

## Entrevista a la artista e investigadora Marcela Armas

[Por Pablo Farneda]

*archivo | basura tecnologías sociales | urbano*

México D.F., octubre de 2013

*Pablo Farneda (P): Nos gustaría saber cómo ha sido tu acercamiento al trabajo artístico con tecnologías...*

Marcela Armas (M): El campo del arte para mí ha sido un proceso muy vital. Yo también lo vivo y lo experimento como un oficio. El oficio de ser artista está para mí muy relacionado con la experiencia de la diversificación del conocimiento, los viajes, la interacción con comunidad mas amplia, de artistas, curadores, historiadores... de esa manera me voy enriqueciendo. Por azares del destino yo llegué a una escuela de Artes Plásticas en Guanajuato, que es todavía algo así como una escuela de artes y oficios. Mi llegada resultó fortuita porque venía del campo de la arquitectura y estaba más interesada en el tema del urbanismo, pero decidí tomarme un descanso y entré a esta escuela donde me encontré con Gilberto Esparza, Iván Puig... Esa exploración temprana fue muy básica en cuanto a lo académico, pero entre nosotros ocurrían otras cosas, y comenzamos a reunir un grupo de gente que venía de distintas disciplinas, talleres, formaciones, como la filosofía, la música, la arquitectura, las artes escénicas, la electrónica... en ese momento nos constituimos como un grupo llamado *Los Ejecutistas*, y comenzamos a explorar la performance y otras prácticas artísticas... Luego me fui a hacer un intercambio académico en Valencia, que me introdujo más a fondo en el campo de la performance, y expandió mucho mi horizonte, no solo en cuanto a la exploración del cuerpo como posibilidad de lenguaje sino también la integración del espacio, nuevos modos de pensarlo y experimentarlo en el arte... fue un momento de muchos cambios. Este periodo de mis prácticas, de donde salen estas piezas que problematizan el espacio urbano y la energía se producen a partir de habernos radicado aquí en la Ciudad de México con Gilberto, en un momento en que necesitábamos la riqueza del intercambio que una ciudad como ésta tiene para dar. Los proyectos y obras de aquel tiempo, tuvieron que ver con una reflexión sobre las distintas formas de manifestarse el gasto y el excedente de la energía en una ciudad. Lo que buscaba era comprender de otras maneras este proceso de uso de la energía que se da en estas grandes cristalizaciones que son las

ciudades latinoamericanas, ya que esto es un fenómeno que no se reduce sólo al contexto mexicano, sino que es parte de un fenómeno global como es posible ver también en Asia por ejemplo.

Al mismo tiempo creo que hay un tipo de fenómeno urbano que ocurre aquí de una forma particular. Es distinto por ejemplo a lo que pasa en Estados Unidos. Sí es cierto que hay ciudades gigantescas allá, una sociedad de consumo apabullante y una economía que privilegia este crecimiento aparentemente infinito pero creo que es distinto a lo que nos ocurre aquí, en términos de cómo se piensa el espacio, cómo se abusa del espacio... Creo que tiene que ver con una falta de planeación. En los últimos años vemos un crecimiento exacerbado de construcciones de grandes puentes vehiculares: segundos pisos, periféricos, etc... A nivel urbano no hay un pensamiento que busque resolver problemas de fondo en la ciudad, por el contrario se basa en la inversión y la economía a corto plazo. No se necesita ser experto para ver que a corto plazo esas construcciones en esta ciudad son catastróficas, entre otras razones también porque aumenta la demanda automotriz y el parque automotor. Son una plataforma para la industria, pero sin un sentido social. Hay una serie de intervenciones urbanas que hice durante un año, en el 2009. El proyecto consistió en generar distintas formas de obstrucciones en el espacio urbano, utilizando el gas de los automóviles y motocicletas [a través de unos contenedores gigantes conectados a los tubos de escape de varios autos y/o motos con los cuales se inflaban]. Traté de desplegar estas obstrucciones, pensadas como una suerte de embolias del espacio. Nacieron como pequeños experimentos espaciales, tratando de entender cómo opera este agente urbano que es el gas residual de los vehículos. La estrategia fue visibilizarlo, poniéndolo en un contenedor. Al principio no estaba segura, no sabía si iba a poder aportar algo. Es un tema central, incluso la ciudad tiene un sistema de monitoreo de gases contaminantes para regular las

