace millones de años. Estos elementos aparentemente individuales son el resultado de intra-acciones previas. La noción de intra-acción modifica nuestra comprensión de la relación que tenemos con el entorno. Barad explica que los cuerpos no se limitan a situarse o localizarse en entornos particulares, sino que los entornos y los cuerpos se constituyen mutuamente de manera intra-activa. «Los cuerpos (“humanos”, “ambientales” o de otra clase) constituyen “partes” integrales o reconfiguraciones dinámicas de lo que es» (Barad, 2007, pág. 170).

La relación entre los «cuerpos» y el «entorno» se vuelve evidente al trabajar con imágenes grabadas en vídeo. La idea constitutiva de intra-acción es más fácil de entender, puesto que los elementos de la imagen están producidos por la intra-acción de «agencias de

medida» como la cámara, el trípode, el encuadre de la imagen, y «objetos» como el acantilado, el mar, el árbol, el tocón, el columpio y la *performer*. En la imagen, el columpio y el árbol forman un entorno alrededor de la figura humana, mientras que el columpio que se mueve solo deviene un cuerpo por derecho propio, rodeado de un entorno. Y sin el columpio, el árbol y el tocón cercano forman los cuerpos principales junto con el mar, el cielo y los acantilados como entorno.

Corte agencial

La noción de Barad de «corte agencial» resulta útil en este contexto. Según la autora, la división entre sujeto y objeto se establece cada vez, en lugar de darse previamente: «Las intra-acciones incluyen la disposición material más amplia (por ejemplo: un conjunto de prácticas materiales) que efectúa un *corte agencial* entre “sujeto” y “objeto” (en contraste con el corte cartesiano más conocido, que da por sentada esta distinción). Es decir, que el corte agencial establece una resolución *dentro* de la indeterminación inherente ontológica o semántica» (Barad, 2007, pág. 139-140). Barad explica cómo los límites y propiedades de las partes del fenómeno se vuelven determinados solo en el corte agencial que distingue el «objeto medido» del «agente de medida». Así, «la intra-acción de una parte del fenómeno con otra señala una correlación entre la “agencia causal” (causa) y la “agencia de medida” (efecto)» (Barad, 2007, pág. 337). Esta situación no queda restringida a las actividades humanas. «Si una medida es la marca intra-activa de una parte de un fenómeno en otro y consideramos los fenómenos como enredos ontológicos específicos, es decir, como configuraciones materiales específicas del mundo, entonces no hay nada inherente en una medida que la haga irreducible a la escala humana» (Barad, 2007, pág. 338).

Simplificando, podemos entender lo expuesto anteriormente mediante la práctica de vídeo. La cámara produce la imagen encuadrándola, generando un corte entre lo que está dentro y fuera de campo, entre lo que forma parte de la imagen y lo que no. Esta división no existe antes del paisaje, sino que emerge a través de la acción de registrar vídeo. Esta intra-acción implica prácticas materiales y discursivas como las propiedades de la lente de la cámara o mis ideas preconcebidas sobre lo que constituye una buena vista y demás. Y estas prácticas también se generan a través de las intra-acciones.

La noción de corte agencial podría resultar útil para describir la práctica de actuar ante una cámara montada sobre un trípode. La escisión del artista entre el *performer* delante de la cámara y el *testigo* detrás de ella también puede denominarse corte agencial. Al colocar la cámara sobre un trípode, la misma persona hace de fotógrafo y *performer*. La cámara puede ponerse a grabar y hacer así de testigo, y el *performer* puede entrar en el plano, realizar la acción y luego volver a ponerse detrás de la cámara para controlar el resultado. A

diferencia de la cámara de fotos, los momentos adecuados pueden escogerse luego en el montaje. Y a diferencia de la cámara de cine, los resultados pueden verse enseguida y reutilizarse el material, con lo que se pueden corregir errores e improvisar.

