

**Teobaldo
Lagos
Preller**

“WAKE” DE MARIA THEREZA ALVES: PALABRA Y PROCESO VEGETAL, SABERES EN EXPANSIÓN

Introducción

A la hora de pensar en cómo una práctica artística genera un espacio, es necesario trazar diferentes trayectorias: estas partirían desde aquellos puntos cercanos a la concepción cartesiana del espacio, basada en la idea de que el cuerpo es la principal instancia de generación de la experiencia espacial. De esa forma, la visualidad es la primera forma de percepción a partir de la cual el espacio existiría. Sin embargo, es de interés para el presente artículo el mostrar cómo una experiencia procesal de investigación artística genera un entre-espacio de interacción tanto en el nivel textual (una bitácora), como su devenir y en el posicionamiento de estos en el espacio de exposición. En el siguiente ensayo, revisaré elementos textuales a partir de actos de habla y actantes en el texto de forma de explicar cómo es que “Wake: A Project for Berlin” se vuelve un campo de cruce interdisciplinario a partir de la palabra y la instalación en el espacio expositivo. Este espacio de cruce genera una instancia particular de espacio público, una suerte de “foro” ciudadano a una escala micro y *bonsái*.

Berlín: ¿laboratorio de espacios?

Existe un corpus específico de relación con el Berlín post-caída del muro en tanto espacio de las transformaciones de la esfera pública, específicamente en el ámbito de la práctica de arte. Conceptos como “industria creativa”, “ciudad cosmopolita” son respuestas a fenómenos de formación de escena que tuvieron lugar en esa época y en el vacío *post* que en la ciudad era realidad palpable. Los modos particulares de producción de arte se basaban en el reconocimiento de lugares no explorados en el espacio concreto, tanto relacionados con la imagen de la ciudad después del comunismo, como con los espacios de comunicación al interior de esta. Esta tendencia tuvo como resultado la expansión de los límites del espacio público y la puesta en escena de ideas que incidieron en la experiencia de ciudad y en su representación.

El carácter de Berlín Occidental como una isla de occidente, inserta en el territorio de la República Democrática Alemana, facilitado por el Muro de Berlín (1961-1989), así como una suerte de espacio transitorio ante la ausencia de perspectivas de reunificación de ambas repúblicas, favoreció que el espacio de la ciudad se volviera un laboratorio para la creación de otros espacios de enunciación. Si nos refiriéramos al espacio concreto, comenzaríamos a hablar de las instancias de infraestructura para la vida cultural de la ciudad. Estas tuvieron la forma concreta de espacios de exhibición y de interacción que fueron definitorios para la formación de escenas¹².

¹²La (hoy) capital alemana siempre ha sido una en la que se concentran tensiones propias de la modernidad que van de la mano de los desarrollos de la cultura y las escenas en juego. Una aproximación a la relación estrecha de la ruptura moderna del trazado y la arquitectura con desarrollos políticos, sociales y culturales por medio de la idea de identidad se encuentra discutida a fondo en “Architecture, Politics, & Identity in Divided Berlin” de Emily Pugh (Pugh, 2014).

Otra instancia fue la producción de espacios de enunciación en términos de la experiencia artística. Desde los medios representativos hasta aquellos que involucran a actores y público, la ciudad ofrecía una imagen total que permitía adquirir la condición de laboratorio de experimentación. Evidencias de esto se encuentran no sólo en las múltiples intervenciones en el espacio público como “*Palast of Doubt*” de Lars Ramberg³, en el mismo *Palast der Republik*, otrora sede del parlamento de la RDA y edificio desmontado a fines de la década pasada. Otros ejemplos de acciones en el espacio público tuvieron lugar en las obras de Reynold Reynolds o Sophie Calle en relación con el mismo palacio, como ha destacado Gerke⁴. Formas de producción de espacios se dieron en exposiciones como la Bienal de Berlín, que exploraban espacios inusitados para la realización de un evento del estado del arte con vocación localista y global. Otros ejemplos de estos ejercicios de producción de espacios en el ámbito de la representación audiovisual se encuentran en las películas de Cynthia Beatt “*Cycling the Frame*” (1988) y “*The Invisible Frame*” (2009), protagonizadas por Tilda Swinton, que son documentales que registran la acción performativa del recorrido de la actriz en bicicleta de el trazado del Muro antes y después de su caída, con 21 años de diferencia. Las estrategias basadas en ello, buscan identificar zonas de tensión y de desplazo de poderes en la ciudad. Esto permite que artistas de diferentes regiones del globo se concentren en el pasado reciente y remoto de la ciudad, para construir lugares utópicos a

²Becker, C. & Klonk, C. (2008). *Metropolitan Views: Kunstszenen in Berlin und London*. Berlín: Deutscher Kunstverlag.

³“*Palast of Doubt*” consistió en la puesta sobre el marco del tejado del desmontado *Palast der Republik* – otrora parlamento de la RDA – de letras gigantes y luminosas de la palabra “*Zweifel*”, que en alemán es el verbo y sustantivo “*dudar*” y “*duda*” respectivamente. Véase Ramberg, 2016: <http://www.larsramberg.de/1/viewentry/3890>, recuperado el 16 de junio de 2016.

⁴Gerke, S. (2015): *On Berlin’s Palace of the Republic—a New, Transitory Ruin Motif in Contemporary Art?* en revista *View: Theories and Practices of Visual Culture* en <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/109/176>, recuperado el 1 junio del 2015.

partir de estrategias de rememoración, en oposición a las ahora imposibles de construcción de futuro tras la caída del bloque comunista y tras el cambio de los significados del trazado urbano, el paisaje y la imagen de ciudad.

Como ha distinguido Andreas Huyssen⁵, entender el espacio y el tiempo tras la Guerra Fría ha desencadenado un impulso utópico que no se basa en la construcción de utopía en forma de futuro, como lo hicieron las vanguardias de principios del siglo XX, sino en la rememoración como eje. Esta rememoración tendría lugar en la recomposición del pasado en posibles narrativas como forma de re-localizar el impulso utópico perdido. Este nuevo presente, más allá de la alegorización melancólica, busca, como el nombre dice, *Wake: un proyecto para Berlín*: imaginar un presente vivo a partir de la excavación del pasado para hacer reemerger semillas en hibernación, significantes del proceso que atestigüe las historias que dan pie al proyecto. Las oposiciones y conflictos que dan origen a estas (superposiciones y encubrimientos de relaciones de poder y dominación colonial), se dan cita entonces en el espacio expositivo formando una zona de contacto: “estructuras orgánicas, en las que diferentes luchas sociales son reflejadas como procesos continuos de luchas por el poder de la interpretación”⁶⁷. Estos puntos de encuentro, negociación y conflicto pueden

⁵vid. Huyssen (2001): *En busca del tiempo perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.

⁶Sternfeld, N. (2011) *Memorial Zones as Contact Zones* en <http://eipcp.net/policias/sternfeld/en>, recuperado el 1 de junio del 2015.

⁷He citado con anterioridad esta definición de Nora Sternfeld en “Dejar que el tiempo pase por las cosas: 'El complejo' de Claudia del Fierro” (Del Fierro, C., Lagos Preller, T., Rueda, S. (2015) *El Complejo: Un proyecto de Claudia del Fierro*”, Santiago de Chile: FONDART) en el libro que resulta del proyecto de investigación, video-instalación y archivo que se muestra de forma itinerante en Bolivia y Chile el segundo semestre del 2015. Lo hago porque esta definición resultante de revisar múltiples orígenes del concepto acuñado por Pratt y Clifford en la década de 1990 me parece la más pertinente para diferentes ejercicios artísticos y curatoriales que exploran la naturaleza aparentemente hermética del espacio de exposición para producir experiencias que tienen como eje al atestiguamiento y la denuncia. Este tipo de ejercicios desplazan al periodismo y el trabajo documental como plataformas mediales de denuncia, asumiendo su función, relativizando y diluyendo la condición convencional de *objetividad* asignada a estos campos. La solución

ser modelados al nivel de lo textual como forma de cristalización de cada momento del proceso de pesquisa y creación, donde la ambivalencia es palpable/legible y desde donde se genera una forma de experiencia espacial gatillada por la obra y el hecho de arte.