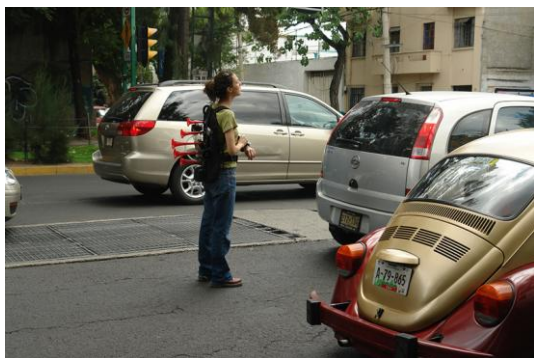


emisiones... se trata de toda una infraestructura y una supuesta conciencia en torno a esta problemática. Yo pensaba que es un tema sobre el que hablamos todo el tiempo pero sin embargo no parece que se nos ocurran formas de plantear nuevos pensamientos frente a estos problemas. Me pareció interesante hacer visible el gas, el humo, y darle volumen.

En un primer momento funcionaron como pequeñas obstrucciones, a una escala mínima. Luego en un segundo

momento, apunté al sentido metafórico y los globos ya no solo obstruían, sino que fueron diseñados con una forma específica y a gran escala, por ejemplo emulando una columna de una autopista, donde fue colocado e inflado debajo de ella. Tenía muchas ganas de integrar la infraestructura urbana como parte del discurso del desperdicio: el proyecto apuntaba a visualizar la ciudad como una gran máquina de producción de desperdicios, no una máquina de producción de algo utilitario sino de basura y mierda. Un modo de integrar esto fue tratar de abordarlo desde estas figuraciones: construir una columna de gas, contenida en un envoltorio transparente, que funcionaba y lo hacía visible como un soporte estructural de toda esta máquina económica. Funcionó en gran medida como una acción artística, también ligado a la performance. Esa serie en particular queda registrada a través de documentos fotográficos y videos. Una de las tensiones con las que me enfrentaba era que muchos me decían “tú llenas los contenedores de humo y luego simplemente lo dejas salir!?”. Y yo respondía que sí, a pesar de que utilizaba unos filtros de carbón activado para reducir algunas emisiones tóxicas durante la liberación del gas. Finalmente igual el humo iba a ser soltado. Yo no pretendía ponerle una etiqueta “verde” a mi trabajo, sino más bien se trataba de tomar una pequeña muestra de un todo que nos excede. Me criticaban por la columna que había producido debajo de una autopista con el humo de seis autos encendidos, y por sobre ella pasaban 3000 autos por minuto.

Yo comencé a explorar la relación entre arte y técnica en una época y un contexto (en la Ciudad de México) en donde las acciones estaban ligadas a la improvisación sonora, acciones sonoras en vivo, a los trabajos ligados al haking, la exploración de software y hardware, cosas de algún modo ligadas a la performance. Esto generó en mí una influencia y una curiosidad, la sensación de que lo que pasaba en este cruce estaba más vivo. Por otro lado



el contacto con el D.F. y con el contexto de esas prácticas en esta ciudad también empujó en esa dirección. Fueron una combinación de factores. Mi exploración de la relación entre arte y técnica surge como modo de generar preguntas o pensar ideas, la exploración del paisaje sonoro fue lo primero que hice cuando llegué. Comencé a pensar en el automóvil como una aproximación a pensar sobre el significado de la máquina que invade, afecta,

constituye e implica al espacio. Así comencé a crear dispositivos con el coche,

y surge la acción *Ocupación*, en la que me construyo un kit portable con un conjunto de cláxones, lo cargo en mi espalda y salgo a circular por la calle entre los autos caminando y tocando las bocinas. La idea original consistía en hacer un despiece del automóvil y explorar su potencial significativo. Comencé por el sonido del claxon, e hice varias piezas. Otra obra fue una instalación llamada *Circuito Interior*. Es un dispositivo girando por el perímetro de una sala al interior del Laboratorio [Arte Alameda](#), que hacía sonar un claxon al tiempo que se desplazaba relativamente rápido. Es una pieza que produce una incomodidad tremenda. Plantea un conflicto muy fuerte con el espacio. Mi obra de estos años ha tenido que ver con la observación de este monstruo que es la ciudad. Ahora hemos decidido mudarnos para ver qué pasaría si lo miramos un poco desde afuera. Uno establece unas relaciones de amor-odio con la ciudad.

