

# PARA UNA CRÍTICA DE LA TRANSPARENCIA: CAJAS NEGRAS Y CUBOS BLANCOS COMO DISPOSITIVOS DE CREACIÓN COLECTIVA

Óscar Cornago Bernal

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

## Resumen

Este artículo desarrolla una crítica del concepto de dispositivo como forma de producción de escenarios colectivos. Para ello recurre al imaginario de la caja negra en oposición al cubo blanco, analizando cómo funciona la relación entre opacidad y transparencia en el ámbito del conocimiento teórico y en la investigación basada en prácticas artísticas. A través de una discusión del ritual de la *kaaba* en la Meca, de las "situaciones construidas", como denomina Tino Sehgal a sus trabajos, y de las *IMPLOSIONES IMPUGNADAS* de Rafael Tormo, se estudia la función de la caja negra en la construcción de situaciones colectivas.

Palabras clave: DISPOSITIVO; CAJA NEGRA; SITUACIÓN; SEHGAL, TINO;  
TORMO, RAFAEL

## BLACK BOXES AND WHITE CUBES: COLLECTIVE PERFORMING DISPOSITIVES

## Abstract

This paper develops a critical analysis of the concept of dispositive as a form of producing scenarios collectively. The imagery of the black box as opposed to the white cube is used to study how the relationship between opacity and transparency in the theoretical knowledge and in the practice-based research functions. Through a discussion of the ritual of the *kaaba* in Mecca, Tino Sehgal's "constructed situations", as the artist calls their own words, and Rafael Tormo's *CONTESTED IMPLOSIONS*, the role of the black box in the creation of collective situations is studied.

Keywords: DISPOSITIVE; BLACK BOX; SITUATION; SEHGAL, TINO;  
TORMO, RAFAEL

.....  
Cornago Bernal, Óscar. 2016. "Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva".  
*AusArt* 4(2): 53-66 DOI: 10.1387/ausart.17115

## 0.

Algunas representaciones de la caja negra en su sentido más literal las encontramos no por casualidad en el ámbito religioso, donde lo que no se deja ver forma parte esencial de las formas de la espiritualidad. La dimensión estética de un ritual, constitutiva también del terreno religioso, implica la materialización de ese concepto abstracto que es la caja negra. La adoración de la *Kaaba*, etimológicamente “*cubo*”, como ritual final con el que concluye la peregrinación a la Meca prescrita por la religión musulmana es un buen ejemplo de materialización de una caja negra. Cada año miles de personas dan vueltas en la Meca alrededor de una construcción cuadrada cubierta con una tela negra que la hace parecer literalmente una enorme caja negra. Paradójicamente, como si de un guiño de la historia se tratara, por detrás de la mezquita sobresalen las torres Al-Bait, anunciadas como el segundo edificio más alto del mundo, símbolo de esa otra caja negra que es el sistema que rige el capitalismo financiero. El rito no incluye el acceso a esta estancia de unos diez metros de lado. La clave no reside en lo que ocurre en su interior, sino en la promesa de una transformación. Una de las características de los dispositivos es la promesa de un cambio de estado en sus participantes, en otras palabras, la acción se sitúa bajo la perspectiva de su posible rentabilidad, aun sin controlar o ni siquiera saber exactamente qué ocurre en su interior, o qué leyes internas gobiernan el mecanismo de la religión, o en otro orden de cosas, de la economía mundial.



Cualquier dispositivo se construye en función de algún tipo de eficacia, y para ello se apoya en un régimen de intercambios no solo materiales, sino humanos. Hay unos elementos que entran, activando el dispositivo, y otros que salen. La economía del dispositivo genera una forma de relacionarnos con él y a través de él con el mundo. Ya sea la *Kaaba* o un dispositivo de telefonía móvil, ambos mecanismos regulan una sociedad en relación con su entorno, unas formas de convivencia que utilizan como moneda de cambio los beneficios de estos aparatos sociales. El éxito del término dispositivo en las ciencias sociales y humanas se explica justamente

