

## La estética conceptual de la manencia

### The conceptual aesthetics of manence

Humberto Montero

Diciembre de 2020

«Estar en un tiempo y ocupar un espacio» es una sentencia conceptual con la que se puede definir la cualidad *manente* de un objeto e incluso de un sujeto.

La *manencia* —de raíz latina *manens*, que designa la posición de algo en coordenadas cartesianas, en tiempo y en espacio, definida como término de significación y entendimiento de una serie de arte— deviene neologismo de aplicación técnica y conceptual en *Inmanencia en línea*, obra plástica de Andrés Marcial y trabajo de academia derivado en la Universidad de las Américas sede Ecuador (Inmanencia en campus). Lo *manente* que, para motivos de análisis y exposición en este ensayo, se articula como identidad codificada; y, como tal, base lingüística para su apreciación, discernimiento y para una consecuente instancia de edificación.

Palabras clave: *manencia*, semiótica, hipercodificación, teratología, *readymade*.

«Being in a time and occupying a space» is the conceptual sentence with which the permanent quality of an object and even of a subject could be defined.

*Manencia* —from latin root *manens*, which designates the position of something in Cartesian coordinates, in time and space, defined as a term of meaning and understanding of an artistic series— becomes a neologism of technical and conceptual application in *Immanencia en línea*, plastic work by Andrés Marcial and derivative academic work at the University of the Americas, Ecuador (*Immanence on campus*). However, for purposes of analysis and exposition in this essay, it is articulated as a coded identity; and, as such, the linguistic basis for its appreciation and discernment; and, even more, creative base for a consequent instance of edification.

Keywords: *manencia*, semiotics, hipercodification, teratology, *readymade*.

## La estética conceptual de la manencia

«Estar en un tiempo y ocupar un espacio» es una sentencia conceptual con la que se puede definir la cualidad *manente* de un objeto e incluso de un sujeto.

La *manencia* —de raíz latina *manens*, que designa la posición de algo en coordenadas cartesianas, en tiempo y en espacio, definida como término de significación y entendimiento de una serie de arte— deviene neologismo de aplicación técnica y conceptual en *Inmanencia en línea*, obra plástica de Andrés Marcial y trabajo de academia derivado en la Universidad de las Américas sede Ecuador (Inmanencia en campus). Lo *manente* que, para motivos de análisis y exposición en este ensayo, se articula como identidad codificada; y, como tal, base lingüística para su apreciación, discernimiento y para una consecuente instancia de edificación.

De esta manera será posible conocer el desarrollo estructural de cada pieza constituyente de *Inmanencia en línea*; de cada forma, de cada objeto, de cada instalación elaborados a partir del principio conceptual de «ser y estar en coordenadas»: principio creativo que se torna evidente en la obra de este autor y en la extensión de un producto académico *manente* desarrollado en la UDLA en el presente año y que será expuesto en 2021.

En suma, una creación sensible y perceptible para el que pueda experimentar con detenimiento los diversos estadios de materia y virtualidad que constituyen la inmanencia artística como paradigma de creación. Paradigma que será objeto de análisis en el presente ensayo como modelo de identificación del ser y del estar en materia y en virtualidad, y de la concepción *en línea* como aparición del estadio de lo inmanente; estadio que, *pars pro toto* —la parte por el todo— nomina como *Inmanencia en línea* a la serie artística: inmanencia potencial de lo anterior o *premanente*; inmanencia simultánea con lo presente o *permanente*; inmanencia impulsora de lo *remanente* o consecuente: cuatro estadios de forma y pensamiento —formados y codificados (hipercodificados) sobre una base estética y conceptual— que modelan una estructura de arte pertinente en el contexto de pandemia que atravesamos en nuestra contemporaneidad.

Finalmente en este ensayo, como colofón, hablaremos acerca de los detalles de exposición artístico-académica de 2021, *Inmanencia en línea/Inmanencia en campus*: la exposición conjunta en torno a la *manencia*.