No solo intentaba explorar el sonido en la ciudad sino también la condición del cuerpo, la dimensión del cuerpo en relación a la dimensión del espacio social. Qué pasa con este espacio que está creciendo, privilegiando el paso de una máquina y restando espacios de socialización porque los automóviles funcionan como burbujas que contienen personas durante horas. En ese momento me pareció que esta era una manera de sembrar un poco de conflicto. Creo que antes (ya no tanto ahora) tenía la necesidad de crear conflictos y buscar momentos de tensión. Tenía que exponer un cuerpo y tenía que ser el mío.

*P.F.: ¡Hacer tu arte es una práctica de riesgo!*

M.A.: Fíjate que sí. Volví a hacer esta acción luego en Porto Alegre y allí sentí incluso hasta más agresividad que aquí. Fue cuando dije “es la última vez”. Aquí también pasó de todo. Pasaban cosas lindas también, tú empiezas a tocar el claxon y los demás se suman y entonces, ese agente sonoro urbano cambia su configuración, porque el impulso que lo hace ser emitido ya no es el mismo que el habitual entonces rompes una convención. Eso yo no lo sabía, lo descubrí haciéndolo. Por otro lado me sucedían cosas no tan buenas, me gritaban cosas en la calle... tú te expones y asumes eso, y es parte de la obra también, te expones y te vuelves absolutamente vulnerable, no solamente porque alguien te puede pegar sino porque eres objeto de una serie de insultos... parece que las personas que están dentro de un coche tienen una especie de armadura y una se da cuenta que esta máquina da un empoderamiento a las personas. Está muy ligado a una noción social de bienestar y de acceso a esos bienes como un coche, que dan una cierta

superioridad... muchas cosas se desprenden en la acción aunque en el origen del proyecto no estaban pensadas. Esto es lo más rico de las prácticas artísticas: cómo expande el pensamiento y ciertas visiones.

*P.F.: La tematización en torno al petróleo fue otra cosa impactante en tu trabajo.*

M.A.: Una de las obras consistió en trazar el mapa de México con una cadena industrial montada sobre una pared, una forma de poner al país en movimiento, el mapa en la obra se presenta invertido (teniendo a Estados Unidos abajo). Esta maquinaria se lubrica con petróleo crudo, lo que

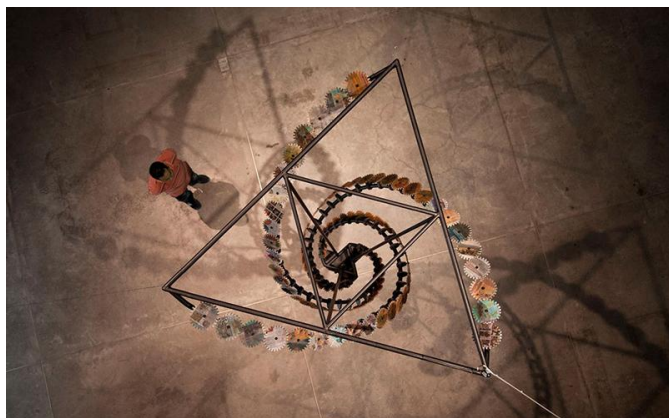


muestra cómo México chorrea petróleo hacia el norte. Ese proyecto fue parte de un seminario colectivo en el 2008. Karla Jasso fue la curadora de ese proyecto. Ella nos convocó a un grupo de artistas en el momento en que el gobierno de Felipe Calderón iniciaba el proceso de privatización de la industria energética en México. Nosotros tenemos una historia muy sensible respecto al petróleo porque después de la revolución las empresas petroleras fueron estatizadas en 1936, y se crean en ese momento las condiciones para que el país pudiera hacerse cargo del proceso, se funda el Politécnico Nacional... Y bueno, con los años se dejó deteriorar las empresas del estado y el neoliberalismo, como ya sabemos, busca la privatización. El argumento más fuerte que se escuchaba en ese momento era que el Estado es un caos y no tiene la capacidad de sostener esta empresa, México no tiene tecnologías, no hay innovación y desarrollo en el país. Este fue el discurso de peso. Y cuando Karla lo escucha dice, “por qué no organizamos este seminario, no tanto para politizar más el tema, sino para tratar de pensar las condiciones históricas, y ver de qué manera podemos abordar la idea de que en México no hay invención o infraestructura”. Ella invitó a historiadores, politólogos, técnicos especialistas en petróleo para que vinieran a platicar cada uno desde sus perspectivas sobre este tema, y a partir de ahí cada uno configuramos un “comentario” (cada una de las obras o proyectos). El mío resultó ser esta máquina-instalación, para hablar sobre la historia, sobre la soberanía nacional de los recursos, y sobre nuestra relación con Estados Unidos y con el resto del mundo. La inversión es casi literal, el país está de cabeza... esto le

permitió a la pieza hacer este diálogo con el norte, y tocar el tema transfronterizo... En ese mismo proyecto colectivo José Antonio Vega Macotella desarrolla una pequeña destilería con crudo y máquinas simples que hay aquí en las calles de México como la tamalera, una heladera... tratando de dar cuenta de la posibilidad sencilla de producir combustibles, como una respuesta con un contenido político sobre el argumento acerca de la tecnología.