por esta proyección económica, que funciona como discurso legitimador del servicio a la comunidad que debe tener una actividad pública, de la que se espera obtener una devolución. El interior oculto de la *Kaaba* es la expresión del misterio que sostiene una fe —que hoy día podríamos parafrasear como fe en algún modelo económico, capitalista o anti-capitalista, sostenible, ecológico o afectivo—. En la eficacia del mecanismo reside la esperanza de un principio trascendental que proyecte la inmanencia de una actividad más allá de su momento presente. Como todo dispositivo, el ritual expresa una forma de producción, una economía administrada a través de una serie de reglas que todos parecen aceptar pero nadie controla enteramente. Para participar no es necesario conocer el mecanismo interno, explica ya Flusser (1990, 28) a raíz del análisis de lo que hoy nos parecería una sencilla máquina de fotografiar, que el teórico checo toma como modelo de dispositivo de imágenes: “*El funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior (“entrada” y “salida”), y es dominado a su vez por la opacidad del interior*”.

La posibilidad de conocer el interior está fuera del alcance de la mayoría de los usuarios —en eso radica su autoridad—, basta con conocer el modo como opera, que implica también, aunque esto pase inadvertido, una forma de relacionarnos con la máquina y a través de ella con los demás. La diferencia entre ese usuario habitual al que Flusser denomina “funcionario” y un verdadero fotógrafo, que identificaríamos con el artista, es que este último pone a su favor el desconocimiento sobre el funcionamiento para obtener resultados no previstos por la máquina, un uso desviado que la tecnología trata de evitar contabilizando todos sus posibles efectos en beneficio de la calidad —y el precio— del producto. La maquinaria ofrece todos sus resultados como parte de un rendimiento ya previsto; lo contrario sería una disfunción. En todo caso, el dispositivo exige un saber práctico antes que un conocimiento teórico, una economía antes que una ontología.

La tesis que vamos a defender en este artículo es que la funcionalidad de la caja negra es distinta en un medio práctico que opera a través de la percepción sensible como el arte, o en otro orden de cosas, la religión, cuyo espacio antropológico había de compartir con el arte, que en el medio del conocimiento teórico al que responden las disciplinas denominadas científicas. Esto no quiere decir que las prácticas artísticas no puedan ser consideradas como un medio de investigación y por tanto de producción de conocimiento, sino que estas formas de hacer y producir son también la finalidad de un tipo de conocimiento distinto implícito en el vehículo material que lo expresa, en otras palabras, un tipo de conocimiento imposible de reducir a conceptos, reglas o

proyectos. Para llevar a cabo esta discusión sobre la eficacia social de los dispositivos artísticos vamos a comenzar analizando el concepto de dispositivo desde el punto de vista del tipo de sociedad que genera a su alrededor para continuar discutiéndolo a través de los casos concretos de la obra de Tino Sehgal y Rafael Tormo.

Pensar el arte como dispositivo es una posibilidad al tiempo que una trampa. La diferencia entre producir algo y la denominación clásica reservada antes para el campo del arte, de crear algo, radica en el modo de enfrentarse, considerar y relacionarse con el vacío de la caja de negra que se esconde potencialmente detrás de cualquier encuentro social. Si crear implica un tipo de producción, como dice el diccionario, desde la nada, la producción, movida por la búsqueda de una eficacia objetiva, trata de reducir los espacios opacos. En contra de lo que se hubiera esperado, las tecnologías, duras y blandas, lejos de despejar estas nebulosas, han multiplicado las cajas negras.

Como decíamos al comienzo, el componente físico y sensible de los ritos, su inmanencia escénica a la vez que su necesidad de trascendencia, explica su cercanía histórica con el medio artístico y más concretamente escénico. Ahora bien, el desplazamiento del ámbito de la religión al arte provoca, como ha explicado Agamben (2005: 101), un efecto de profanación que libera las funciones de los rituales sociales: *“la religión no ya observada, sino jugada, abre la puerta del uso; las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad”*. Este desvío es característico de los dispositivos artísticos o poéticos, tal y como los propone Sánchez (2016) retomando lo poético en un sentido amplio, abierto y poroso sin perder por ello su especificidad: *“la condición de lo poético es la transformación. Una transformación que hace visible lo insólito. Y la condición de lo poético es también el hacer, un hacer que no puede ser delegado”*. La cualidad performativa acentúa a menudo la condición lúdica, festiva o intrascendental del momento presente, frente a los modelos religiosos, pedagógicos o morales, sobre los que opera. La práctica artística introduce un desvío con respecto a la funcionalidad originaria. La finalidad religiosa, política, económica o pedagógica puede seguir presente, pero queda desplazada a favor de la inmanencia del hacer artístico puesto al servicio de una meta a la que no puede terminar sino faltando o fallando.