## 1. Estructura de *manencia*. Estructura argumental de una obra de arte

En un análisis estructural de una obra de arte, de una serie de arte, es principal la determinación constitutiva de un esquema formal y de uno conceptual: esqueletos de forma y pensamiento conformados en objetos de expresión. Así surgen los estilos, las tendencias, las manifestaciones estéticas y conceptuales que marcan ismos o vanguardias. Estructuras constructivistas, cubofuturistas, infrarrealistas...; normativas conceptuales, informalistas, de abstracción...; propuestas reformistas, clasicistas, performáticas... En fin, estructuras decodificadas como artísticas; pero, esencialmente, objetos de lenguaje en forma y concepción. De ahí las definiciones gramaticales que se puedan abstraer no solo de estilos sino, y principalmente, de autores.

Y si hay gramaticalidad (agramaticalidad incluso), entonces serán factibles los estudios morfológicos y sintácticos de los diversos componentes: análisis de los elementos constituyentes de un objeto, la morfología; y análisis combinatorios de estos en una parte definida como pieza o en un todo definido como serie, la sintaxis.

¿Gramática de Inmanencia en línea? ¿Gramática de Marcial? Pues sí: gramáticas estructuralmente viables y aprehensibles como tales.

Así se define la necesidad de reconocimiento (de detección) de una base estructural como principio fundamental de valoración estética y conceptual de una serie de arte. El reconocimiento de la estructura lingüística que subyace como sistema de codificación y que, en la serie que nos ocupa, es el de la estructura de la *manencia* como sistema compositivo.

A esta estructura, alegóricamente, para efectos didácticos de exposición, la podemos comprender a partir del elemental proceso de refracción de luz, haciendo alusión de este a través de la simbólica representación newtoniana significada en el prisma refractor de luz y trasladada al esquema conceptual de *Inmanencia en línea*. Y así tendremos presentes a los cuatro estadios o fases de *manencia*.

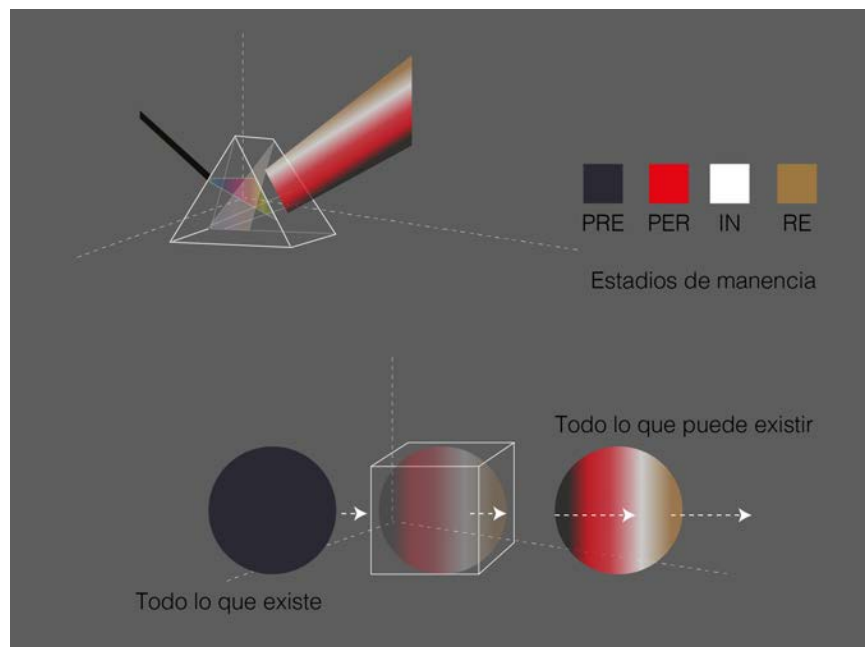


Figura 1. Representación newtoniana de la estructura de la *manencia*.

