

Lo contemporáneo del arte. Entrevista a Cristian Villavicencio*

por Laura Nivelá

Cristian Villavicencio** es artista e investigador de la Universidad de las Artes. Actualmente está llevando a cabo su proyecto de tesis doctoral titulada “La imagen en movimiento” en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), con el apoyo de una beca predoctoral del Departamento de Educación Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco.

Su obra gira en torno a nuevas vías de percepción y puesta en escena de la imagen en movimiento y su relación con el espectador, especialmente con conceptos de visión y cuerpo. Su trabajo ha sido expuesto en varias galerías y festivales del mundo que incluye, entre muchos otros, el Centro Cultural Montehermoso Kulturenea (2013), el Museo Guggenheim Bilbao (2013), el Festival

* Esta entrevista ha sido abreviada, adaptada y editada para su mejor lectura. Se puede escuchar la entrevista original en formato Podcast aquí: <http://ilia.uartes.edu.ec/ilia/publicaciones/f-ilia-2/podcasts/>

** Se puede revisar el trabajo de Cristian Villavicencio en el siguiente link: <http://www.uartes.edu.ec/cristian-villavicencio-presenta-la-muestra-dimensiones-parallelas.php>

Ars Electrónica y 10 years Interface Cultures exhibition en Linz, Austria (2014) y la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM).

¿Cuál es tu definición de tecnología?

Yo creo que tal vez, más que hablar de una definición de tecnología —que es un campo súper amplio y que es una palabra que conlleva muchísimas capas de sentido—, podríamos acercarnos a esta región a partir de diferentes discusiones, no solamente desde la práctica artística, sino desde el trabajo que hago en clase aquí, en mi pedagogía que tiene que ver con arte y nuevas tecnologías y con la práctica artística y las nuevas tecnologías.

Si partimos del pensamiento de Heidegger en relación a lo tecnológico y con la raíz de la palabra techné, se puede advertir una raíz compartida entre el arte como una producción manufactura y la técnica. En la antigua Grecia había una comunión entre estos dos territorios y pienso que existe una disociación artificial, que se ha dado posteriormente en la historia de la humanidad, entre el arte como un campo de lo sensible y lo tecnológico como un campo de lo científico, donde lo técnico ya no tiene cabida. Ahora volvemos a un momento en el que estos dos componentes se unen, si bien el arte tiene la opción de poner un acento crítico, un acento reflexivo-crítico, y proponer nuevos usos o ampliar la definición de lo tecnológico. Creo que, en esa discusión, dentro de mi práctica artística, se puede definir si tiene un sentido o tiene un ancla metodológica de práctica importante.

Otra cosa que quería apuntar en relación a esto es que en algunos espacios formativos que he tenido —me refiero a un programa de maestría y doctorado que se llamaba Interface cultures en Linz— había una versión muy clara del papel del artista en relación con la tecnología y es que el artista tiene que estar empoderado en

relación a esto. No podemos relegar el diseño y uso de los dispositivos con los que nos manejamos en la actualidad, a lo que llamamos tecnología o, digámoslo de una manera más coloquial, a la industria. El artista debe participar dentro de estas discusiones y proponer nuevos usos o proponer diferentes combinatorias, remixes o sistemas que estén cercanos a nuestras prácticas, ¿no? Porque eso finalmente amplía este campo, primero de definición, pero además pone en jaque una visión como más utilitarista o funcional.

¿Cuál es el enfoque que le das a este problema desde tu trabajo artístico, como por ejemplo en “Dimensiones paralelas”?

El proyecto “Dimensiones paralelas” intenta o busca revisar, primero la noción de archivo, a partir de un trabajo con el Archivo de Indias en Sevilla, que contiene muchísimos de los documentos que se generaron en la época colonial en España y Latinoamérica. Me interesaba acercarme mucho a este espacio. Y, por otro lado, al archivo de ciencias naturales de la Escuela Politécnica Nacional, que es un archivo más, digamos, como una biblioteca de nuestra biología ecuatoriana. En relación con esta cuestión de lo tecnológico, “Dimensiones paralelas” se concretó como una práctica artística que se dedica a pensar las herramientas de visión. Para poner un ejemplo más concreto sobre las herramientas que usa la ciencia en su experimentación, partía de que la ciencia tiene muchísimos dispositivos de visión como el microscopio y sistemas de medición de todo tipo, de color, de escala, de volumen en el espacio que finalmente genera una narrativa de lo que es el mundo. A partir de estas herramientas llega un momento en el que la mera observación humana no es suficiente para entender lo que llamamos lo ‘real’ o la ‘realidad’. Mi proyecto intenta indagar en otras versiones de la historia, o a partir de la ciencia, cómo lo subjetivo puede estar también conectado a lo científico y cómo la

discusión de ciencia y tecnología también está como muy marcada en esta línea de arte y tecnología, biología. A partir del cruce de estos campos me pregunto cómo entendemos estas categorías y cómo el arte finalmente tiene la opción de traspasarlas. Es uno de los valores autónomos de la práctica artística: la capacidad de indagar en esto y finalmente generar una especie de nuevo signo. O de nuevo símbolo.