Imaginemos una performance colectiva en la que se reconstruyera a través de una serie de reglas un escenario similar al del rito de la *kaaba*. Las reglas del juego, que no dejarían de gobernar la forma de una práctica o de un modo

de convivencia, se dejarían sentir en su desarrollo impropio con respecto al modelo original. Sin embargo, a través de esta operación de vaciado, pieza fundamental de la teatralidad, la caja negra se manifiesta en todo su esplendor como maquinaria secreta de producción de representaciones colectivas. Emancipado de cualquier otra finalidad, el juego y con él el propio cubo mágico en torno al cual se organiza el encuentro, se ofrece a modo de interrogante en un difícil equilibrio de inconsistencia. ¿Qué sentido tendría dar vueltas y vueltas a una caja negra? Sin embargo, esta es la posibilidad del medio artístico en tanto que dispositivo de producción de una situación: dejar suspendido el sentido de ese escenario abriéndolo a la posibilidad de experimentar otras formas de estar que nacen de la inmediatez del encuentro en un lugar y unas circunstancias singulares. No dar por sentada la finalidad de un encuentro saca a la luz sus códigos externos, replanteando su sentido tanto por dentro como por fuera de esa situación, en relación al contexto que lo alberga. La defensa de esta inmanencia adquiere un sentido político en una cultura dominada por una economía de la rentabilidad medida en términos objetivos. En este sentido, el dispositivo artístico funcionaría como un anti-dispositivo al poner en duda la eficacia de las *propias* reglas sobre las que se construye. La impropiedad es la potencia que le otorga una función en relación a una comunidad que exige su derecho a la singularidad sin dejar de ser plural, la singularidad a través de un ejercicio permanente de reinención de las formas de estar y relacionarnos. La cualidad artística del dispositivo es la que lo abre a lo inesperado, dando lugar a modos nuevos.

## 1.

Hacer algo es hacernos nosotros mismos en relación a aquello que se hace. Esta es la diferencia fundamental que inaugura el enfoque del dispositivo: hacer no es solo hacer algo objetivable en forma de producto, acción o efecto, sino hacer que algo ocurra. Ya no es el sujeto el que hace, sino que algo SE hace a través de su participación en un determinado sistema que nunca depende de un único agente. SE juega con un efecto de transparencia al que remite el pronombre impersonal; lo que se produce queda vinculado a un conocimiento colectivo expresado por una forma de participar que es también una forma de hacernos sujetos. Un complejo sistema de relaciones diluye el lugar y la culpa que la historia ha hecho crecer en torno al sujeto y la representación; en su lugar se despliega una dudosa impresión de neutralidad; la culpa es de todos.

El dispositivo promueve un sentimiento de pertenencia a un grupo de usuarios/ consumidores al que en cierto modo preferiríamos no pertenecer, individuos configurados como sujetos *ad hoc* de un colectivo hecho a su medida, o como reza el lema de una conocida multinacional de muebles “Diseñamos para personas como tú”, lo que podría parafrasearse como “*Diseñamos para personas diseñadas como tú*” o peor aún “*Te diseñamos a ti*”.

El efecto de transparencia que genera la ilusión de lo-estamos-haciendo-entre-todos, o lo estamos-haciendo-entre-todas, donde el femenino refuerza el carácter inclusivo, se afianza a medida que, como argumenta Latour (1987, 4), uno de los autores que ha introducido el concepto de caja negra en las ciencias sociales, el sistema demuestra mayor eficacia. Ningún usuario tiene acceso a ese núcleo que moviliza el dispositivo, pero esto no es un problema; el participante no echa de menos el no tener acceso a una caja negra cuyo único sentido es que funcione; como en toda práctica lo importante es el resultado. En el lugar del mecanismo aparece el consumidor como responsable colectivo de una maquinaria que no tiene rostro y cuyo mecanismo interno desconoce. A la caja negra como concepto abstracto se ha recurrido desde áreas de conocimiento muy distintas que tienen en común su relación con la teoría de sistemas y su deseo de optimizar dichos sistemas. A pesar de la secularización y la búsqueda de objetividad que mueve la ciencia y la política, lo que les confiere una cierta sensación de honestidad, la verdadera obscenidad consiste en hacer pasar por transparente lo que nunca lo fue, como afirma Han (2013, 11): “*Las cosas se hacen transparentes cuando abandonan cualquier negatividad, cuando se alisan y allanan, cuando se insertan sin resistencia en el torrente liso del capital, la comunicación y la información*”. Simular que se pone todo en escena es la mejor forma de ocultar algo que en cualquier caso nunca podrá ser desvelado del todo. El medio artístico ha participado intensamente de este deseo de transparencia alineándose con unos modos de producción que tratan de convencer por su alta funcionalidad. Una constelación de términos en torno a este núcleo oscuro, como mediación, facilitador, dispositivo, colaboración, común, aparentan responder a una demanda de rentabilidad que puede entenderse de muchas maneras menos con complacencia.