*P.F.: ¿Qué hay de tu proyecto Vórtice?*

M.A.: En principio es un mecanismo compuesto de una serie de engranajes, fabricados con libros de texto gratuitos sellados con resina y dispuestos en



una estructura con la forma de un vórtice, como una espiral ascendente. La acompaña un video que muestra el proceso de producción del *Libro Único* de la SEP (Secretaría de Educación Pública). Estoy muy contenta, es un proyecto muy basto que fue posible gracias a una invitación que recibí y que lo integró dentro de un proyecto curatorial en el MUAC. Fuimos cuatro artistas y yo estoy cerrando ese ciclo. “Por amor a la disidencia” es el nombre de la

curaduría, y creo que implica muy bien a la pieza, a *Vórtice*. Te cuento el proyecto (hay muchas cosas que no se pueden desplegar todas juntas allí en el Museo).

Desde hace poco más de un año empecé a trabajar con esto, en la idea de abordar el libro de texto de la SEP (Secretaría de Educación Pública – Estados Unidos Mexicanos). Este es el libro oficial de educación y decididamente quería investigarlo. Tiene una historia muy particular. Aquí en México tenemos esta tradición del libro único. En los años '50, antes de que existiera la Comisión Nacional del Libro de Texto, circulaban libros escolares de enseñanza pero eran impresos por editoriales privadas, que los vendían en las escuelas. La mayoría de la gente no tenía libros, pues había un abismo social y cultural. Estamos hablando de la época pos-revolución, que acarrió una discusión sobre la publicación y la democratización de la educación, ideas en ese entonces de Vasconcelos, secretario de Educación Pública. En el '59 el Estado decide unificar y controlar la producción de este libro en el seno de una disputa por el control de los conocimientos, de los

discursos. Cuando el Estado decide imprimir el libro, la primera resistencia social vino del sector privado, desde Monterrey, que es la zona industrial de nuestro país. Se armó una trifulca verdadera, se levantaron los empresarios, editores y otros, pararon las empresas, cerraron las escuelas privadas, movilizaron a los padres de familia, se hicieron manifestaciones orquestadas por los sectores más conservadores... hubo una confrontación continua a lo largo de las décadas entre el Estado por un lado y el sector privado con la Iglesia por otro. Los argumentos giraban en torno a los contenidos, se decía que los libros eran “comunizantes”, que tocaban temas de sexualidad inapropiadamente porque mostraban cómo se reproducían los borregos (mi abuela el otro día me relataba)... Revisando la historia nosotros ahora podemos darnos cuenta que detrás de las disputas por los contenidos estaba un interés económico de por medio, que guiaba esa confrontación. Eso es muy interesante para pensar el contexto actual del libro. Luego vino la llegada del neoliberalismo y el Tratado de Libre Comercio en la década de los noventa. De alguna manera el libro es un buen monitor para ver y dar seguimiento a todas estas tensiones, pugnas y transformaciones, y para tratar de entender todo lo que nos está pasando ahora. Con Salinas de Gortari (el representante del Neoliberalismo en los '90) finalmente el libro permanece como libro único en cuanto a contenidos pero es producido por una industria editorial privada en un 90% otra vez. El estado es como un administrador que concesiona la producción. La demanda demográfica ha crecido tanto que el estado ya no puede soportar la producción. Pero ese no es el único juego aquí, ya que entrevistando a trabajadores de la Comisión Nacional del Libro ellos declaran que el propio Estado les tiene recortado el presupuesto, y ellos tienen una capacidad mucho mayor de producir que no está puesta en marcha porque de esta manera benefician a capitales privados, hay una presión continua del sector privado.