Ahora, ya en un plano lingüístico, y para efectos didácticos de exposición, esta estructura se tornará aún más comprensible a partir de un elemental proceso morfológico de afijación que se instituya estadual en cuatro fases de espacio y de tiempo. De esta manera, aplicando una operación morfológica en torno al significante /inmanencia/ —el nominal de esta serie artística—, será viable aislar la base semántica /manencia/ del morfema /in/ (prefijo que apenas designa uno de los cuatro estadios estructurales: el que Andrés Marcial ha concebido nominador de esta serie), para dar con el circuito de expresión y entendimiento que encierra el principio artístico codificado.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El análisis se enmarca en el contexto de una gramática diacrónica (histórica) que acepta conceptualmente el lexema «manens», propio de la gramática normativa latina de dos milenios de antigüedad, como la cualidad de ser y estar de algo en un tiempo y espacio determinados; y que, buscando la gramaticalidad inherente a la obra de Andrés Marcial, lo encontramos codificado, a partir de un proceso de afijación cuadripartito, en cuatro estadios de expresión y pensamiento. Un proceso lingüístico de /pre/ /per/ /in/ /re/, afijos que prefijan la base léxica «manencia» y que, por derivación estructural, conforman, a nuestro juicio, la malla estructural de la serie de arte *Inmanencia en línea*.

Cuatro estaciones de *manencia* en las que, la epónima, la inmanente, se inscribe como tercera en el esquema. *Pre-manencia, per-manencia, in-manencia, re-manencia*.<sup>2</sup>

De una manera singular, ateniéndonos al guion semánticamente vinculante, el que enlaza conceptos en un solo término, la designación propuesta como estructura de creación artística irá siempre contenida en el prefijo que informa (anterioridad, presencia, simultaneidad, consecuencia) indexando coordenadas y señalando posiciones. De ahí surgen las citadas: *premanencia, permanencia, inmanencia, remanencia* como cuatro estadios de aprehensión expresiva y conceptual que conforman la malla estructural de «Inmanencia en línea».

Si en este punto del ensayo aún resulta complicado el entendimiento conceptual de la estructura que se plantea en esta serie artística, entonces será ejemplar y facilitador anclarnos en el punto de significación que se presenta concluyente y categórico: el término «fácil de comprensión» que no es sino el signo de la «permanencia»; el que resulta entendible como la cualidad estable de algo en un lugar, en un sitio, en un tiempo. *Permanencia*, palabra cotidiana, máxima unidad morfológica de la serie, mínima unidad sintáctica de la serie para propósitos de inmediato entendimiento.<sup>3</sup>

Aquí un ejemplo.

---

<sup>2</sup> La *manencia* fluye y confluye en cuatro fases de manifestación, y a la vez se enmarca en un perímetro de exposición claramente identificable. A este lo signamos como *circuito*; circuito en el que, por ejemplo, el último estadio, el de la *remanencia*, potencialmente se conecta al primero, el de *premanencia*, promoviendo así un tránsito dinámico desde una fase residual hasta retornar a una fase primaria y anterior.

<sup>3</sup> La clave del entendimiento radica en la institucionalización del signo como célula de producción lingüística. El signo conectivo con el entendimiento cabal que propone una relación lingüística nuclear: la del significante con su significado. Guattari y Deleuze nos simplifican esta relación en términos semióticos y de comunicación: «La relación lingüística significante-significado ha sido concebida de maneras muy diversas: unas como arbitraria; otras como necesaria, tanto como la cara y la cruz de una misma moneda; otras como correspondiente término a término; otras globalmente; otras como tan ambivalente que es imposible distinguirlos. En cualquier caso, el significado no existe al margen de su relación con el significante, y el significado último es la existencia misma del significante que se extrapola más allá del signo. Del significante sólo podemos decir una cosa: es la Redundancia, el Redundante. De ahí su increíble despotismo y el éxito que ha conocido. Lo arbitrario, lo necesario, lo correspondiente término a término o global, lo ambivalente, sirven a una misma causa que supone la reducción del contenido al significado, la reducción de la expresión al significante». (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 71).

La Luna *permanece* constante en su espacio con relación posicional respecto a la Tierra: satélite *permanente* de su planeta; y este, planeta, *permanente* en su sistema...; y así, en relación de *manencia*, cada componente estelar con relación a su contexto espacial.

Un ejemplo más, el cotidiano.

La computadora en la que escribo *permanece* fija sobre el escritorio; y este, escritorio, fijo en una estancia de mi estudio; y este —finita secuencia de ser y estar—, anclado en coordenadas de *manencia*.

Más fácil, ¿cierto?

Entonces, si es «per» es firme, constante, estable, inmutable. «Permanente».

¿Y si es pre?, anterior, ilimitado, aleatorio... «Premanente».

¿Y si es in?, simultáneo, inherente, accidental... «Inmanente».