Aún hay otro tipo de corte agencial, o más bien de agencia de medida, que participa en la elección del tiempo. Se produce un corte de tiempo, o enmarcado temporal, al repetir la acción un vez a la semana, al elegir «fragmentos de tiempo» del paisaje a intervalos de una semana. Un «enmarcado temporal» distinto, como volver al mismo lugar una vez al mes, generaría otra imagen de los cambios en el paisaje. Todo lo que hay entre los instantes grabados queda excluido del vídeo, es una consecuencia del corte o salto generado por el tiempo o el aparato de medida.

Al eliminar en vez de añadir capas de material documental en el montaje, se genera lo que parece una nueva realidad. En mi caso utilizo todas las tomas en el orden en que se grabaron y dejo fuera las secuencias en que la *performer* entra y sale del plano. Así se crea una ilusión de continuidad en la obra final. Si la *performer* se sienta o se queda inmóvil en el paisaje, se genera la ilusión de que sigue allí mientras cambian las estaciones. En este ejemplo el ritmo del columpio refuerza la ilusión de continuidad.

Los hechos que suceden mientras se graba el vídeo no se basan exclusivamente en decisiones humanas. El fotómetro, el ajuste del balance de blancos, el autofocus y otras tecnologías incluidas en las funciones automáticas de la cámara reaccionan y se reajustan constantemente a los cambios del entorno provocados por el tiempo y el viento, la hora del día y el año, todo lo que pasa por delante de la cámara y las acciones de la *performer*. También el proceso de montaje, en el que se escoge qué imágenes utilizar, cuáles no y cómo combinarlas, constituye una interacción (o intra-acción) entre la elección humana y todo lo que ofrece la tecnología.

El encuadre de la imagen, la escisión entre *performer* y observador y el tiempo en que se inscribe la *performance* son comparables a cortes *agenciales* y está claro que marcan una diferencia. Como afirma Barad: «Igual que cortes *agenciales* distintos materializan fenómenos distintos —distintas marcas sobre los cuerpos— nuestras intra-acciones [...] contribuyen a que el mundo se materialice de un modo distinto» (Barad, 2007, pág. 178). No obstante, la autora no enfatiza la capacidad de elección, dado que «los cortes agenciales no los hacen intencionadamente individuos, sino la disposición material más amplia de la que “nosotros” formamos “parte”». Somos responsables de los cortes que contribuimos a hacer, no porque escojamos o nos escojan, «sino porque somos una parte agencial del devenir material del universo» (Barad, 2007). Esto también implica que los «otros» nunca están muy lejos de “nosotros”, “ellos” y “nosotros” nos constituimos mutuamente y nos enredamos a través de los mismos cortes que “nosotros” ayudamos a hacer» (Barad, 2007, pág. 129).

El árbol y el columpio se constituyen mutuamente y se enredan de una manera que cambia con el paso del tiempo. ¿Forma la rama

del árbol a la que se sujeta el columpio parte del columpio? Si las cuerdas se dejan alrededor de la rama, ¿acabarán rodeando el árbol que crece y quedarán cubiertas del líquen que lo cubre? Pero, ¿cómo podrían cambiar los límites entre el columpio y quien se columpia en él? Por muy cómoda que me sienta con el entorno en el que me encuentro, soy consciente de lo que forma parte del árbol y de lo que forma parte de mí. ¿Cómo nos constituimos mutuamente y nos enredamos, además de por el intercambio constante de oxígeno y dióxido de carbono? Puede que esta diferencia percibida entre nosotros sí me constituya, a través de un proceso recíproco, como persona.