*P.F.: ¿Qué pasa con los contenidos?*

M.A.: Originalmente en el proyecto no quise abordar mucho los contenidos porque me parece que puede ser otro proyecto, u otra parte del proyecto, que es bien compleja y hay que estudiar mucho más los libros. Aparte yo descubrí una cosa que me pareció mucho más significativa ahora, que fue que los libros que tenemos ahora que son más de 200 millones producidos cada año, es una cantidad tremenda de libros y cada año se producen todos. Los libros no se heredan, como se hace en otros países en donde los usan algunas generaciones y después se reemplazan. Aquí cada año se producen los 200

millones, supuestamente para que cada niño se quede con su libro pero eso no ocurre, son desechados alimentando esa gran maquinaria de producción económica que administra el ‘paquete’ de conocimientos básicos. Por otro lado, al ser un libro único, es un libro que no promueve la autorreflexión, es un libro plano, que cuenta la historia sesgada, una única visión de la historia... Lo que yo descubrí investigando el proceso de esta mega-producción es que los libros actuales se hacen con papel reciclado (es una de las cosas que este proyecto explora). Me fui a buscar la procedencia de este papel; yo quería saber si se trataba de papel basura, papel que se desecha... Descubrí que hay un programa de la misma Comisión Nacional que se llama ‘Recicla para leer’, a través del cual, por decreto federal el Estado obliga a todas las entidades de la administración pública de todo el país a destruir sus archivos muertos. Todas las secretarías, las oficinas de estado, cárceles, hospitales, bibliotecas, hacienda y crédito público, presidencia, gobernación... todas destruyen sus archivos muertos. Es decir, toda la burocracia de estado que se produce, y con ello la vida de las instituciones es “reciclada”. Lo que hicimos fue tratar de registrar toda la línea de producción como una exploración casi geológica del libro, una exploración de su materialidad. Nos fuimos al archivo general de la nación, que es el filtro. Ellos hacen los trámites de bajas documentales de todas las entidades y determinan si estos papeles (miles de toneladas) tienen valor histórico o no. Como son tantos, el procedimiento de selección también se vuelve burocrático, administrativo y tú te preguntas si realmente hay una revisión profunda de las cosas que se destruyen o no.

*P.F.: O si no están destruyendo cosas que podrían ser parte de una memoria institucional importante...*

M.A.: ¡Claro! Porque ciertamente que es burocracia pero es vida social también. Imagínate que van ahí asuntos jurídicos de las personas, los historiales de los presos en las cárceles, los orfanatos, los hospitales, los asilos, documentos de las personas que están allí plasmadas.

*P.F.: ¡No puedo dejar de pensar en Foucault! Que basa gran parte de sus trabajos e investigaciones en visitar y revisar esos archivos que aquí están siendo destruidos...*

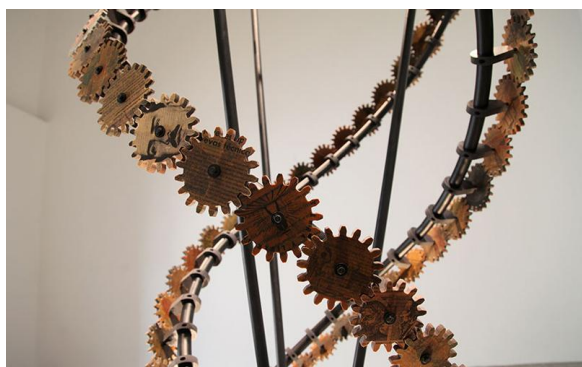
M.A.: ¡Totalmente, es inevitable, y es que ahí hay memorias! Una cosa es lo que entendemos por historia, por versión oficial, institucionalizada donde te



cuentan sobre los héroes y sobre las guerras, las cosas que al ganador le interesa contar. Pero la historia también está conformada por todas esas otras capas y esos otros niveles de experiencia social.

Entonces en este momento me interesa abordar el contenido en términos de lo que es invisible. Porque finalmente el libro es un instrumento de control social que cuenta una misma versión de la historia pero que tiene en sus páginas oculto una especie de código genético de toda esta información institucional.

*P.F.: ¿Por eso la estructura misma de la obra (una gran máquina montada en una sala en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo) tiene la forma de hélice como la estructura del ADN?*



M.A.: Sí. Fíjate que al principio yo no había pensado en el ADN pero luego sí pensamos que dialogaba con eso y que había esta asociación. Yo pensé más en el vórtice, por eso se llama así el proyecto. El vórtice es este movimiento turbulento que genera una forma de espiral. Esto me viene del proceso industrial de

producción del libro, porque cuando nosotros fuimos a filmar al archivo general...

*¿Y los dejaron filmar todo el proceso?!*

Sí, es que al estar haciendo el proyecto con el Museo eso es una puerta abierta... muy difícilmente pueden negarte eso cuando llegas con las cartas y las autorizaciones firmadas...