En tu trabajo observo una fuerte relación entre el arte, la biología y la robótica, o más bien la informática. Quisiera que nos expliques un poco sobre esta relación en que el arte es lo que permite un traspasar.

Partiendo un poco de la estrategia de tener consciencia de estos dispositivos de medición —dispositivos que nos ayudan a expandir nuestra manera de acercarnos al mundo—, veo una conexión muy importante con lo que llamamos nuevas tecnologías. Una de las primeras preguntas es: ¿por qué indagar en las nuevas tecnologías en relación a la práctica artística? Y una posible respuesta es porque expande nuestros sentidos. O sea, finalmente esta cuestión de lo microscópico es fundamental, porque expande la posibilidad del ser humano de indagar en un mundo que a ojo desnudo no es posible, pero que a través de esta herramienta lo podemos hacer. Las nuevas tecnologías en relación a la práctica artística nos plantean cómo podemos transitar, por ejemplo, del sonido a la luz, a la vibración, al tacto o mezclar diferentes opciones para despertar nuestra relación de acercamiento fenomenológica al mundo y que tiene que ver con estas herramientas.

Mucho de lo que desarrollé en esta exposición tiene que ver con eso y mucho de lo que intento plantear para los futuros proyectos tiene que ver con seguir trabajando el desarrollo de dispositivos que

permitan diferentes lecturas del mundo, lecturas expandidas. Por poner un ejemplo, durante un par de meses tuve la suerte de participar en una residencia en el Parque Nacional Yasuní que se llamó “Voces del bosque”, con un equipo de artistas y biólogos muy interesantes, donde hacíamos este trabajo compartido de acercarnos a este espacio simbólico que para nosotros es fundamental, y está como muy conectado a pensar que el Ecuador es uno de los países más megadiversos del mundo. Hicimos este acercamiento con especial énfasis en el sonido. En este espacio me di cuenta de que esta idea de tecnología aplicaba también a diferentes comprensiones de lo sonoro. Dentro de la interacción que tuvimos nos alojamos en una comunidad que tiene un proyecto ecológico de albergue. No sé muy bien cómo definirlo, pero la persona que dirigía este espacio pertenece a esa comunidad, y es alguien que ha pasado toda su vida en la Amazonía. Nos explicaba cómo entendía el sonido de una manera totalmente distinta a cómo lo entendemos en la ciudad. Yo pensaba que aquí (en la Amazonía) el sonido es como un tipo de tecnología que sirve topográficamente, para mapear tu posición en relación a dónde estas. Es decir, la idea de dirección o de orientación en la selva es completamente diferente a lo que nosotros experimentamos en la ciudad. Sirve de alerta, sirve como sistema de comunicación basado en el río, basado en las vibraciones, basado en la conectividad con los animales que te rodean, en cómo convertir tu voz en una especie de sistema simbiótico con lo que está alrededor. También pensaba que, claro, aquí podemos pensar en otras formas de lo tecnológico en relación a cómo nos acercamos al mundo y cómo desde el trabajo que yo intento hacer es posible llevar esa misma lógica a los dispositivos y a la práctica artística. Entonces, la gran pregunta que ahora me mantiene despierto es: ¿cómo estos acercamientos a otras concepciones de cómo entender la técnica son un disparador muy importante que conecta directamente con

la expansión de los sentidos? Esto es algo que ya desde los años setenta marcaba las nuevas tecnologías.

¿Cómo consideras que las nuevas tecnologías en el arte están creando mixturas, en este caso expansiones, entre lo sensible y los afectos? Pienso en la cuestión del sonido y los afectos —los afectos del cuerpo—, es decir, ¿cómo se mueven estas dos cosas con las nuevas tecnologías en el arte contemporáneo?

Para entrar a esa discusión voy a hablar de un proyecto concreto que desarrollo junto a la investigadora polaca Agata Merger. Le llamamos Haptic visual identities y fundamentalmente se trata de un dispositivo de visión que está basado en una computadora de código abierto, una Raspberry Pi —una microcomputadora que utiliza código libre Linux— y un sistema de cuatro cámaras, con las que tenemos unas situaciones performáticas compartidas. Básicamente lo que hacemos es utilizar este dispositivo que tiene un sistema programado aleatorio de grabación, y dejar de ver la pantalla para filmar sino acercarnos con las manos, una cuestión más sensorial desde el tacto. Por eso les llamamos cámaras hápticas. Digamos que parte de esta idea de expansión o mixtura es cuestionar un poco.