Espacios de experiencia

La idea de espacio que nos ocupa en este artículo es aquella basada en la dimensión de la experiencia estética de ambivalencia, activada a partir de un aparato complejo de decisiones y operaciones narrativas, visuales y materiales para la exposición de saberes, con diferentes efectos. En primer lugar, nos encontramos con que la dimensión del lenguaje verbal y visual es activada por medio de un aparato de producción de texto que oscila entre el testimonio y la crónica de eventos, conectados de forma tan dispersa como el mismo proyecto. En él, botánica, jardinería, política local, historia del colonialismo alemán y de la emergencia de la burguesía, entre otros, son los campos que se interrelacionan, así como lo hace la ficción con la realidad en una dinámica narrativa expandida. Es a partir de esta correlación entre polos opuestos no excluyentes, que es posible hablar de un entre-espacio. De acuerdo con Bhabha, estos son procesos de “sobreposición y desplazamiento de los dominios de la diferencia – donde se negocian las experiencias colectivas de *nacionidad*, interés para la comunidad y valor cultural”⁸. La posición de Bhabha, como señala Schorch, “pavimenta la vía desde el espacio físico de encuentro al espacio discursivo del diálogo, el ‘espacio liminal’, e ilumina los intersticios – la sobreposición y el

por la que optan otras prácticas es la dilusión de fronteras entre subjetividad y objetividad a partir de la puesta en tensión e hibridación de los medios, la fidelidad al dato y al hecho en diálogo con la metonimización de esta.

⁸Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*, Londres: Routledge, p. 1.

desplazamiento de los dominios de la diferencia” que son más tarde magnificados en el mundo de la vida cosmopolitizado de hoy en día”⁹.

Un concepto en un nivel autosimilar es el de *zona de contacto*, que me interesa rescatar de forma aproximativa para explicar cómo es que las interacciones despertadas por el dispositivo textual y expositivo de “*Wake...*” hacen emerger un espacio en el que la historia del Berlín *post-* es reformulada. El concepto de raigambre hermenéutica esbozado por Mary Louise Pratt y complementado más tarde por James Clifford, se refiere a una dimensión de la experiencia en el espacio museal en la que, por medio de un dispositivo de *traducción*¹⁰ se enuncia la diferencia en el acto de exposición.

Entendido como un campo específico en el que se oponen relaciones de poder y estas se ven modeladas o estructuradas en el recorrido museográfico, apreciable metodológicamente a través de una estructura empíricamente compleja: el *vivir* el tiempo y espacio de la experiencia expositiva y de recepción/lectura. Esto permite distinguir un presente diferente al del presente del que la exposición habla: de ahí que la distancia temporal y espacial implique una diferencia en términos sensoriales. Los encuentros en este sentido permitidos, integran al conflicto como una parte complementaria, de acuerdo con Clifford y como defiende Nora Sternfeld: “Es obvio que un encuentro en desigualdad de relaciones de poder contiene muchos potenciales de conflicto. Y estos no son reprimidos en el término, sino que, en lugar de ello, son componentes integrales. De esta forma, las zonas de contacto ya no son vistas meramente como espacios de poder, sino

⁹Schorch, P. (2013) *Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation* en *Museum and Society*, Marzo 2013. 11(1) 68-81.

¹⁰Esto no es en el sentido de una traducción lingüística, sino en el hermenéutico o semiótico de traslado de un significante de un sistema signico a otro (vida cotidiana-museo, realidad-cine, calle-museo, por nombrar algunos).

como estructuras orgánicas, en las que diferentes luchas sociales son reflejadas como procesos vivos de luchas por el poder de la interpretación. De ahí resulta la conclusión teórico-hegemónica: en la medida en que se ven involucradas estructuras orgánicas que son resultado de luchas al interior de relaciones de poder, estas no son inmutables, pero pueden ser cuestionadas y redefinidas”¹¹.

La obra de Alves funciona generando estos espacios a través de diferentes aparatos enunciativos. Uno es el de carácter narrativo-textual, que traduce a lenguaje sus proyectos de investigación, articulando la totalidad de la experiencia en diálogo con operaciones propias del archivo. Estos aparatos no tienen límites fijos ni se restringen a campos disciplinarios, ni sociales, ni culturales específicos, sino que giran en torno a una motivación de agencia política a la vez que denuncia en presente continuo.

Hija de sindicalistas exiliados en la década de 1980, Alves acompaña, como muchos otros intelectuales y artistas del Brasil, la formación del Partido Verde desde la segunda mitad de la década de 1980. Al tiempo que ejerce un papel en la práctica política con la promoción de la imagen del partido verde en el extranjero, desarrolla una obra artística basada en el hacer posible que se adviertan condiciones sociales, culturales, políticas y económicas específicas que de otra forma no serían visibles. Este dejar emerger, tiene lugar en el espacio liminal entre práctica artística y política, disolviéndose las fronteras entre ambos a partir del manejo de signos propios de diferentes sistemas culturales y su reorganización en función de una nueva perspectiva. Julia Kristeva asume al texto como un nodo en el espacio de textos, constituyendo la idea de intertextualidad y poniéndola al

¹¹vid. Sternfeld, N., cit.

nivel de intersubjetividad ¹². Diferentes ejercicios son los que activan este nivel de dialogicidad. El testimonial es uno de ellos. Alves, quien se acerca a las comunidades de origen de su familia en el nordeste brasileño a fines de la década de 1970 y a poco tiempo de terminar sus estudios en la escuela Copper Union de Nueva York, utiliza esta dimensión subversiva de forma recurrente. Por medio del ensayo documental fotográfico, produce un libro de imágenes fotocopiadas llamado “Brazilian Recipes” que da cuenta de los procesos necesarios para la supervivencia y el intercambio comercial en una región explotada por latifundistas y con dinámicas de segregación y empobrecimiento instituidas. Un relato “exterior” al pequeño archivo de imágenes le da sentido al relato: la historia de su propia familia y la vida en pobreza y lucha por la sobrevivencia en las tierras áridas y sobreexplotadas del contexto post-dictatorial, al que vuelve después de haber crecido en un suburbio neoyorquino:

Yo había vuelto a la aldea de mi padre para escribir nuestras historias. En ese tiempo en Brasil, nuestras historias habían sido escritas por gente que no había sido marginalizada en el Brasil. Eran habitualmente descendientes de europeos y tenían una realidad que estaba muy lejos de las nuestras. El manuscrito que resulta de esto, *Recipes for Survival*, hace referencia a los libros de cocina con los que mi madre había aprendido al trabajar como sirvienta en las ciudades. Estos libros contienen recetas de comida “brasileña”, pero citan ingredientes que son inaccesibles para los pobres. En lugar de ello decidí incluir nuestras propias recetas de casa, por ejemplo para el pan indígena de mandioca, que no estaba citado en los libros “brasileños” de recetas que había en esa época. Esto fue para demostrar que los pequeños campesinos estaban activamente al tanto de la historia que tenía lugar

¹²vid. Kristeva, J. (1997): “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, p. 2.

alrededor de ellos en las escalas micro y macro y que estábamos interactuando con esta historia lo máximo posible al interior de la situación¹³.

En el ejemplo que vemos aquí, existe una apropiación primera del conocimiento instituido, que es resignificada y trasladada irónicamente al mismo formato de origen de esa institución de saber: el libro. ¿Qué pasa cuando la práctica de la resignificación tiene lugar en un complejo de investigación con resultados expositivos?

Seeds of Change, semillas de cambio: reinscripciones de significado.

Desde fines de la década de 1990, la artista desarrolla un gran proyecto en proceso: *Seeds of Change*. Concentrándose en diferentes ciudades como Berlín, Bristol, Guangzhou o Dubai. Como nodos del tráfico interportuario de semillas que caracterizó a la etapa colonial, investiga antecedentes relacionados con el origen de estas y su transporte a lo largo y ancho del globo. Este movimiento es un proceso por medio del cual, las semillas se vuelven vehículos de significado.