Pues fuimos a filmar todo el proceso: los almacenes donde guardan todos estos documentos muertos, bodegas inmensas que están en silencio, como un cementerio. Lo que hicimos fue darle seguimiento a esos archivos, ir a observar nada más, y eso es el video. Observar cómo ese archivo se destruye y se licúa: ahí vino el vórtice, es una olla gigante donde se muelen los documentos.

Lo que para mí fue fundamental, muy simbólico, muy significativo y muy importante fue, en ese proceso de la industria, nunca dejar de ver el archivo, incluso tenerlo presente hasta en el papel blanco. Recordar que ESE es el archivo, darle seguimiento, ver cómo se muele, cómo se tritura EL archivo, y cómo se separa su tinta y cómo pasa por diferentes fases de blanqueamiento.

¡Es muy fuerte! Y después como ese archivo queda emblanquecido y enrollado en esos rollos gigantes de papel.

*P.F.: Además el “blanqueamiento” es muy simbólico, está ligado al blanqueamiento de la colonización, del hombre blanco, a la negación de una memoria. En Argentina, la gran operatoria discursiva en el sentido común es que nosotros “descendemos de los barcos”, esa es una gran operación de blanqueamiento allá.*

M.A.: ¡Exacto! Y luego ver cómo se convierte en el libro de Instrucción Pública, de formación social... En toda esta maquinaria económica e institucional uno ve la historia del capitalismo, uno ve que se forman personas sin un sentido crítico o consciencia histórica, como si se formaran súbditos.

*P.F.: En un momento de la filmación se ve que se destruyen los mismos libros de la SEP pero viejos. Eso también es impactante.*

M.A.: De hecho yendo allí descubrimos que el archivo es un gran porcentaje pero no es el total de la base del papel. Otro porcentaje está dado por libros viejos y libros nuevos, que no se usaron, porque se producen siempre excedentes.

*P.F.: ¿Y por qué los libros nuevos se destruyen para producir el mismo libro año a año?*

M.A.: Porque es un negocio. Ellos dicen que porque año a año le hacen alguna actualización o le corrigen algo, o porque un gobierno es nuevo... La respuesta es porque es un negocio, y tienen que cubrir una producción. Destruyen el mismo libro que se va a hacer nuevamente. Muchas veces no cambia y sin embargo lo destruyen.

En un principio dudé si no era necesario hacer ahora un análisis de los contenidos pero el proceso de producción es tan vasto y complejo que decidí abocarme a la materialidad, a tratar de hacer hablar a la materia y qué es lo que tiene que decir la propia materia. De todas maneras no pude eludir un paso por los libros, porque trabajé con ellos. Desde el primer momento pensé en revisar todos los libros desde 1960 hasta ahora. Y surgió un universo de cosas. Fue muy bonito, desde el plano muy personal entendí cosas e ideas de mi familia, de mis abuelos, muchas de sus concepciones de la vida... fue un

espejito para mí, yo también pasé por ahí. Cuando empezamos a construir los engranes de la máquina con los libros hay una cosa bien importante. Estuvimos durante 4 meses haciendo pruebas para construir los engranajes. Cada uno está hecho de un libro prensado y pegado hoja por hoja con resina, colocado en un molde y luego recortado con forma de engrane. Probamos muchos tipos de resinas, moldes, diseños, un proceso bien artesanal. Muchos ingenieros nos sugerían “por qué no cortas un pedazo de madera con la forma de engranaje y luego le pegas una hoja del libro por delante y por detrás”. Y yo decía “¡no puedo hacer eso!” Tiene que ser el libro el que transmita el movimiento a ese vórtice mecánico, más allá de que se vea o no. En ese momento se nos vino encima la producción. Tuvimos un mes de trabajo en el museo con equipos para hacer los engranes y montar la máquina. En ese proceso me di cuenta que no quería que fuera arbitrario el contenido editorial del libro que se desplegara al ser transformado en engrane. Estuve pensando mucho qué contar en cada engrane. Decidí extraer imágenes relativas a mi propia visión sobre la evolución de los medios de producción, cómo esto ha tocado los diferentes aspectos de la vida social y cómo se pueden ver distintas transformaciones en distintos ámbitos. Desde las comunidades indígenas hasta el rol de la mujer...

En los engranes se ven imágenes y textos superpuestos...