¿En qué medida cabe plantear el medio artístico en continuidad con otros ámbitos de investigación social que han recurrido igualmente al concepto de dispositivo, y en qué medida es necesario distinguir formas propias —o impropias— características de las investigaciones artísticas, líneas de ruptura y conflicto con otros ámbitos sociales? Desde los años setenta estos otros ámbitos de producción han introducido progresivamente todo un vocabulario

y unas prácticas creativas, pero para ponerlo en relación a unos efectos previamente definidos, como denuncia Gielen en su libro *Creatividad y otros fundamentalismos*: “El temor del capitalismo creativo a la pérdida y el desperdicio es lo que le obliga a darse a la medida, la moderación, la mediocridad. Debido a que teme el descubrimiento del error, su propio paso en falso, establece de antemano mecanismos de control” (Gielen 2014, 32). La tensión entre opacidad y transparencia, antes que un horizonte que deba ser resuelto a favor de la segunda, se recupera convertida en un fenómeno sensible como conflicto poético de la articulación colectiva. Dicho de otro modo, desconocernos como grupo es el primer paso para abrirlo a la improbabilidad de lo poético; esta improbabilidad es la que hace que una sociedad de leyes, normas e intereses, sea también un entorno habitable.

## 2.

A lo largo de la historia el dispositivo cultural por definición ha sido el teatro. La comunidad se reúne para verse representada. Ya estaba ahí la función práctica, colectiva y humana que organiza la economía de los dispositivos en torno a unos resultados, en este caso inmateriales como generar una representación con la que identificarse colectivamente. Resulta paradójico que haya sido el sistema de alumbrado, primero con luz de gas y luego con electricidad, lo que hizo que cada vez más lugares de representación dejaran la calle para encerrarse en los edificios al uso. Fue la luz la que hizo más patente la oscuridad con la que la modernidad artística va a identificar el teatro en tanto que cubo negro, espacio de trucos y engaños. En oposición a esto, la modernidad artística apostará por el cubo blanco; en él germinaron otras formas escénicas y otros modos de (no) representación ligados a la acción en respuesta a la ficción teatral y la distancia que esta imponía entre público y actor. El desplazamiento de la caja negra al cubo blanco puede entenderse como resultado de otros procesos más generales como el desarrollo extremo de la abstracción. La creciente formalización de los medios, artísticos o científicos, está paradójicamente unida a un objetivo de transparencia, presente ya en el espíritu de la Ilustración. La secularización, lejos de acabar con las cajas negras, las multiplicó con el fin de acercarse a ellas por medios más transparentes. La ideología del espacio expositivo y su función legitimadora es un hecho claramente constatado desde los años setenta. En ello se centra buena parte del estudio de Lefebvre (1974) *La producción del espacio*, identificando las estrategias de

dominación en lo que él denominó la “trinidad modernista”: “legibilidad-visibilidad-inteligibilidad”; y en torno a los mismos años setenta y centrándose ya en los espacios de exposición artística, aparecieron los estudios de O’Doherty (1975) sobre el cubo blanco. Nada resulta más sospechoso que la voluntad de transparencia de unos sistemas de conocimiento transformados en sistemas de producción cuya capacidad conectiva les otorga un alcance de efectos desconocidos para sus propios agentes. ¿Dónde queda la transparencia de los sistemas? Es este desconocimiento, cuando no asombro, acerca del hecho mismo del encuentro/desencuentro lo que el medio artístico recupera y transforma en tanto que fenómeno sensible y forma de disidencia.