Un primer punto de importancia en el recorrido de este proyecto se encuentra en *Wake: A Project for Berlin*. Con un apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD, por sus siglas en alemán), el proyecto consistió en la pesquisa tentativa de puntos del mapa del Berlín post-caída del muro, en función de su importancia para el tráfico de semillas. Berlín es considerado en el proyecto como un complejo de terrenos vagos en los que el movimientos de bienes y personas del pasado de sedimenta. La meta del proyecto es generar nuevos lugares para el

¹³Alves, M.T. (2015b): Ponencia presentada en Simposio de Teoría del Arte Contemporáneo, México D.F., enero 2015. (Traducción de Teobaldo Lagos Preller).

diálogo en la ciudad en reconstrucción, como forma de contar múltiples historias nuevas a partir de examinar la tierra. El título del catálogo de documentación del proyecto resume la metódica del proyecto con todo su potencial metonímico: “Wake/A project for Berlin / Samples of earth are collected from various construction sites in Berlin. / The samples are planted and dormant seeds are given a chance to germinate / The history of the earth of the local site is researched”¹⁴¹⁵. La forma de recopilación de las semillas,

“¿Qué es narrar una historia? ¿Qué usos puede tener? La obra de Alves puede ser enmarcada en una tradición contemporánea, a saber aquella que genera ‘memorias locales en el marco de lo global’”, como ha destacado Guasch¹⁶. “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido” dice el pensador alemán Walter Benjamin, en *El Narrador en Tesis sobre la filosofía de la historia*¹⁷. Claramente es la historia la representada en el archivo vivo de Alves, correspondiendo con aquellos proyectos del peruano Fernando Bryce, la brasileña Rosangela Rennó; mas esta es desglosada en su materialidad y visualidad para ser reorganizada en una lógica similar al del *pastiche* y ser rearticulada en la bitácora que atestigua, de forma que el archivo vivo de plantas permita reestructurar dinámicamente la historia de los sitios berlineses, atendiendo a un sujeto permanente en los relatos: la vegetación.

¹⁴Alves, M.T., (2001): *Wake: A Project for Berlin*, catálogo del proyecto del mismo nombre. Berlín: Servicio Alemán de Intercambio Académico, DAAD, p. 1.

¹⁵El texto no ha sido traducido para salvaguardar el ritmo y la melodía del texto. Aquí en castellano: “Emerger / Un proyecto para Berlín / Las muestras de tierra son recolectadas de distintos sitios de construcciones en Berlín / Las muestras son plantas y se le da la oportunidad a las semillas hibernantes de germinar / La historia de la tierra del sitio local es investigada” (Ibid.).

¹⁶Guasch, Anna Maria (2010): *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, p. 180.

¹⁷Benjamin, Walter (1977): *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, en *Gesammelte Schriften*, Tomo II, 2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 438-465, p. 439 (2).

Terrenos vagos: *Wake – A Project for Berlin*



Fig. 1 *Wake: A Project for Berlin* de Maria Thereza Alves (2000)

El proyecto de Alves consistió en su origen en una investigación sin un fin preciso como el que caracteriza a la investigación científica, aunque dialogando con ella: iniciar un recorrido por la ciudad de Berlín post-caída del Muro. Se trataba de una ciudad en reconstrucción, en la que aún se encontraban ruinas de la 2a Guerra Mundial, así como restos del muro que dividiera a ambos Berlines¹⁸. La misión: recolectar semillas en estados de hibernación o no, en diecisiete sitios del mapa en los que tendrían lugar

¹⁸ Obviamente, el proyecto de Alves no es singular en el abordaje de Berlín como paisaje en construcción. Tanto desde la literatura, como el cine y las artes visuales, performativas, etc. existe una cercanía con este paisaje que es en sí una alegoría del imaginario de posguerra.

construcciones, que a su vez serían el punto de partida de una emergente industria constructiva e inmobiliaria que hasta el día de hoy son las principales de la ciudad. El nombre del proyecto, *Wake: A project for Berlin* (Fig. 1), utiliza la polisemia como instancia de enunciación primera. Así encontramos al título *Wake*, verbo en inglés que se utiliza para denominar tanto a la acción de levantarse, emerger como de germinación como un primer acto de habla que formula una intención de resistencia y de reivindicación. *A project for Berlin*, en tanto, se ocupa de asignar la exhaustiva y subjetiva investigación a la ciudad, como depositario de información más allá de la historia como disciplina, en función de una narrativa creada con una intención monumental y de homenaje a los relatos posibles que existen en ella. Cuenta en el catálogo del proyecto:

Los sitios de construcción en Berlín hacen que sea confuso para el recién llegado. No sólo parecen desaparecer calles completas ni corresponder con el mapa, sino que uno no tiene sentido alguno de los desarrollos históricos de la ciudad que permitieron que sus puntos se fijaran. Con tantos sitios en construcción, la ciudad está desprovista de puntos de movimiento histórico. Una vez que el asfalto o las piedras han sido removidas, la tierra expuesta contiene capas de semillas potenciales – algunas de ellas de siglos de antigüedad.¹⁹

Los puntos de la ciudad en los que la artista comienza a recopilar semillas tienen como elemento común ser sitios del transporte de bienes y personas, o el haber sido sedes de empresas comerciales que se ubicaban en la ciudad desde tiempos de la emergente clase burguesa comerciante en el siglo XIX. La pesquisa del mapa de Berlín se hace a partir de observar “los mapas disponibles de los sitios de data más temprana y continuar desde ahí”²⁰. Alves declara haber desconocido del todo la historia de cada uno de estos puntos, e ir descubriéndola a medida que el proyecto se desarrolla: “Algunas

¹⁹ Alves, M.T. (2001), cit.: 18.

²⁰ Alves, M.T. (2001), cit.: 8

veces no pude darme cuenta del significado histórico de algunos sitios hasta que llegué a la historia moderna, por ejemplo, como sucedió con la Vossstrasse²¹. La artista se refiere con esto a una calle en el centro de la ciudad dinamitado durante el Tercer Reich para la construcción entre 1938 y 1943 del palacio de la Nueva Cancillería Imperial (*Neue Reichskanzlei*), donde se alojaría el cuartel y el domicilio de Adolf Hitler y que sería proyectado por Albert Speer. Los antecedentes hacen del espacio un palimpsesto, en el que diferentes capas de pasado y presente se entremezclan como las geológicas de un sitio arqueológico, evidenciando las oposiciones e intercambios propios de toda construcción histórica. Tal es el caso del relato en torno a los jardines barrocos del siglo XVIII, en el lugar de la Vossstrasse por encargo del General Mayor Adolf Graf von Schulenburg de Prusia:

El General Mayor Adolfo Conde de Schulenburg [...] adquirió el sitio en 1736. [...] El jardín de su palacio fue construido según el estilo barroco. Un botánico de la biblioteca de los Jardines Botánicos de Berlín me recomendó visitar el Palacio de Charlottenburg, donde hay matas de lavanda, arbustos podados con poca inspiración y algunas plantas transplantadas recientemente y que parecen muy enfermas en las florerías de alrededor de la ciudad. El palacio de Schulenburg fue oficialmente abierto contando con la presencia del Rey Federico Guillermo, quien pareció haber pasado la mayor parte de su tiempo dentro y fuera de Berlín y no gustaba del barroco francés (entre otras cosas), que había sido materia de apoyo por parte de su padre, Federico I^o.²²

Alves extrae desde diferentes fuentes – entre ellas, fragmentos de relatos relacionados con el lugar, explorándolo como un sitio en el que pasado y presente se confabulan, poniendo a la primera persona narradora en el

²¹ Ibid.

²² Alves, M.T., cit.: 28.

centro de los sucesos y constituyendo así el testimonio que da cuenta del período de quiebre en la identidad e imagen de la ciudad:

El ruido, la maquinaria pesada y las calles bloqueadas alrededor de Potsdamer Platz confunden a los visitantes en Berlín. Los vientos pasan vienen y pasan de y en todas direcciones sin que ningún edificio pueda frenarlos. Desorientada, parto, perdida en calles sin nombre y en construcción. He sacado numerosas muestras en esta área, en un intento por esbozar las relaciones que han sido hechas para la construcción de este nuevo centro ciudadano²³.