Como escribe Barad: «las intra-acciones agenciales son actuaciones materiales causales específicas que puede que impliquen “seres humanos” o no», pero el objetivo no es solamente incorporar «tanto a humanos como a no humanos en el aparato de producción corporal» (Barad, 2007, pág. 171). Para la autora, «los seres humanos no se limitan a ensamblar distintos aparatos para satisfacer proyectos particulares de conocimiento, sino que ellos mismos forman parte de una reconfiguración continua del mundo» (Barad, 2007). La autora desdeña tanto la visión humanista como la antihumanista, ya que los sujetos humanos no existen antes de implicarse en prácticas naturales y culturales, ni son los efectos de prácticas discursivas humanas. Ni son observadores externos de aparatos ni sujetos independientes que intervienen en el funcionamiento de los aparatos, ni son los productos de las tecnologías sociales que los generan (Barad, 2007). Los sujetos y los objetos se constituyen a través de intra-acciones específicas, que pueden abarcar límites tradicionales entre humanos y no humanos o entre el uno y el otro (Barad, 2007, pág. 342). Para ella, «los cuerpos humanos, como todos los demás cuerpos, no son entidades con límites y propiedades inherentes, sino fenómenos que asumen límites y propiedades específicos a través de la dinámica abierta de la intra-actividad» (Barad, 2007, pág. 172).

¿Qué significa esto en relación con mi práctica material y discursiva, natural y cultural de *performance* del paisaje? ¿Significa que yo también, como el columpio o el árbol en el mar, asumo límites y propiedades específicos a través de las intra-acciones implicadas? ¿Que cambio el entorno mediante mis acciones, como cuando genero un camino en el musgo de los acantilados al colocar repetidamente el trípode en el mismo lugar? ¿Que el paisaje me cambia, como cuando me salen ampollas en las manos al agarrar repetidamente los nudos que hay en las cuerdas del columpio? ¿Que mis opiniones acerca de lo que es una temperatura placentera o una vista bonita cambian con el tiempo? ¿Que cambio y me transformo junto con el entorno? Sí, sin duda.

Para Barad, los seres humanos son fenómenos emergentes como todos los demás sistemas físicos: «Siempre hay partes del mundo intra-actuando con otras partes del mundo», escribe, «y es a través de las intra-acciones específicas como se representa un sentido del ser diferencial —con límites, propiedades, causa y efecto— en el

flujo y reflujo continuo de la agencia». Así, «en la medida en que los “seres humanos” poseen un papel en la constitución de fenómenos específicos cuando emergen, también lo hacen como parte de la configuración material más amplia o, mejor dicho, de la reconfiguración continua del mundo» (Barad, 2007, pág. 338). No obstante, esta circunstancia no hace disminuir nuestra responsabilidad, pues a cada momento se dan posibilidades para la intra-acción que «comportan la obligación ética de intra-actuar de manera responsable en el devenir del mundo, de contestar y reelaborar lo que se materializa e importa y lo que se excluye de tales procesos» (Barad, 2007, pág. 235).

Para la práctica artística esto implica, por una parte, responsabilizarse en qué concentrarse y qué señalar, y también tener en cuenta los efectos materiales, afectivos y discursivos de la obra de arte, como ha señalado Barbara Bolt (Bolt, 2008). Por otro lado, también implica responsabilizarse en lo que se hace, en el proceso. Por ejemplo, fijarse en qué tiene lugar durante la práctica, incluidos los efectos secundarios no deseados.

Según Barad, «aprender a intra-actuar responsablemente, como parte del mundo, implica entender que “nosotros” no somos los únicos seres activos, aunque esto jamás justificará que desviemos nuestra responsabilidad hacia otros» (Barad, 2007, pág. 391). Para la autora, la agencia es una actuación, no algo que uno tiene ni un atributo de sujetos u objetos, y nos anima a «considerar la agencia distribuida entre las formas humanas y no humanas» (Barad, 2007, pág. 214).

Esta agencia distribuida resulta evidente en la práctica de la *performance* del paisaje. El columpio, quien se columpia, el árbol, la rama, el tocón, los acantilados, el mar —o las nubes, la nieve, las hojas y los visitantes humanos— forman partes enredadas del mismo devenir material del mundo en la imagen. Y los agentes que solo son visibles indirectamente como la cámara, el trípode, o incluso la barca en la que remo hasta la isla—también poseen agencia. En las imágenes en vídeo, los límites entre quién y qué actúa pueden cambiar, de modo que el árbol o el columpio pueden convertirse en actores principales. En términos de agencia, al crear la imagen, todos participamos de la intra-acción.