Entonces traté de seguir una estructura en lo posible fiel al propio libro y a su linealidad. Y de allí se desprenden las tres curvas de engranes que forman el vórtice, tratando de mantener en cada una, una coherencia. No es tan arbitrario el diseño de la máquina sino que decidí hacer una clasificación en tres grupos: sociedad, naturaleza, ciencia, como una forma de desplegar contenidos que aunque parecieran inconexos se van encadenando y van contando esa historia lineal que el propio libro cuenta.

*P.F.: Eso yo no he llegado a verlo o percibirlo.*

Es que es una parte del proyecto a la que es difícil acceder, hay que relatarla, por eso lo que estoy haciendo ahora es un libro. Estoy muy contenta. Ya que finalmente la obra es una maquinaria, lo que estoy haciendo ahora es escribir el manual mecánico, un despiece de esa máquina, un inventario de engranes, la descripción del proyecto, de los métodos, de cómo se hicieron materialmente los engranes, cómo se transformaron los libros, cuál fue el diseño de la máquina, la estructura... Luego puedes consultar los tres grupos de engranes, ver las imágenes y los asuntos de los engranes, y las piezas de repuesto.

Me decían “¿has pensado que los engranes se van a desgastar?”. Pues sí, claro, como todas, mis máquinas son máquinas que perecen, porque además se alimentan de una energía como el petróleo, que también va en camino de perecer. El motor que mueve este vórtice de tres líneas, (naturaleza, producción, ciencia), es un motor que hoy funciona con energía producida a base de petróleo, y mañana será otra máquina seguramente, con otra energía, pero ya no ésta. Encarna un poco nuestro mundo contemporáneo. En cuanto al proceso artístico, es en estos momentos, en estos diálogos, en la comunicación con otros, en donde se da el nacimiento en sí de la obra, yo siento que todo lo previo (la realización), fue la etapa de gestación. Todo esto cobra vida aquí, en estas charlas. Fue interesantísimo para mí por ejemplo que cuando yo hablé del blanqueamiento del archivo tú inmediatamente lo leíste en clave de colonialidad. ¡Fíjate que ese comentario no lo había escuchado yo hasta ahora! Es una lectura distinta. Estoy tocando un tema que aparentemente es un tema nacional aquí en México y sin embargo toca asuntos que nos conciernen a todos. La cuestión de la producción industrial también, la naturaleza industrial de la propia educación... muchos me preguntan por los contenidos, y yo justamente afirmo que mi comentario sobre los contenidos aquí está en el orden industrial de la producción en masa de tantos millones de libros ¿Qué puedes esperar de los contenidos?

*P.F.: Frente a la diversidad de vidas y culturas que México tiene, a quién se le puede ocurrir que el mismo libro puede servir para todo este inmenso cúmulo de realidades que se llama México.*

M.A.: Además para millones de personas el libro llega a ser el único libro y el único medio de información que tienen en sus casas, todavía hoy.

*P.F.: En tus obras aparece tematizado y reflexionado muchas veces el tema de lo ‘nacional’, profundamente tensionado...*

M.A.: Pues no sé por qué... (risas). De alguna manera es también una forma de preguntarme por mí misma. Por momentos pareciera que abordo temas más globales y que tienen que ver con estas máquinas energéticas y de pronto aterrizo en esta exploración del libro único nacional... Aunque las otras máquinas también lo son... la geografía, las fronteras... bueno, tiene que ver con estar inmersa en esta realidad, viviendo y escuchando estos problemas tan de cerca. Estamos en crisis desde siempre pero creo que los últimos años estamos en una crisis mucho más profunda... o a lo mejor es

que ahora soy más consciente de eso, no lo sé... Igualmente la gravedad del asunto del narco exponenció muchas cosas que ya sucedían pero fueron llevadas a otro nivel.

*P.F.: Es un proceso también internacional, latinoamericano.*

Yo creo que en este último proyecto es un monitor del sistema educativo, pero también una lupa que te permite entender muchas cosas, una muestra que nos deja ver por donde están pasando las decisiones de muchos otros asuntos.

*P.F.: En esta vinculación entre arte y tecnología podría ser interesante pensar lo nacional como una máquina, la máquina nacional, la maquinaria de lo nacional.*

M.A.: Esta máquina-mapa de México también se vuelve un ícono, los estados devienen empresas transnacionales, las fronteras ya no interesan como antes. De hecho se las pasan por donde quieren y se inventan sus tratados internacionales... son estas nociones y tensiones iconográficas, simbólicas, sígnicas.