Otros puntos del mapa son la estación *Gleisdreieck Güterbahnhof* (al día de hoy nodo ferroviario que antes funcionara sólo para el transporte de bienes), la cervecería Schultheiss, el edificio del actual Banco para la Reconstrucción y el Desarrollo KfW en la Charlottenstraße 33 en Berlín-Mitte – sede durante el siglo XIX de la Asociación Bancaria y del Comercio de Berlín (*Berliner Handelsgesellschaft*), “uno de los bancos más importantes de la época imperial”²⁴.

Witnessing/Atestiguación: entre proceso epistolar y despliegue expositivo

La artista utiliza el modo del *storytelling* para articular la dispersa información de su pesquisa y sus motivaciones. El tiempo en el relato tiene relación directa con el período de quiebre que caracterizó a la década de 1990 en la ciudad alemana. A lo que me refiero con esto no es a los modos gramaticales para designar al tiempo, sino a la correlación entre este relato y

²³ Alves, M.T., cit.: 27

²⁴ Lagos Preller, T. (2015): *Entrevista con Lysann Goldbach*, Jefa del Archivo Corporativo del banco KfW (Charlottenstr. 33/33a) en Berlín.

el impulso utópico por generar un “presente continuo” que emerge de la experiencia de archivo como un “no-lugar” que no es el de la rememoración melancólica, sino el de una reformulación utópica, en un tiempo-espacio que trasciende a la sincronidad.²⁵

¿Qué ofrecía Berlín en la década de 1990 en cuanto a posibilidades de construcción de historia(s)? Entendiendo al espacio urbano como un palimpsesto en el que significados se imponen, superponen y traslapan como las capas geológicas, el sujeto se volvía uno en búsqueda de la recomposición del presente a partir de retazos de pasado. En el clásico ensayo “El narrador: Reflexiones sobre la obra de Nikolai Leskov” (1936), Walter Benjamin plantea que en la modernidad – refiriéndose al contexto de post-Ia Guerra Mundial y de la pre-IIa Guerra Mundial, el oficio del narrador desaparece a medida que la cantidad de mensajes aumenta. La figura desaparece como lo hace la posibilidad de denominar la realidad en medio de la catástrofe: los hechos, denominados y reconstruidos al ritmo de la prisa y el progreso. La épica natural de estas ideas basadas en la linealidad temporal y la consecución de un fin, es relacionada por Benjamin con el relato historiográfico: “Cualquier análisis de una forma épica determinada tiene que ver con la relación de esta forma con la historiografía. De hecho, uno podría ir aún más lejos y preguntarse si es que acaso la historiografía no constituye la base común de todas las formas de épica. Esto, dado que la historia escrita está tan relacionada con las formas épicas como la luz blanca lo está a los colores del espectro. Como sea, no hay forma épica con incidencia más certera en la luz pura e incolora de la

²⁵vid. Foster, H. (1995): *The Artist as Ethnographer*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press: 303.

historia escrita que la de la crónica. [...] El cronista es el narrador de la historia”²⁶.

Me detendré en un primer nivel que es el que da el cuerpo al trabajo, como hemos dicho antes: el narrativo. Las fichas de trabajo de Alves, registradas en el catálogo, dan cuenta de un uso constante de la primera persona y de los diálogos y referencias a otras fuentes vivas, sus deseos, intenciones y los obstáculos en la consecución de sus fines – así como las formas en las que encuentran soluciones. El diálogo epistolar con Jutila se desencadena a partir de consultas y consejos que Alves solicita formalmente al inicio del proyecto – intercambio que se prolongará en las diferentes versiones del proyecto en el futuro. La botánica ya ha tenido experiencia en el hacer germinar semillas en estado de hibernación en la ciudad de Pori, una antigua ciudad hanseática en la costa oeste de Finlandia. Escribe a Jutila:

Un especialista en explosivos me ha preguntado qué uso tienen hoy en día las investigaciones históricas que he hecho. Pienso que para la mayoría de nosotros quizás ninguna, a menos que estas se vuelvan parte de nuestros relatos. Necesitamos a estos relatos, sean contemporáneos o no, en la medida en que implican a nuestras decisiones acerca de qué es lo que tiene importancia. Los hechos no hablan por sí mismos a veces, pero los relatos lo hacen, ya que sabemos que involucran a la perspectiva de un individuo²⁷.

Recuperando la vocación inicial del proyecto - a saber: la generación de lugares en los que el individuo pueda generar nuevas historias a partir de las pre-existentes - Alves pone sobre la paleta a la figura desaparecida del (la) narrador(a) y otra más que fue imposible en el siglo XIX: *la Flâneuse*. Explorando los rincones de la ciudad con el instrumento de recogida de semillas hecho por ella misma, Maria Thereza se impone como personaje de

²⁶ (Benjamin (1973), cit.: 369-370).

²⁷ Alves, M.T., cit.: 8.

una búsqueda, excavación y recolección en el pasado y presente de la ciudad derruida y sirviendo como mediador entre el saber científico (la botánica, la historiografía local, un impulso arqueológico). Esto conlleva una decisión re-mitificadora de su papel como mujer *otra* (de origen migrante, en el amenazante y abandonado contexto *post*-Caída del muro), traer del pasado el saber o no-saber escondido y resituarlo en el presente en el *display* de la obra.

El gesto reivindicatorio es además la ruptura del silencio post-trauma (reaparición de una figura narradora), con las herramientas imaginativas del presente, que desembocan en el nivel operativo crucial, que es lo público en diálogo con decisiones de jardinería y botánica: “Tratando de rastrear la historia del jardín [de Vossstrasse y de Behrenstrasse], imaginé algo un poco diferente al lugar adonde mi investigación me había llevado. Este jardín, debido a sus residentes, refleja la historia de toda política estatal de gobierno a alto nivel que ve la luz. Los jardineros se ocuparon por cientos de años de decidir cuáles plantas cuidar y cuáles sacar. ¿Cuáles habrían de ser aquellas que habrían de ser entendidas como poco patriotas? ¿Qué regiones o países habrían de ser incluidas en la idea que cada gobierno esbozaba de lo que habría de ser flora prusiana o germana? ¿Qué estilo de jardín habría de ser mantenido: el francés o el inglés? ¿Qué es un jardín alemán? Un jardín cuidado y observado con suma precisión.”²⁸ dice, aludiendo a los diferentes gobiernos que iban desde Bismarck hasta Hitler y que definirían no sólo la política gubernamental, sino aquella *micro* según la que se decide qué se planta, qué crece, qué se siega y qué crece.

El impulso de reorganización histórica que tienen las preguntas de investigación que suceden a la pesquisa, en el sitio aluden a la vocación

²⁸Alves, M.T. (cit.): 31,

arqueológica, para llegar a respuestas en torno a los usos y re-usos del lugar, aludiendo a las grandes preguntas que dan pie a la historiografía convencional. Basándose en las evidencias históricas y los acercamientos metafóricos del terreno. Alves muestra la naturaleza palimpséstica de la flora de este y genera un proceso sensible de investigación con un efecto similar al de una fábula.

El análisis del siguiente fragmento toma en cuenta la teoría de los *actantes* de Mieke Bal. Apropiándose de esta categoría de la semiótica literaria a partir de los formalistas rusos como Vladimir Propp, estos son “una serie de actores que comparten una cierta y determinada cualidad característica”, sin necesariamente tener que tomar forma humana y se ubican en la fábula como historia narrada dentro del texto literario²⁹. Para Bal existen diferentes niveles de agencia de los actores al interior de ella. Las interacciones entre estos son los que permiten que se pueda entender e interpretar el nivel narrativo del texto, específicamente en la fábula, en tanto nivel de sucesión de acontecimientos concatenados, basándose en la pregunta acerca de *cómo está construido* para desde ahí ver *qué significa* y luego así distinguir los elementos asimétricos e la linealidad aparente. La fábula equivale de acuerdo con Bal a la relación teleológica entre los elementos de la historia: “los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos desear y tener indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos”³⁰. Teniendo en cuenta al sujeto como actante en relación con el objeto o fin de la historia – es decir, “un actor X que aspira a un objetivo Y”

²⁹vid. Bal, M. (1990): *Teoría de la Narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra, 87.