Barad resume su realismo agencial: «El mundo es una intra-actividad en su materialización diferencial [...] las unidades ontológicas primarias no son “cosas” sino fenómenos, reconfiguraciones, enredos, relacionalidades o (re)articulaciones topológicas dinámicas del mundo. Y las unidades semánticas primarias no son “palabras”, sino prácticas materiales y discursivas a través de las cuales se constituyen límites (ónticos y semánticos). Este dinamismo es agencia. La agencia no es un atributo, sino las reconfiguraciones continuas del mundo. El universo es una intra-actividad agencial en su devenir» (Barad, 2007, pág. 141). La autora define la agencia del siguiente modo:

«La agencia es el “hacer” o el “ser” en su intra-actividad. Representa cambios iterativos en prácticas particulares, reconfiguraciones

iterativas de variedades topológicas de relaciones materiales espacio-temporales, a través de la dinámica de la intra-actividad. La agencia se basa en modificar las posibilidades de cambio involucradas en la reconfiguración de aparatos materiales y discursivos de la producción corporal, incluidas las articulaciones y exclusiones corporales señaladas por tales prácticas en la representación de una estructura causal» (Barad, 2007, pág. 178).

Aunque la explicación previa puede parecer demasiado complicada en términos de práctica artística, podría tener sentido. Las visitas semanales al mismo lugar, intra-actuando con los mismos elementos, sujetando el columpio a la rama, colocando la cámara en el acantilado (con variaciones mínimas), podrían entenderse como «cambios iterativos de prácticas particulares». El registro de los cambios en el paisaje a lo largo de un año también podría denominarse registro de «variedades topológicas de relaciones materiales espaciotemporales». A través de esta práctica de «reconfiguración de aparatos materiales y discursivos de la producción corporal», los cambios en el paisaje y la intra-acción constante de los elementos del paisaje devienen evidentes para el observador-*performer* y luego para otros observadores, aunque en una forma alterada.

Según Barad, somos responsables ante otros con los que estamos enredados a través de los diversos enredos ontológicos que implica la materialidad. Lo que se encuentra al otro lado del corte agencial no está separado de nosotros; la separabilidad agencial no es individuación. La ética no se basa en la respuesta correcta a un otro radicalmente exterior(izado), «sino en la responsabilidad y en la rendición de cuentas de las relacionalidades vivas del devenir del que formamos parte» (Barad, 2007, pág. 393). En la mayoría de los casos, estas relacionalidades son demasiado numerosas para llevar la cuenta. Esto resulta evidente al pensar en conexiones como las que implica el ejemplo analizado, que se no limitan a visitar la isla y registrar momentos de la vida del paisaje en ella, sino que incluyen todas las relaciones que las obras de arte pueden engendrar.

Separabilidad agencial e investigación artística

La idea de separabilidad agencial que plantea Barad resulta interesante para la investigación artística en general, que a menudo implica el enredo del sujeto y el objeto. Barad intenta ir más allá de la concepción epistemológica de la objetividad y sustituirla con otra de tipo ontológico: «los fenómenos no se limitan a señalar la inseparabilidad del observador y lo observado, más bien constituyen la inseparabilidad ontológica de los “componentes” que intra-actúan agencialmente» (Barad, 2007, pág. 308-309). Es más, «la intra-acción representa la separabilidad agencial, la condición de exterioridad dentro de los fenómenos. La separabilidad no es ni inherente ni

absoluta, sino intra-activa en relación a un fenómeno específico» (Barad, 2007, pág. 339). Para Barad, el «observador» y lo «observado» no son más que dos sistemas físicos que intra-actúan para señalar el «efecto» a través de la «causa». Los observadores humanos son posibles, pero no necesarios, y la objetividad es una cuestión de «responsabilidad ante las marcas en los cuerpos». Barad no basa la objetividad en una separabilidad ontológica inherente, sino en una separabilidad agencial intra-activa. Es más, «la reproductibilidad y la comunicación no ambigua de resultados de laboratorio resultan posibles porque el corte agencial establece límites, propiedades y significados determinados, así como el “objeto medido” (“la causa”) dentro del fenómeno» (Barad, 2007, pág. 340).