### 3.

La obra de Tino Sehgal (Londres, 1976) juega con los elementos que conforman los espacios de exposición como galerías y museos, para producir un sentimiento de extrañeza que hace visible al tiempo que cuestiona el funcionamiento de estos entornos y su aparente transparencia. Su trabajo, cuyas raíces hay que buscar en su período de formación en la danza conceptual con artistas como Jérôme Bel o Xavier Leroy, es un ejemplo del cruce entre artes visuales y prácticas escénicas. Entre sus numerosas “*situaciones construidas*”, como el artista califica sus obras, la que de forma más literal recurre a la caja negra es *This variation*. Aunque realizada por primera vez en el 2009, esta pieza conoció mayor difusión ya en el 2012 a raíz de su paso por la Dokumenta 13 de Kassel. Sehgal propone un espacio totalmente a oscuras al que el público entra y sale libremente como parte de su recorrido por la galería. Sumidos en la oscuridad se encuentran los intérpretes, que en algún momento de iluminación fugaz se confunden por el atuendo y la actitud con los mismos espectadores, un efecto de indistinción característico de sus trabajos. Dentro de este espacio el público percibe movimientos, aproximaciones y alejamientos sobre cuya espontaneidad o proveniencia el espectador no deja de dudar<sup>1</sup>. Al mismo tiempo escucha susurros que llegan a convertirse en cantos corales y algunas frases repetidas de forma extemporánea como “*The income derived from producing things of slight consequence is of great consequence*”, que podría servir de lema de cualquier dispositivo. En principio estos movimientos, sonidos y frases son realizados por los intérpretes; esto es al menos lo esperable, pero cualquier asistente podría sumarse fácilmente a una representación porosa de la que él mismo inevitablemente forma parte, aún sin querer. Este

efecto inclusivo pone de manifiesto el carácter ritual que a mayor escala tienen las instituciones artísticas. Efectivamente, desde que entramos en el museo o cualquier otro ámbito institucional somos parte de una representación que no sería difícil comparar con una suerte de religión laica.

A diferencia de otros trabajos que recurren a estrategias escénicas con el fin de abrir la caja negra -véase en este sentido proyectos que tienen como finalidad “*descajanegrizar*” los interiores ocultos del museo<sup>2</sup> -, Sehgal no trata de abolir las reglas de la institución, sino que las pone a su favor, juega con ellas haciendo que sean percibidas sin nombrarlas, transformándolas sin previo aviso. El público toma consciencia de su participación en un engranaje más potente de lo que parecía y que le termina absorbiendo, dando cuenta del sentido de su presencia en ese espacio. En él las normas se han trastocado para convertirse en un medio sensible, activo e inmediato. La caja negra de la institución pasa a ser otro tipo de caja negra reconstruida ahora como fenómeno sensorial y acontecimiento vivo, sin tratar de parecer por ello un hecho natural, sino al revés: es justamente por su falta de transparencia y la incertidumbre que esto genera que se convierte en objeto de percepción colectivo. La dimensión estética que adquiere toda la situación no se propone ya para ser contemplada desde una cierta distancia que deja al espectador del otro lado, sino al contrario, este forma parte esencial de un tejido que no podría tener lugar sin su presencia. Los diferentes agentes que toman parte en este dispositivo, empezando por la historia del arte, los juicios de valor, la idea de obra, agentes culturales, espacios y distancias, personal encargado y el mismo público, se hacen sentir como piezas de un juego inestable que desafía no solo la forma de la obra, sino el modo de producción y uso del arte, es decir, su economía. En esto incide la prohibición expresa por parte del artista de sacar fotos o su negación a firmar contratos. A excepción de *This variation*, sus situaciones suelen ocurrir en los ámbitos y con la iluminación habituales del museo y sin ningún indicador que advierta de su presencia, incluido el nombre de la pieza o del artista, que a menudo se incorpora en las obras como parte de una conversación con los espectadores, otra de las características de su trabajo, una conversación que oscila entre la normalidad de lo cotidiano y el extrañamiento de los contenidos: ¿sabes qué es el progreso?, ¿es esto contemporáneo? De las viejas cajas teatrales se pasa a la imponente geometría de los centros de arte donde todo parece estar a la vista de todos. La opacidad de las tecnologías duras o blandas queda incorporada en los propios usuarios; la caja negra no ha desaparecido, simplemente se ha hecho invisible.