³⁰vid. Bal, M., cit.: 34

(Ibid.), siendo X un sujeto actuante e Y un objeto actante articulados en función de una intención implícita en la fábula. En este caso, esta intención, móvil de la historia, es “ver si las plantas crecen y qué se descubre ahí”.

El enfoque en esta relación entre sujeto y objeto presenta posibilidades para el estudio de los textos de Alves y su función en *Wake*, de manera de poder explicar cómo es que saberes científicos y al margen de él son puestos en el *display* expositivo, teniendo un efecto retórico de enlazamiento de cabos en la historia que se despliega en el fragmentario proceso de investigación.

Al registrar el proceso de investigación y estructurarlo en un *display* narrativo y de archivo, así como de un *display* que integra plantas puestas en macetas al interior de invernaderos de madera y cristal, Alves atenta también contra la linealidad impuesta en la relación y exposición de descubrimientos y reconocimientos científicos característica de museos de historia. Otro nivel de ruptura, es el que se relaciona con los actores del relato. Es posible entender a Jutila como un actante que escucha a Alves y es evidenciado ante el lector como fuente de pensamiento científico, de forma de que la colaboración entre agentes de fuera como dentro del campo del arte se vuelve explícita – y así el nivel dialógico e intersubjetivo de composición del texto:

Querida Maria Thereza: Es muy interesante que estés comenzando a estudiar el banco de semillas de Berlín. Yo he hecho lo mismo en la ciudad de Pori. A vista gorda supongo que puedes usar bolsas de plástico para hacer germinar las muestras. Pero sugeriría que llenaras la bolsa principalmente con una mezcla de turba y arena y sólo una capa delgada de la muestra por sobre la matriz [...] sólo me pregunto si las bolsas de plástico pueden soportar el agua sin dificultades. Supongo que los maceteros serían mejores [...]”³¹.

³¹Alves, M.T. (1999): Jutila, H. a Alves, M.T. en fichas de archivo del proyecto “Wake: A Project for Berlin” de Alves, M.T., carta con fecha 12 de diciembre de 1999).

Así mismo, la figura del *yo* que narra (Alves), los hallazgos y reconocimientos del proyecto de investigación, interpela a Jutila relatando sus avances y desdoblándose en ese proceso. Tras intentar poner las plantas y montar los invernaderos al interior del edificio del Servicio Alemán de Intercambio Académico, teniendo en cuenta temperatura, humedad, luz y todas las indicaciones de Jutila, Alves encuentra una alternativa, mostrando al mismo tiempo las preguntas que de otra forma tendrían lugar en un diálogo interno:

Querida Heli Jutila:

Tengo un nuevo lugar para las muestras de *Wake*, el jardín de infancia de Tiergarten. Me han dado dos opciones de lugares. ¿Estará bien para mis muestras no germinadas? ¿Qué hay de las diez muestras germinadas que tengo junto a la ventana de mi departamento? ¿Deberé dejarlas ahí hasta que suba la temperatura o ponerlas en un espacio nuevo? [...] ³².

El proyecto se articula en torno a un impulso: la búsqueda imperiosa por hacer germinar las semillas, más también por producir un espacio particular de comunicación más allá del proceso mismo. Alves comunica a Jutila en las cartas encontradas en su archivo que ocupará el tiempo del financiamiento (un año) sin preocuparse por el resultado concreto ni el límite de pruebas. Tomando así distancia del método científico y su operatividad, Alves establece así un límite a la cooperación con la botánica como agente para poner a la sujeto-artista en el medio de la acción: el límite de la acción del artista sin atención a conseguir resultados precisos ni exactos.

Con la ayuda del bastón de madera y acero diseñado por ella misma (Fig. 4), Alves recorre los puntos de la ciudad recogiendo muestras que luego son

³²Alves, M.T., (2001): 11

hechas germinar en el interior de un edificio en bolsas de plástico y en capas de 5 cm. La voz de Alves rechaza en múltiples ocasiones que se trate de una búsqueda de información que intente reemplazar a la investigación científica: “Wake no es algo que se trate de extender las evidencias botánicas e históricas de Berlín hacia una realidad más abarcativa, sino un atestigüamiento diario de nuestras historias”³³.



Fig. 4 Wake: A Project for Berlin de Maria Thereza Alves (2000)

Los actos de habla en los que este *Yo* implícito se basa determinan a etapas de un proceso y a su vez lo escenifican, haciendo autorreferencia como es propio de las estrategias del arte conceptual. Este intento, como he planteado en este artículo, usa el modo narrativo del *storytelling* para recuperar una historia no contada, a saber la de Berlín en el pasado post-colonial, post-guerra y post-caída del muro. Esto no se hace, sin embargo, en una mera reconstitución de estos pasados y su re-narración, sino en un

³³ Alves, 2001: 8

permanente *tener en cuenta* al tiempo que el proyecto se desarrolla: por medio de la estrategia autorreferencial, agrega un componente de extrañeza para con los principios, métodos y devenires del proyecto (Fig. 2).



Fig. 2 Wake: A Project for Berlin de Maria Thereza Alves (2000)

El proceso de investigación y germinación de las plantas se basa así, en el uso de marcadores que adquieren una independencia del relato historiográfico y el discurso botánico convencionales: *semillas, suelo, flora temprana, accidentes florales*, etc. En el siguiente ejemplo es posible ver cómo funciona este proceso de reorganización temática más allá del relato lineal y atendiendo a las observaciones dispersas de una *actante – investigadora*³⁴ representándose a sí misma.

³⁴He decidido usar esta categoría proveniente de la semiótica literaria (Greimas & Courtes, 1990), que a su vez la toma del análisis narratológico propuesto por Vladimir Propp. Los diferentes actantes de un relato son los actores que generan por sus interacciones las motivaciones que dan pie al relato.

Ella (Alves, un yo en el proceso que otorga destino al devenir), estructura un propio sistema para construir referencias no lineales, lo cual puede ser visto en el uso del asterisco, también aquí. Los movimientos migratorios de plantas, a su vez, son descritos en función de sus orígenes. Así mismo, personajes como Chamisso y temas como el comercio son parte de los textos que hablan de Charlottenstrasse 33/Französische Strasse 42/44, los puntos en el recorrido en los que Alves se enfoca – que es la dirección de la Antigua Asociación Bancaria y de Comercio de Alemania, así como de la “Victoria Insurance Company” (sic) (*Victoria zu Berlin Allgemeine Versicherungs-Aktien-Gesellschaft*, una empresa privada de acciones y seguros fundada en 1853 y que hoy lleva el nombre de ERGO):

Flora temprana

Otro estudio destaca que aún hay vestigios de lo que ahora son las estepas de Europa oriental* que pueden ser encontradas en Alsacia y Lorena desde una época en la que estas estepas se extendían más hacia el occidente. Durante la era post-glacial, las plantas de lo que hoy son regiones más cálidas* se naturalizaron en la región, lo que es también el límite occidental de la flora eurosiberiana*. El área se ubica tanto en los dominios botánicos de Europa central como en el atlántico. Estas son discusiones acerca de dónde podría estar la zona de transición, en algún lugar cerca de Metz.

(Alves, 2001: 15)

Accidentes florales

La planta americana *Senebiera Didyma** se naturalizó en el siglo XIX a lo largo de las líneas férreas de Alsacia y Lorena.

*Calepina Corvini ** del Mediterráneo fue introducida en Metz junto con granos de cereal y granos para forraje.

*Sedum Spurium Bieb** del Cáucaso salió de los jardines en los que había estado plantada, trepando por las paredes y esparciéndose especialmente por sobre el suelo rocoso y arenoso.

*Oenothera Biennis L. Subsp. Suaveolens**, una hortaliza de América fue descubierta en Metz en 1885.

*Impatiens Parviflora DC**, originaria de Mongolia y Siberia salió de los jardines botánicos de Estrasburgo en 1870 y en 1894 habría llegado a Metz.