En la investigación artística no se busca «la reproductibilidad y la comunicación no ambigua de resultados de laboratorio», aunque ayudaría establecer alguna clase de separabilidad agencial. La tarea del artista-investigador no solo consistiría en reconocer su subjetividad y enredo con el objeto de investigación, sino también en establecer algún tipo de separabilidad respecto a los fenómenos próximos, puede que incluso una escisión temporal en observador y observado, como hago yo con la ayuda de una cámara montada sobre un trípode. ¿Pero conlleva esta práctica una situación (criticada por Hannula et al, 2005) en la que el artista produce obras y luego deviene investigador que las estudia como si no las hubiera creado, lo cual implica que la investigación artística no tendría nada nuevo o especial que ofrecer? Quizás podríamos plantearnos la separabilidad agencial como un proceso continuo o una elección de enfoque. Es decir, sería la experimentación y reflexión respecto a un aspecto de la práctica como método, al tiempo que no se examinan y se dejan «libres» otros aspectos.

Según Barad, tanto las prácticas experimentales como las teorías implican intra-acción. Para la autora, «experimentar y teorizar son prácticas dinámicas constitutivas de la producción de objetos y sujetos, materia y significado... No se basan en intervenir (desde fuera), sino en *intra-actuar* desde dentro, y como parte de los fenómenos producidos» (Barad, 2007, pág. 56). Lo mismo podría decirse de muchas prácticas artísticas, como resulta evidente en la *performance* del paisaje, en las que no existe la posibilidad de «salirse» del entorno (aunque se ha intentado a lo largo de la historia, escalando montañas para tener una visión general del terreno). Es importante desde el punto de vista metodológico, considerando que el investigador (artista) produce literalmente fenómenos –las obras de arte– y no se limita a observarlos. O, dicho en otras palabras, el enredo entre el sujeto y el objeto de estudio en la investigación artística no supone más que un ejemplo evidente de algo que implica a toda forma de investigación o todo tipo de vinculaciones con el entorno.

«No somos observadores externos del mundo», señala Barad. «Ni nos encontramos simplemente localizados en lugares concretos, sino que formamos parte del mundo en su intra-actividad continua» (Barad, 2007, pág. 184). La autora afirma explícitamente: «No

obtenemos conocimiento situándonos fuera del mundo; sabemos porque formamos parte del mundo. Formamos parte del mundo en su devenir diferencial» (Barad, 2007, pág. 185). Barad introduce el término onto-epistemología para describir el estudio de prácticas de conocimiento en el ser (Barad, 2007). Porque conocer no se basa en la ideación ni en el derecho inalienable de los seres humanos. Más bien se trata de una práctica física de vinculación (Barad, 2007, pág. 342). La autora lo resume de esta manera: «Las prácticas científicas son formas específicas de vinculación que hacen que se manifiesten fenómenos específicos» (Barad, 2007, pág. 336). Y aquí podemos añadir: las prácticas artísticas son formas específicas de vinculación que hacen que se manifiesten fenómenos específicos.

El hecho de que los aparatos generen los fenómenos que miden no significa que la realidad sea un producto de los conceptos humanos, sostiene Barad, sino más bien que los conceptos son disposiciones materiales específicas (Barad 2007, pág. 334). Para la autora, el discurso no es sinónimo de lenguaje y el significado o inteligibilidad no son nociones basadas solamente en los seres humanos. «Las prácticas discursivas constituyen las condiciones materiales para generar significado [...] [y] el significado representa el mundo en su inteligibilidad diferencial» (Barad 2007, pág. 335). Es esa representación continua del mundo lo que he intentado observar, registrar, en la que intentando participar y con la que intentado intra-actuar.