Muchos de los dispositivos que usamos cotidianamente, como el celular, son un acercamiento individual. Cuando pensamos en plataformas como Netflix, notamos que hemos dejado de ir al cine a practicar una comunión social para verlas individualmente en nuestras casas. Hay, en consecuencia, una tendencia a estos sistemas más individualizados en relación con la imagen y de eso se pueden poner varios ejemplos. Usando tecnologías similares, sin embargo, o tecnologías que partan con esos desarrollos, nos preguntamos ¿cómo hacer unos gestos performáticos

compartidos en relación a la visión y a lo fílmico? Esa pregunta nos movía mucho, porque si bien muchos dispositivos de consumo que utilizamos ahora tienen esta relación individual con nosotros, hay otras maneras de entender esta conectividad en relación con los afectos. Nosotros tenemos este sistema con el que corporalmente estamos interconectados; o sea, tenemos una especie de cable como de dos metros que nos permite alejarnos, pero también tenemos autonomía para fijarnos en diferentes objetos individualmente.

A partir de este trabajo, que llamamos lenguaje corporal fílmico, generamos otras narrativas que tienen que ver con este acercamiento micro muy sensual a la imagen. En nuestra página web, que se puede visitar, hay varios ejemplos de las imágenes que se salen, pero para nosotros es como un proyecto que conlleva varias fases: la formación del dispositivo, el performar con este dispositivo, el hablar en contextos más académicos, y finalmente proyectar las películas que salen de ahí. Pensamos mucho en la idea de lo aleatorio que está presente en la informática como uno de sus valores definidos, además, por lo algorítmico. Resulta bien interesante que un artista se acerque a estas herramientas pensando en la pregunta de lo pedagógico, porque el arte o la historia —bueno, aquí voy a hablar de las artes visuales— ha estado muy conectado a la idea del azar. En la modernidad se ve muy claramente desde el Dadá, que hay cierto énfasis en las posibilidades creativas de lo azaroso y cómo esto finalmente tiene una categoría dentro de lo algorítmico, que finalmente está definido. No voy a decir que es exactamente lo mismo, pero sí nos da la posibilidad de tener signos compartidos entre la historia del arte, la idea del azar y de lo random. Finalmente, pensar unos randoms más complejos, más complicados a partir de la práctica artística.

He visto en tu obra un minucioso trabajo con microorganismos. ¿Por qué tu interés en trabajar con este material?

Sí, voy a partir de un tema, digamos que está siendo muy investigado en las discusiones, sobre los nuevos medios. Tiene que ver con la relación entre la biología y los medios. Un ejemplo de eso es el libro *Insect Media*, de Jussi Parikka, un investigador que, partiendo de la arqueología de medio, se ha fijado también en la idea del virus informático. Ese libro nos hace darnos cuenta que hay una historia compartida entre los insectos y esta categoría del mundo natural y los media: los nuevos medios. Hay varios momentos en la historia donde los unos hemos visto a los otros y este es un tema que está en el campo muy de la actualidad. Ya concretamente en mi práctica artística, pienso en varias líneas por las que me hace sentido ese trabajo.

Creo que en el contexto en que vivimos en Ecuador es especialmente interesante hacer una reflexión muy fuerte sobre lo biológico. En esta megadiversidad hay una relación con el paisaje en la historia del arte visual en Ecuador. Incluiría nombres como Humboldt, las investigaciones de la Condamine... Finalmente nos llamamos Ecuador, lo cual es bien interesante. Todo eso está dentro de nuestro imaginario de construcción social. Ese contexto funciona como disparador específico de la práctica artística, pero son regiones en las que uno empieza a reflexionar intuitivamente, a trabajar.