(Alves, 2001: 15)

Comercio

El comercio, como en el caso de la Asociación Alemana de Bancos y de Comercio se mudaron al área. Es muy probable que muchos de los empleados de estas compañías hayan hecho viajes de negocios a diferentes lugares y que hayan traído consigo semillas sin advertirlo. Algunos de estos empleados vivían en los barrios más ricos, cercanos al bosque de Grunewald.

Carbón

En la calle del Gendarmenmarkt se instaló la primera planta de energía de Alemania en 1885. el carbón fue traído por montones a Berlín en botes para su uso en los hogares (y trenes). ¿Por qué partes de Alemania pasó el carbón y su *transporte*, recolectando semillas a su pasar?

Chamisso

Hoffman era un muy buen amigo de Albert von Chamisso, un refugiado francés, un oficial del *ejército* prusiano, un escritor y científico. Hoffman y Chamisso planearon co-escribir una novela. En vez de ello, Chamisso se fue de expedición científica, viajando al **ártico**, entonces de Alaska a Asia, junto a las Islas del Pacífico, visitando así las Islas Caroline y Marshall, entonces a las Filipinas, Chile y California. Regresó a Berlín con 2500 **muestras botánicas**. ¿Habrán llevado a algunos amigos curiosos a Lutter & Wegner?³⁵

Alves usa en repetidas ocasiones elementos narrativos clásicos en un discurso que funciona como reporte y fábula a la vez: en él, podemos ver a los agentes y los intereses, relaciones y pasiones que los mueven a mover tierra, comerciar con semillas, ordenar o plantar directamente. Estos elementos son desvinculados del nivel material (plantas reales) y denotativo del lenguaje (sus referentes directos), y sufren así un extrañamiento que los ubica en una esfera ficcional, metonímica al margen de -mas en diálogo con- la práctica.

³⁵Lutter & Wegner es el restaurante y la cava de los propietarios del mismo nombre, que desde el siglo XVIII se ubica en Gendarmenmarkt en Berlín. La casa era visitada por Bakunin, de acuerdo con los textos de Alves. Selección de fragmentos de *Charlottenstrasse 33 / Französische Strasse 42/44* en Alves, M.T. (2001), cit.: 14-15

Logrando ese salto, recuperan un potencial de representación para volverse agentes movidos por el deseo de la transformación, encarnados en el sujeto de la artista y todos los otros colaboradores (por ejemplo, Heli Jutila y Bernd Machatzi, un botánico que trabaja en una oficina gubernamental del Medio Ambiente y que rescata un banco de 300 semillas hibernantes)³⁶

Tanto a partir de la construcción textual como las intenciones externas al relato material, impreso, se genera un acto de *escritura*, si seguimos a Derrida en “Escritura y Diferencia”: “La escritura es inaugural, en el más fresco sentido de la palabra, esto es: peligrosa y angustiante”³⁷. Apuntando a la naturaleza del hecho literario, que funciona en torno a la representación imposible de la imaginación, el que Derrida entienda en esta obra la escritura no como historia, sino como una operación, nos lleva a ver el pasado como una posible ficción, de acuerdo con la cual la rememoración apela al no-lugar de la utopía: el proyecto entre ficcional y real, irrealizable y concreto de hacer germinar las semillas es el que motiva a la organización de información para generar nuevos lugares en el acto individual de la Alves que recorre, recolecta y reconstruye – en un momento de Berlín después del fin y en un permanente finalizar.

Espacio expositivo y cristalización de la práctica: zona de contacto

Hasta ahí nos encontramos con las dimensiones verbales del proyecto, el nivel del *Storytelling*. Un nivel paralelo de enunciación – y por ende, de generación de un espacio de práctica - es el de la jardinería y botánica mismas, re-escenificadas en el hacerse. El *display* en el espacio expositivo es la instancia de cristalización de esta práctica. En términos de forma y

³⁶vid. Alves, M.T. (2001), cit.: 43.

³⁷ Derrida, 1978: 17.

contenido apela a los soportes convencionales del efecto de verdad relacionado con la práctica científica convencional: fotografías muestran a Alves en los sitios vacíos de la ciudad, recolectando con el bastón, en medio de restos de demoliciones o en sitios de construcción, como el reporte de una investigación arqueológica convencional testifica la presencia de sus actores en el espacio y tiempo del sitio como tal.

Wake, como hemos podido ver, ocurre en diferentes *lugares* enunciativos y concretos, generando una suerte de cartografía de subjetividad y múltiples niveles de interacción que rompen con los límites entre conocimiento adquirido metódicamente y saberes. Esta ruptura está localizada en la *differánce* - la posibilidad de generar sentido más allá de la representación y ante la imposibilidad de simbolizar, en medio de la disonancia entre sujeto y objeto, imagen y objeto, significado y referente, en fin: en la dualidad y ambivalencia natural al lenguaje poético. Es en esta disonancia donde puede ser encontrada una nueva identidad particular a cada sitio.

Los diferentes movimientos y gestos propios al proyecto, como llevar a cabo pruebas de germinación en diferentes espacios, como las mismas oficinas del DAAD o el Jardín de Infancia de Tiergarten, tienen proyección posterior en displays expositivos que reproducen la dispersión de los procesos de pesquisa como del aparato de pesquisa. Esto tiene como proyección en el espacio expositivo un proceso de ambivalencia similar al que se produce a partir de la palabra. Esta ambivalencia atenta a su vez contra la normatividad aparentemente natural del espacio expositivo y sus recorridos normados (Fig. 3).

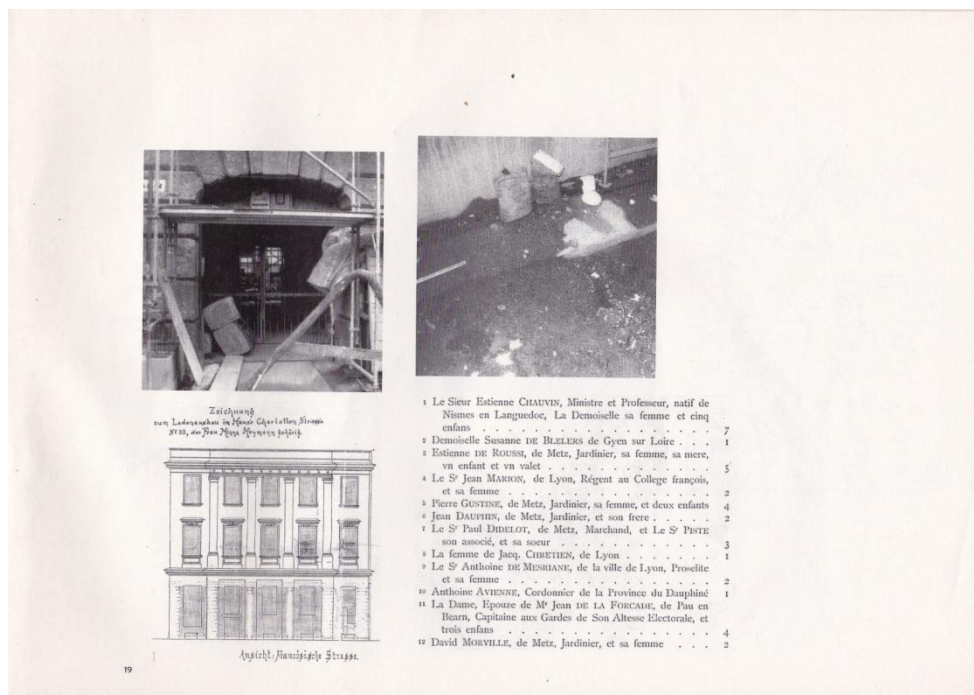


Fig. 3 Wake: A Project for Berlin de Maria Thereza Alves (2000)

La concreción, la concatenación: el proyecto y su multilocalidad

Wake (del inglés *emerge*, *germinar*, *despertar*, *levantarse*) es, como decíamos, un proyecto. El resultado expositivo cambia de acuerdo con las posibilidades de cada espacio, la densidad del contexto en el que se expone. Esto representa nuevos espacios de interacción de saberes en el que la colaboración interdisciplinaria y entre agentes es cristalizada en mapas conceptuales y narrativos que reescenifican la historia narrada. De esta forma, nuevas posibilidades interpretativas y de recorridos son generadas, expandiendo las posibilidades del espacio expositivo, poniendo en cruce a diversas formas de lectura, visualidad e interpretación.