Referencias bibliográficas

- ARLANDER, Annette (2007). «Performing Landscape – Notes on Site-specific Work and Artistic Research. Texts 2001-2011». *Acta Scenica* 28. [Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2014]. <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/37613>>
- BARAD, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham y Londres: Duke University Press. <<http://dx.doi.org/10.1215/9780822388128>>
- BENNETT, Jane (2010). *Vibrant Matter, A Political Ecology of Things*, Durham y Londres: Duke University Press.
- BOLT, Barbara (2008). «A Performative Paradigm for the Creative Arts?». *Working Papers in Art and Design*. Vol. 5. [Fecha de consulta: 17 de octubre de 2014]. <<http://www.herts.ac.uk/research/ssahri/research-areas/art-design/research-into-practice-group/production/working-papers-in-art-and-design-journal>>
- BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- HANNULA, Mika; SUORANTA, Juha; VADÉN, Tere (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki & Gothenburg: Academy of Fine Arts Helsinki and University of Gothenburg/Art Monitor.

Apéndice

Columpiarse con la serpiente

Durante el año de la serpiente, y empezando en el Año Nuevo Chino (el 10 de febrero de 2013), sujeté un columpio azul pequeño a un álamo temblón que crece en la orilla occidental de la isla Harakka, junto a los restos de la base de piedra de una antigua sauna. Una vez a la semana, más o menos, me grabé columpiándome, vestida con un pañuelo azul claro, con la cámara montada sobre un trípode y la imagen tan bien encuadrada como fuera posible. Esas mismas veces, también me senté junto al tocón de otro álamo cercano, mirando hacia el mar y de espaldas a la cámara. Y en otra imagen me senté sobre un montoncito de piedras mirando hacia el puerto extenso de Helsinki que queda en la otra orilla. Así, traté de generar «recuerdos» del aspecto del paisaje durante ese año en la costa septentrional del golfo de Finlandia.

Year of the Snake – Swinging fue el último de una serie de doce proyectos de un año de duración, grabados con cámara de vídeo y en la misma isla, donde exploraba el tema de la *performance* del paisaje hoy en día. El proyecto se inició en 2002 y la serie se basa en el calendario chino y en su ciclo de doce años, cada uno de los cuales recibe el nombre de un animal concreto. Cada año elegía una perspectiva nueva del paisaje, un aspecto nuevo del entorno y un nuevo tipo de relación entre mi cuerpo y el lugar. Este año me he centrado en el movimiento de un columpio pequeño, un elemento construido por el hombre y añadido al paisaje. Aunque un columpio puede ser un elemento escultórico impresionante, como ocurre con las obras de Monica Sand, por ejemplo, este columpio es de escala infantil. El álamo de la orilla también es bajo. No obstante, el columpio ha aguantado el peso de los visitantes sin problemas. He compartido la experiencia de columpiarse y hacer de *performer* ante la cámara invitando a colegas de la isla y a visitantes temporales. Estas *performances* las he documentado en vídeo en un blog trilingüe, añadiendo un fotograma de cada *performance*, del visitante o de mí misma, en cada entrada de blog. Al compartir una actividad como el columpiarse y concentrarme en mostrar el paso del tiempo, elegí un tono más alegre para terminar la serie. También me llevé el columpio de viaje y lo até a los árboles que crecían en varias orillas.

Tras mostrar las obras por primera vez en una exposición de Muu Gallery (Helsinki) que se inauguró en mayo de 2014, experimenté invitando a gente a columpiarse varias veces y proyecté una versión editada de sus movimientos más adelante, en la misma galería, entre otros experimentos.