## 4.

La perspectiva del dispositivo utiliza la dimensión operativa del hecho artístico como una oportunidad para recuperar la materia prima con la que se construye lo social, esa extraña potencia que late en un grupo de personas por el simple hecho de estar juntas en un espacio desconociendo las reglas de juego. La obra deja de ser un resultado para presentarse como un mecanismo conectivo que tiene, sin embargo, un efecto de cortocircuito, dejando sentir las fisuras, vacíos y errores que articulan un nudo de relaciones previamente normalizadas. En la serie de intervenciones bajo el nombre genérico de *Implusiones impugnadas* Rafael Tormo (Valencia, 1963) busca la provocación de acontecimientos que obligan al público a confrontarse consigo mismo en tanto que subjetividades producidas por un entorno colectivo atravesado por la actividad artística. A diferencia de los dispositivos no poéticos, ahora las reglas no están dadas. Esta es la baza fundamental que SE juega en el medio artístico. El dispositivo se convierte en acontecimiento por su carácter accidental. Lo previsto se difumina en un horizonte de posibilidades abierto a lo improbable. La acción se percibe en un medio de negociaciones y desplazamientos sobre cuyos efectos no se tiene certeza. El problema viene dado por el hecho de estar juntos en un espacio sin un relato de referencia que lo unifique —lo que hubiera sido la función del relato artístico—; el conflicto comienza cuando cada agente asume su responsabilidad en tanto que sujeto a un mecanismo que cuestiona su dimensión colectiva. ¿Qué estamos haciendo aquí juntos?

En *Traslación de un cuerpo de cuerpos IP 24*, se propone una estructura de madera similar a las utilizadas para transportar los tronos en las procesiones de Semana Santa. Esta estructura, que en algunos casos como en Sevilla va recubierta por una tela negra de modo que los portadores quedan dentro de la caja, opera nuevamente como una caja negra puesta al descubierto. La transparencia de la estructura problematiza el sentido de la acción colectiva. La opacidad de lo visible teatraliza el entorno. Como en el caso de Sehgal, aunque con estrategias distintas, la transparencia se hace extraña, llamando la atención sobre la teatralidad de la situación. El dispositivo proyecta una teatralidad inclusiva sobre el entorno en el que opera, incluso la no participación es una manera de formar parte de él. El desplazamiento de una estructura identificada con los ritos religiosos hacia el medio artístico insiste en la consistencia material y física de una situación que ahora se tiene que sostener en sí misma, o dicho de otro modo, crear desde la nada, un teatro que gira sobre su propia necesidad -de representarnos- puesta entre interrogantes. En el caso de la *Traslación de un cuerpo de cuerpos* no hay ninguna imagen que



Rafael Tormo. 24 Implosión impugnada. *Traslación de un cuerpo de cuerpos* (2016). Fots. cedidas por el artista.

mover. ¿Qué están trasladando estos cuerpos? El peso de la construcción obliga a la intervención de un grupo numeroso de personas. La acción implica un compromiso de cada uno con el grupo en un ejercicio de dudosa utilidad. Las formas de relatar este vacío colectivo hay que buscarlas en las huellas que deja en los propios cuerpos.

La *Traslación* remite a un espacio de prueba y no saber, una suerte de ensayo con una dimensión física fundamental, como fue la situación a la que dio lugar

en su activación en el Centro de Artes Da2 de Salamanca en el 2016<sup>3</sup>. La materialidad desnuda del almacén, así como los registros a través de los rastros que dejó en la piel, ahonda en la extrañeza y al mismo tiempo la potencia del ser más de uno. Las marcas amoratadas de los participantes son la expresión de un compromiso con una suerte de sinsentido, desmedida o punto de fuga, que solo puede calificarse de social en la medida en que es también poético, o poético en la medida que es social, sin tener que conocer exactamente lo que ocurre dentro de la caja negra. Como decía Pinot Gallizio en el entorno de la *Internacional Situacionista*, “Es necesario dominar la máquina, orientarla al gesto único, inútil, anti-económico. Ello contribuirá a la formación de la nueva sociedad, post-económica pero supra-poética”. (cit. en Perniola 2008: 23).