Esto funciona como una estrategia de *expansión* de diferentes límites por medio de producir hitos de oposición no excluyentes entre sí. El modelo del *campo expandido* propuesto por Rosalind Krauss consiste en un cuadro matemático que transforma opuestos binarios en un campo cuaternario que opone a arquitectura con paisaje, mas también a no-arquitectura con no-paisaje, produciendo nuevas posibilidades de correlación entre categorías, “un campo cuaternario que refleja la oposición original al mismo tiempo que la abre”³⁸. El modelo matemático de Klein usado por Krauss es a menudo empleado en las ciencias humanas para los mapeos de operaciones y permite a su vez entender procesos de colaboración entre disciplinas y agentes que podemos identificar en el proyecto de Alves. Pero quizás también permite entender la lógica de los proyectos que de ella devienen. Y así dar luz con respecto a la intención última de estos proyectos de ruptura: la subversión de la historia latente, contenida y removida en el suelo.

Este ya no está localizado en un momento histórico, ni en un espacio geográfico determinado ni se reduce a una forma única de experimentación; sino que se entrega a un presente continuo otorgado por el aparato del proyecto de investigación mayor. Así, la forma última de organización en el espacio expositivo es la cartografía que reemplaza a la estructuración lineal del texto. El complejo de investigación que resulta es ampliable, expandible y puede ser utilizado como programa para diferentes contextos geográficos.

³⁸ Krauss, R.: (1979) Sculpture in the Expanded Field en *October*, Vol. 8. (Primavera, 1979): 37 en <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%21897921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.C0%3B2-Y>, recuperado el 16 de junio de 2016.



Fig. 5 Wake in Guangzhou: *The History of the Earth* de Maria Thereza Alves, (2008)

Al menos otros dos proyectos funcionan en esa dirección. El primero es *Wake in Guangzhou: The History of the Earth*, proyecto para la Trienal de Guangzhou, China (2008) (Fig. 5), que se ocupa de continuar con el modelo fraguado en la versión original en Berlín y en un espacio – por otros motivos - igualmente crítico. El Berlín de la década de 1990 se le parece: con una infinitud de grúas y terrenos baldíos, excavaciones y movimientos de tierra. Sin embargo, el Cantón contemporáneo es un paraíso del crecimiento económico, la industria de la construcción y de la especulación inmobiliaria que, con sus imponentes formas y velocidades, subliman las capacidades de comprensión y saturan el paisaje. La sobrepoblación y el crecimiento exacerbado del gigante asiático son afrontados por Alves en una estrategia similar de posicionamiento del sujeto en el centro de los eventos. La fórmula narrativa: “Una muestra de tierra es removida de Huagui lu, una

calle en el distrito de Liwan, en el antiguo barrio de los mercaderes”³⁹. Siendo la única ciudad china que “durante diferentes períodos de la historia” (Ibid.) sirvió como único puerto de entrada y salida para “extranjeros en China y el distrito de Liwan, único lugar en el que los extranjeros podían vivir”⁴⁰. Por medio de reconstituirse como una figura narradora nuevamente, Alves recopila fragmentos de información y desencadena procesos en el lugar de la Trienal: Tomar tierra del distrito de Liwan y ponerla en escaleras y recovecos exteriores del edificio del evento, el *Guangzhou Contemporary Art Museum*, de forma de que el sol hiciera germinar las semillas hibernantes (Fig. 6). Aunado a esto, la estrategia de montaje en el espacio expositivo pone en crisis a los modos tradicionales de correlación lineal de elementos de la historia, como puede verse en la imagen.



Fig. 6 Wake in Guangzhou: The History of the Earth de Maria Thereza Alves, (2008)

³⁹(Alves, M.T. (2008): archivo personal de *Wake in Guangzhou: The History of the Earth*, Guangzhou Triennale 2008, consultado en 2014 en Berlín.

⁴⁰Alves, cit.: 3

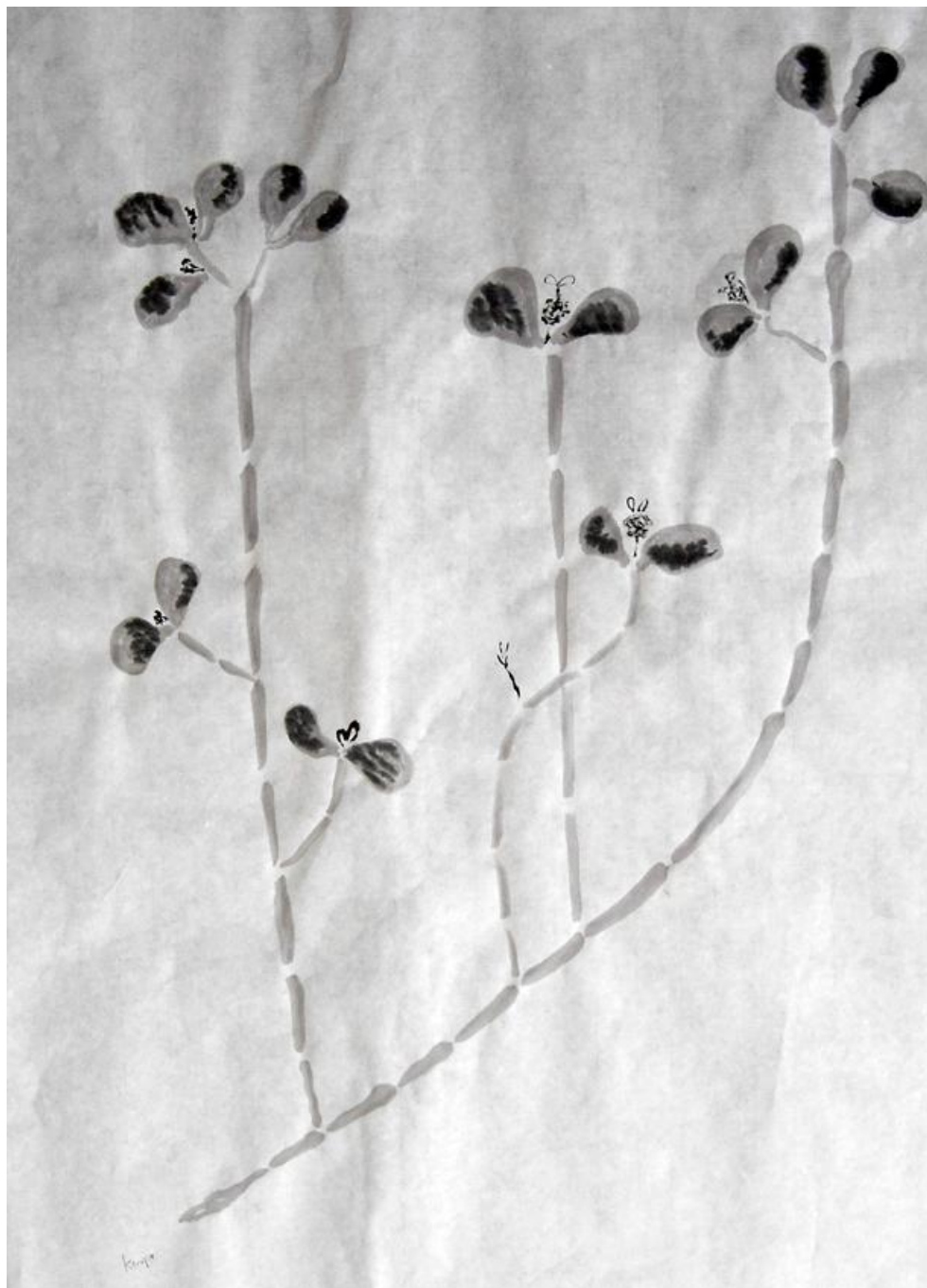


Fig. 7 Wake in Guangzhou: The History of the Earth de Maria Thereza Alves, (2008)



Fig. 8 Wake in Guangzhou: The History of the Earth de Maria Thereza Alves, (2008)