Los enlaces siguientes permiten hacerse una idea del proyecto original y de las obras resultantes

Enlaces activos a obras individuales <<http://annetearlander.com>> o <http://www.av-arkki.fi/en/artists/annette-arlander_en/>

Para hacerse una idea rápida del proyecto, véase los enlaces siguientes

Blog de proyecto: <<http://aa-yearofthesnake.blogspot.fi>>

Versión breve para proyectar de *Year of the Snake — Swinging*:
<<https://vimeo.com/88325298>>

Versión breve de la variación colectiva de *Year of the Snake – Swinging Along* (mezcla) 2014 (3 min. 30 sec.) HD 16:9: <<http://www.av-arkki.fi/en/works/year-the-snake-swinging-along-mix/>>

Información sobre la primera exposición donde se mostraron estas obras

Exposición en la Muu Gallery 3 (25 de mayo 2014), incluida una instalación de cuatro canales y algunas obras monocal: <<https://www.facebook.com/events/1497104890509381>> y <<http://www.harakka.fi/arlander/muu-gal-2014/engl.html>>

Obras de las que se puede consultar un tráiler a través del Distribution Centre for Finnish Media Art

Year of the Snake – In the Swing 2014 (16 min.8 seg.) HD 16:9:
<http://www.av-arkki.fi/en/works/year-of-the-snake-in-the-swing_en/>

Year of the Snake – Swinging Along 2014 (26 min. 30 seg.) HD 16:9:

<<http://www.av-arkki.fi/en/works/year-of-the-snake-swinging-along/>>

Year of the Snake – By the Swing 2014 (50 min. 41 seg.) HD 16:9:
<<http://www.av-arkki.fi/en/works/year-of-the-snake-by-the-swing/>>

Year of the Snake – Watching the Harbour 2014 (55 min. 3 seg.) HD 16:9:

<<http://www.av-arkki.fi/en/works/year-of-the-snake-watching-the-harbour/>>

Day and Night of the Snake 2014 (6 min. 46 seg.) HD 16:9:
<<http://www.av-arkki.fi/en/works/day-and-night-of-the-snake-swinging/>>

Información sobre la obra (sin tráiler):

Year of the Snake – Swinging (instalación) 2014 (36 min. 30 seg.) HD 16:9:

<http://www.av-arkki.fi/en/works/year-of-the-snake-swinging-installation_en/>

Cita recomendada

Arlander, Annette (2014). «De la interacción a la intra-acción en la *performance* del paisaje». En: Beatriz REVELLES BENAVENTE, Ana M. GONZÁLEZ RAMOS, Krizia NARDINI (coord.). «Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica». *Artnodes*. N.º 14, p. 26-34. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa].
<<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-arlander/n14-arlander-es>>
<DOI <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i14.2407>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV

**Annette Arlander**

Artista, investigadora, pedagoga, pionera del arte de *performance* finés y de la investigación artística

Universidad de las Artes de Helsinki (Finlandia)

annette.arlander@uniarts.fi

University of the Arts of Helsinki (Finland)

Tehtaankatu 18 A 15

00140 Helsinki

Formada como directora teatral, con un máster en Filosofía y un doctorado especializado en Teatro y Arte Dramático, Arlander fue la primera persona en doctorarse en la Academia del Teatro de Helsinki (en 1999). En 2001 fue profesora invitada de arte y teoría de la *performance* para promover un máster sobre el tema (actualmente denominado «de estudios de arte vivo y *performance*»), y ocupó ese puesto hasta 2013. Entre 2007 y 2009 también fue directora del departamento de investigación del Centro de Investigación en Artes Performáticas (Tukte) en esa misma academia. Es miembro de los consejos editoriales de las revistas JAR y Ruukku y representante del grupo de trabajo de la *performance* como investigación en la International Federation for Theatre Research. Los intereses de Arlander se vinculan a la investigación artística, la *performance* como investigación, los estudios de *performance*, *site-specificity* y el medio ambiente. Su obra se centra en la *performance* del paisaje mediante vídeo o voz grabada, y transita entre las tradiciones del arte de la *performance*, el videoarte y el arte ambiental.