La relación con estos microorganismos tenía que ver con la posibilidad de interferir en la imagen o generar una sustancia viva alrededor del archivo. A partir de allí hice algunas aproximaciones compartidas con una doctora de microbiología, Mónica Garcés, una colega que sigue desarrollando su proyecto en Bélgica. A partir de estas discusiones —desde su visión en la ciencia y

desde mi visión en la práctica artística— parecía muy pertinente pensar cómo estos organismos generaban una obra viva en completa modificación. También tenía que ver con esto de la visión microscópica y cómo acercarnos a un plano cero contra el objeto. Conversamos esta idea de cuál es el camino que uno elige cuando quiere estudiar algo. Uno de los caminos es separarse del objeto de estudio pensando un poco en la objetividad y buscando esa distancia entre el investigador y lo estudiado. Otra posibilidad sería acercarse al punto cero, a ese objeto de estudio donde tal vez no puedes entender al objeto en su totalidad, pero sí puedes fijarte en fisuras o huellas microscópicas que se quedan en la historia. Para mí esa es otra posibilidad de contar las cosas. Si hay una historia desde lo objetivo, ¿por qué no puede haber una historia desde este grado cero de acercamiento?

¿Es capaz el mundo vegetal y microbacteriano de crear sus propias tecnologías?

Es una pregunta que se me hace complicada de responder, supongo que tendría que ver desde dónde pensamos las tecnologías. O sea, cómo acotamos este término. Volvería al tema de la simbiosis y de la expansión, digamos, nuestra expansión de la visualidad y los sentidos, que finalmente es una expansión de nuestra comprensión en relación con el mundo y para mí, en ese sentido, es complicado hablar del campo autónomo del mundo de las plantas ¿no? Tal vez no tengo las herramientas definitorias para eso, pero sí puedo decir que, dentro de la práctica artística evidentemente, esta relación ha cambiado y creo que ese cambio también responde a las posibilidades que tenemos en relación a estos sistemas.

No sé. Pienso, por ejemplo, en cómo pensar la interconectividad en diferentes sistemas, en cómo consumimos contenido o cómo

se distribuye la información. Todo esto está basado en sistemas de insectos, ¿no? Por ejemplo, la misma idea de la red, la de la compartición, están basados en sistemas descentralizados, en sistemas de colmenas. Para mí, debemos seguir investigando estas relaciones. Nuestra posición en el mundo es crítica por un lado y también nos cuestiona a nosotros mismos en relación a nuestra historia, en cuestión a nuestros consumos y nuestras prácticas.

Hay entradas desde Deleuze en relación a esta discusión y yo creo que esos debates son relevantes en cuanto a la práctica artística. Es más, en los proyectos a los que me refería (“Haptic Visual Identities”) pensamos en estas cuestiones, en la idea de micropolítica, y más que dar una respuesta a esa pregunta es dejarlo como una inquietud que activa la práctica artística. Esa inquietud sí está en lo que intento investigar, pero evidentemente sigue siendo una pregunta abierta que en el sentido metodológico del para qué hacemos, es súper importante, porque sí creo que en el camino de reflexionar-haciendo aparecen diferentes respuestas.

¿Cómo piensas el estado del debate sobre la relación entre arte y tecnología? ¿Estamos sosteniendo este debate, no solamente en la universidad sino en otros escenarios?

Yo creo que en el contexto de la Universidad de las Artes es un tema que nos está rondando la cabeza y que estamos abordando de una manera frontal. Hay varios ejemplos que nos obligan a pensar que esto es muy importante, desde la dependencia tecnológica, un término que está siempre sumido en la cotidianidad porque muchas regiones del mundo no hemos llegado al momento privilegiado de lo tecnológico. Finalmente dependemos de la alta tecnología, de otras industrias, de otros países, de otros desarrollos y nosotros solo pareciera que lo estamos consumiendo. Esto tiene que ver con cómo entendemos lo

tecnológico, ¿qué es para nosotros eso tecnológico? En ese sentido, yo creería que es una discusión fundamental en nuestro contexto social que no da en todos los espacios. Es más, la dificultad a veces de abrir campos de trabajo interdisciplinario, transdisciplinario con las ciencias, con las ciencias exactas, digamos, con las humanidades, hace parte de esa imposibilidad de tener un lenguaje común entre nuestros saberes con la práctica artística. Creo que eso es parte de la responsabilidad de abordar ese gran tema que es el arte y la tecnología.

Las preguntas pertinentes, en ese sentido, serían ¿cómo encontrar estos espacios, estos lenguajes en común en relación a grupos de investigación que tienen otros sistemas, otras metodologías de acercamiento al objeto de estudio, otras estructuras históricas de pensamiento?, y ¿cómo podemos proporcionar herramientas metodológicas desde la práctica artística para ver estas cuestiones desde otros puntos de vista que incluyen la filosofía, la estética, la práctica artística y la flexibilidad para buscar otras soluciones y salir un poco de esta definición a la que hemos llegado tarde? Hemos llegado tarde a la modernidad y de alguna manera parece que estamos confinados. No creo, sin embargo, que es la única vía para pensarlo. ¿Cuáles son esas otras vías? Esa sería la pregunta que queda abierta.