Esta cartografía articula tanto a imágenes de archivo de la artista, como recortes de periódico, notas personales y dibujos a tinta china (Fig. 7, 8 y 9) de las plantas cuyas semillas pueden teóricamente encontrarse en Liwan – también llegadas ahí casualmente en recorridos complejos de tráfico transoceánico en función del comercio. El mapa conceptual contiene notas y relaciones singulares trazadas por la artista, que dan cuenta de un proceso lável y nomádico de correlación de elementos, en función de motivaciones narrativas, que hacen énfasis en aspectos coloniales de la historia de los intercambios: Al pie de él puede leerse, como constancia una vez más del presente y pasado del proyecto – a saber, la naturaleza de proceso que tiene la intervención de la artista-investigadora en este espacio *otro*: “Mientras las semillas en la muestra de tierra tomadas del distrito de Liwan germinaban y

las plantas crecían, la investigación develaba las posibilidades que tenían los portadores de semillas que llegaban al distrito de Liwan”⁴¹. La naturaleza tautológica del enunciado es común a todo el proceso de la obra: haciendo emerger una metáfora, la artista-investigadora, *flanéuse* en el espacio-post de la *megacity* oriental va uniendo cabos en función de una historia que resume no sólo la circulación de semillas, sino diferentes capas y procesos de una historia global de dominación y colonialismo. De esa forma, los dibujos en tinta china muestran cómo en Liwan sería posible encontrar especies de Puerto Rico, Zanzíbar, Turquía, Omán o Mongolia, etc., al tiempo que otros recortes son acompañados de relatos de eventos puntuales en las vidas de las élites gobernantes y comerciantes: “Lord George Macartney de Inglaterra vino y casi conoció al emperador Qianglong. Nacido en Irlanda, hijo de padres escoceses, estudió en Londres, fue enviado a Rusia y fue gobernador las Indias Occidentales Británicas y Gobernador de Madres. Su vice-embajador en China fue Sir Staunton, quien trajo de vuelta una colección de 400 plantas (...). Wu Bengjian (también conocido como Howqua) fue un comerciante oficial de Hong Kong al que se le permitió comerciar con extranjeros. Trabajó con Hong Kong y con Estados Unidos. Entretenía a Lord Macartney y su séquito, al sur del río. Kwan Luen Chin (conocido como Tingqua) pintó un cuadro de la casa de Wu. Tingqua tenía un estudio en el número 16 de New China Street, cerca de los comerciantes extranjeros y sus bienes”⁴².

⁴¹Ibid.

⁴²Ibid.



Fig. 9 Wake in Guangzhou: The History of the Earth de Maria Thereza Alves, (2008)

En una operación similar, el proyecto “Wake: The Flight of Birds and People” montado hasta mayo de este 2015 y comisionado por Art Dubai Projects en colaboración con Alserkal Avenue manifiesta también este complejo modo enunciativo que pone en escena al interior del museo un relato de confrontación de saberes en oposición y en función de denuncia. La artista viaja a Dubai, el paraíso utópico de las post-utopías e investiga en torno al origen colonial y mercantil del país de la última modernidad: “Las semillas, que no conocen fronteras – dice en el epigrama del proyecto – son dispersadas por el viento, el agua, los pájaros, los animales, la gente y las cosas que hacemos. Muchas veces en el pasado casi la totalidad de la vida animal en la tierra se vio al borde de la extinción. Sin embargo, esto no fue así en el caso de las plantas. Las semillas pueden permanecer adormecidas

por cientos de años esperando la posibilidad de ser desenterradas, esperando algo de sol y agua para germinar. Las semillas son testigos de las huellas en las historias que son más complejas que nuestras historias oficiales: Reuniones casuales, guerras e invasiones, un caballo como presente, el desempacar una maleta, una grulla deteniéndose en un oasis en medio de la ruta de una gran caravana que se enfila hacia una conferencia internacional”⁴³.

La naturaleza poética del epígrafe resume de forma irónica y sintética los diferentes niveles enunciativos y tiempos en juego en un montaje similar al de Guangzhou. Recupera así un elemento del relato de Berlín, que se proyecta a todo lo largo de *Wake*: la semilla. Como elemento común a todos los relatos, se vuelve aquí el actor principal de la acción de denuncia. Un espectador dentro del relato que de forma muda presencia y actúa, genera posibilidades, da destino al relato sin fin, mostrando todas las facetas de todas las historias posibles. Así: por ejemplo, enumera todas las reuniones internacionales de negocios realizadas en el emirato y las denomina “Las reuniones como lugares de posibilidad para acumuladores de semillas”⁴⁴ y a ciertas instituciones como la Duke University, la Harvard Medical School, la London Business School o la Universidad de Filipinas como “Aceleradores de la dispersión de las semillas”.

El punto de cristalización de las operaciones de Alves es el espacio expositivo (Fig. 10, 11 y 12). En él tiene lugar la escenificación no sólo del texto, la imagen, el objeto y la obra como unión de todos los elementos para la denuncia y la generación de una experiencia estética expandida y de crítica poscolonial, más también la generación de un espacio propio de la

⁴³Alves, M.T. (2015) *Wake: The Flight of Birds and People*, catálogo del proyecto del mismo nombre. Abu Dhabi: Art Dubai Fair: 1.

⁴⁴Alves, M.T., cit.: 13.

zona de contacto. En él, el espacio expositivo, como hemos dicho al principio, es el punto de encuentro entre saberes, conocimiento oficial y subjetividades. Esto no es posible de otra forma que no sea la intervención sin fin en el espacio de lo urbano por la figura de la investigadora que trasciende a los fines precisos y lineales de la ciencia convencional. El espacio que emerge, el espacio tercero, es el de la experiencia de cruce en todos los sentidos aquí expuestos.





Fig. 10,11,12 Wake: The Flight of Birds and People, Art Dubai, Cortesía de The Studio (2015).

REFERENCIAS

Alves, M. (1999-2001): Notas en archivo personal de la artista, visitado entre enero y marzo del 2015 en Berlín.

_____ (2001): *Wake: A Project for Berlin*, catálogo del proyecto del mismo nombre. Berlín: DAAD.

_____ (2008): archivo personal de *Wake in Guangzhou: The History of the Earth*, Guangzhou Triennale 2008, consultado en 2014 en Berlín.

_____ (2015): *Wake: The Flight of Birds and People*, catálogo del proyecto del mismo nombre. Abu Dhabi: Art Dubai Fair.

_____ (2015b): Ponencia presentada en Simposio de Teoría del Arte Contemporáneo, México D.F., enero 2015. (Traducción de Teobaldo Lagos Preller).

Bal, M. (1990): *Teoría de la Narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra.

Becker, C., Klonk, C., Schäfer, F. & Solte, F. (2010): *Metropolitan Views: Kunstszenen in Berlin und London – Kunstszenen 1989-2009*, Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Benjamin, Walter (1977): *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, en *Gesammelte Schriften*, Tomo II, 2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp.. 438-465.

_____ (2006): *The Storyteller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov* en Hale, Dorothy J, Ed.: *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, Malden, Mass.: Blackwell Publishing.

Bhabha, H. (1994): *The Location of Culture*, Londres: Routledge.

Derrida, J. (1978): *Writing and Difference*, Londres: Routledge.

Gerke, Stefanie: *On Berlin’s Palace of the Republic—a New, Transitory Ruin Motif in Contemporary Art?* en revista *View: Theories and Practices of Visual Culture* en <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/109/176>, recuperado el 16 de junio del 2016.

Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). *Actante*. En: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Guasch, Anna Maria (2010): *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.

Huyssen, A. (2001): *En busca del tiempo perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.

Krauss, R.(1979): *Sculpture in the Expanded Field* en revista *October*, Vol. 8, (Primavera), pp. 30-44 en <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>, recuperado el 16 de junio del 2016.

Kristeva, J. (1997): “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.

Pugh, E. (2014): *Architecture, Identity and Politics in Divided Berlin*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Ramberg, L.: Sitio web oficial www.larsramberg.de, recuperado el 16 de junio del 2016.

Sternfeld, N. (2011): *Memorial Zones as Contact Zones* en <http://eipcp.net/policies/sternfeld/en>, recuperado el 16 de junio del 2016.