Por otro lado hay algo que me gusta mucho en lo que hago, que tiene que ver



con el afecto, no es que tenga yo la intención, sino que aparece ahí. Siempre hay algo de afectivo en mis máquinas, una cosa que te toca, que te implica. Desde el dramatismo de la imagen, el país chorreando, las fronteras calientes [en referencia a su obra “Resistencia” (2009), una línea que traza la frontera entre México y EE.UU. hecha con resistencia eléctrica y que se expone encendida, incandescente sobre un fondo negro], o esta máquina de libros en los que se encuentra la formación

del pensamiento social. Hay algo bien bonito ahí, un entrecruce. Sucede en el caso de los libros: la gente llega e identifica esas imágenes, generacionalmente. “Yo me acuerdo de no sé qué...”

*P.F.: ¿Proyectos?*

M.A.: El año pasado, junto con Arcángel Constantini comenzamos un proyecto de perfil más curatorial. Abrimos un espacio para la meditación colectiva con arte sonoro. Nos encontramos Arcángel y yo con este interés. A

él le gusta mucho la experimentación con sonido, entonces decidimos hacer este espacio para experimentación y la improvisación sonora pero con el objetivo de guiar meditaciones colectivas. Encontramos un espacio maravilloso en el bosque de Chapultepec, el antiguo cerro del Chapulín (en mexica significa grillo. Este lugar se encuentra en el medio del D.F.). Es bien bonito, allí está el Audiorama, desde hace muchos años. Es un lugar circular rodeado de bosque, pensado como espacio de descanso para quienes caminan por el bosque, para leer y escuchar música, y de hecho allí tienen su propia selección musical clásica, instrumental... Nosotros lo vimos y les propusimos este proyecto llamado *Meditatio Sonus*. Lo aceptaron e hicimos ya un primer ciclo el año pasado. Invitamos a 10 artistas que trabajan produciendo sonidos. Cada uno hizo con sus propios instrumentos (creados, o software, o distintas cosas) sus sesiones de improvisación los domingos en la mañana. Quisimos romper un poco con las dinámicas clásicas del arte, de las típicas inauguraciones los viernes a la noche o los sábados de noche... Lo que nos interesa es que se pueda generar un espacio para la meditación, y que esto sea un modo de explorar formas de crear nueva comunidad. Estos intereses convergen: el arte, el sonido, la música experimental, el habitar el espacio de otras maneras... El lugar es una isla en el medio de una ciudad tremenda.

A su vez Gilberto (Esparza) está trabajando en este proyecto llamado [Plantas nómadas](#). La base del proyecto es una entidad híbrida, un robot que combina su parte electrónica con bacterias, microorganismos y plantas vivas. Es un ser que vive en las orillas de ríos y lagos contaminados. Por una parte señala toda la problemática ambiental y social que se genera en esos focos de infección. Y por otro lado problematiza la energía, toma agua contaminada del río y por medio de los procesos metabólicos de las bacterias se purifica y produce electricidad. Con pequeñísimas cargas de voltaje se abastece el cerebro del robot y le permite tomar decisiones para seguir buscando agua.

*P.F.: ¿Y los “suelta”?*

M.A.: Sí, su proyecto es soltarlos. El tiempo que más ha sobrevivido el robot es un mes en un río. No es un robot como en las películas, está quieto, parece que no se mueve, pero continúa trabajando, ahorrando energía. Toda su “naturaleza” tiene que ver con el ahorro energético ya que produce muy poca energía, entonces tiene que moverse lo menos que pueda para poder sobrevivir, para continuar su existencia. Es un proyecto muy bonito y de muchos años.

*P.F.: ¿Y los monitorea?*

-Sí, además el desarrollo ha llevado a mucha colaboración científica, técnica y social. Cómo el proyecto se activa en las comunidades afectadas, cómo de repente se renueva la memoria de la gente de que el río puede renacer... las viejas generaciones se acuerdan del río, pero los niños lo ven como una cloaca... De repente recuperar la noción de que el río puede curarse a sí mismo, ya que las bacterias que usan estas baterías (unas pilas microbianas), son las bacterias que habitan en las aguas contaminadas. El robot toma el agua y las mismas bacterias que ya estaban ahí son las que activan y producen la energía y pueden purificar el agua. El problema es que como no paramos de tirar basura, no le damos tiempo al río de que se cure, se renueve. Si realmente quisiéramos el río podría curarse solito, porque tiene esa capacidad.

Links:

<http://www.marcelaarmas.net/>

[http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Marcela\\_Armas](http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Marcela_Armas)