La ausencia de un relato que cierre la representación subraya la teatralidad de una acción que hunde sus raíces en imaginarios sociales relacionados con la religión, el trabajo o las marcas del poder sobre los individuos. Este relato deja de estar dado como resultado evidente o aparentemente natural del sentido de un encuentro. El mecanismo queda suspendido y los asistentes se tienen que

hacer cargo de ese encuentro, que queda desamparado por su última posibilidad de ganar un sentido a través de la dimensión artística de lo que están haciendo, entregada por el artista a un terreno inestable por humano. El vacío refuerza la intensidad de un momento, abriéndose a la improbabilidad de otros modos de estar. La dimensión operativa se convierte en un modo de pensar y hacer en tanto que agencia colectiva y forma práctica de conocimiento.

Las imágenes, prohibidas por la religión musulmana, de una marea humana girando en torno a la *kaaba*, tan distantes por un lado de estas otras imágenes provocadas por una acción artística, no quedan, sin embargo, tan lejos. Ambas expresan la extrañeza ante una condición social que a menudo es presentada como algo natural sobre lo que justificar políticas culturales que prescriben la utilidad que deben tener los proyectos artísticos. Tampoco es casualidad que Sehgal prohíba tomar fotografías de sus obras. La función del arte no es explicar los mecanismos internos que mueven un sistema del que las imágenes no alcanzan a dar cuenta si no es por el lado de la expresión poética; la función del arte es dar la vuelta a estas tecnologías sociales para convertirlas en una forma de acción y percepción, un modo de conocimiento y experiencia que es de todo menos claro. Aplicar a la investigación en artes una economía del conocimiento característica de las ciencias supone reducirlas, por más creatividad que puedan incorporar, al servicio de una finalidad a la que solo pueden responder de forma indirecta a través de desplazamientos, fisuras y cajas negras. La caja negra en el espacio artístico no es un horizonte social que haya que abolir, sino una posibilidad de transformación de ese mismo horizonte.

#### Referencias

- Agamben, Giorgio. 2005. "Elogio de la profanación". En *Profanaciones*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, 95-119. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- (2007) 2011. "¿Qué es un dispositivo?". *Revista Sociológica* 73: 249-264. [www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf](http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf)
- Flusser, Vilém. (1983) 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducción Eduardo Molina. México: Trillas
- Gielen, Pascal. 2014. *Creatividad y otros fundamentalismos*. Traducción Hugo López-Castrillo y Alejandro Arozamena. Madrid: Brumaria
- Han, Byung-Chul. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder
- Latour, Bruno. 1987. *Science in action*. Cambridge MA: Harvard University

- Lefebvre, Henri (1974) 2013. *La producción del espacio*. Traducción Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing
- O'Doherty, Brian. 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* [1975]. Traducción Leña Peñate Spicer. Murcia: CENDEAC
- Perniola, Mario. (1972) 2008. *Los situacionista: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción Álvaro García-Ormaechea. Madrid: Ediciones Acuarela
- Sánchez Martínez, José Antonio. 2016. "Dispositivos poéticos: disidencia y cooperación". Fragmento de la conferencia, Facultad de Artes Univ. Nal. Colombia (Bogotá), 17 marzo. Web personal del autor. <http://joseasanchez.arte-a.org/en/node/1190>

### Notas

- <sup>1</sup> Puede verse una grabación de un fragmento en <https://vimeo.com/52723856>
- <sup>2</sup> "Unblackboxing" es el término que se ha difundido a través de las ciencias sociales y más concretamente de la obra de Bruno Latour. Esta fue la propuesta, por ejemplo, de *Black Tulip* para el ciclo *Zarza Xande* comisariado por Oriol Fontdevila en el Museo de Arte Moderno Santa Mónica de Barcelona en 2016. Consistía en mostrar otro tipo de realidades de una institución artística de carácter público (trabajadores, subsuelos, propietarios, directores, proyecto): <http://us12.campaign-archive2.com/?u=9465e9f6ec2573f0851e-d707a&id=b8b1c85104>. No se trata por tanto de convertir una caja negra en otra de carácter estético, sino en desvelar su interior al público.
- <sup>3</sup> <http://rafaeltormoicuenca.blogspot.com.es>

---

(Artículo recibido 29-09-16; aceptado 20-12-16)