¿Y si es re?, posterior, consecuente, derivado... «Remanente».

Los cuatro estadios se indexan en el tiempo y en el espacio de la *manencia*. Anterior, el primero; fijo, el segundo; simultáneo, el tercero; posterior, el cuarto. Y así, cual si fuera un circuito de acción y reacción; de retorno, de regreso y de avance eventual..., *manente* cada estadio según tiempo y posición.

*Premanencia, permanencia, inmanencia y remanencia; las cuatro fases de la manencia.*

Citemos un ejemplo contextual —el mismo que motivó a que *Inmanencia en línea* fuera derivada en el campus de una universidad (cf.3.)—, el del 2020 en coordenadas cuando escribo este texto (un día de diciembre del año 2020). COVID-19 en el planeta Tierra.<sup>4</sup>

Un estado de *cuarentena* es posible, subyace, es anterior, es potencial a una instancia de pandemia; la *premanencia de la pandemia*.

---

<sup>4</sup> En el campus de la UDLA (Ecuador), se presenta *Inmanencia en campus*, versión estructural de *Inmanencia en línea*, como una muestra de creación aplicada a la estética y concepto de la obra de Andrés Marcial.

Un grupo de escuelas de ingenierías y diseño se involucran en la creación y adecuación de formas, espacios, objetos y algoritmos pletóricos de *manencia* a partir de un taller de exploración conceptual. Un ejemplo de *Gesamtkunstwerk* aplicado en un campus circunstancialmente deshabitado por consecuencias contextuales de pandemia mundial; pero *manente* en cuatro fases de academia y creación (cf. 3.).

Dada la pandemia, accidente de ser y estar en coordenadas, el estado de cuarentena deviene *permanente* y se instala en tiempo y en espacio.

Pero no todo humano en cuarentena porta el virus aunque este sea inherente a la pandemia, *inmanente a la pandemia*, sino hasta que el virus infecte y se instale *permanente* en el entonces afectado.

De ahí en adelante, la institución del protocolo de pandemia, el derivado y circunstancial; el que, dado el reconocimiento situacional, *remanente* conocimiento situacional (casi residual), se instala para *maner* en el contexto; para, de una manera reflexiva, ser y estar en coordenadas.<sup>5</sup>

Consecuentemente: el distanciamiento social, los dos metros de distancia humana; el uso de mascarilla, aplicación de teletrabajo, institución de la educación en línea, protocolos de comportamiento durante la pandemia...; en síntesis: la *manencia estructural* anterior, durante, simultánea y posterior que se instituye a partir de, nombrando al ejemplo, la pandemia causada por el virus SARS-CoV-2.

Es decir que ¿el Covid-19 es entendible a partir de la estructura de la *manencia*?

Sí, lingüísticamente entendible porque se ha aplicado un principio de sistema: un principio estructural para su exposición y consecuente entendimiento. De esta manera puede aplicársele expresión y contenido; y aun, cual variable algebraica, hacerlo sujeto de codificación en cualquier contexto lingüístico allende el de la epidemiología que parecería ser el principal de asunción y entendimiento en dado ejemplo.

Pero ¿es factible el arte como instrumento de codificación en este contexto?

Tan factible como si se aplicara la estructura cuadripartita de *la manencia* en otro paradigma conceptual, como uno de religión, por ejemplo (¿Castigo divino, confín apocalíptico, tiempo de cuarentena espiritual, redención pospandemia...?), o en tantos paradigmas más...

Y tal ha sido así que, a Andrés Marcial, codificador de conjuntos conceptuales, principalmente le ha interesado la *manencia* como modelo estructural de identidad para expresar el devenir de esta entre la materia y la virtualidad. Y así lo demuestra a través del objeto artístico que conforma en esta serie descontextualizando el origen del objeto (industrial, artesanal...) para luego recontextualizarlo como objeto escultórico, plástico o

---

<sup>5</sup> En este contexto estructural resulta admisible, sin objeción estructural, el neologismo verbal *maner*: ser y estar en coordenadas, como cualidad de entendimiento de cada fase estadual.



instalación artística, y haciendo brotar de él la identidad inherente sintetizada en una suerte de simultaneidad; identidad que se aleja de las coordenadas anteriores de *manencia* (las de origen de cada componente estético), pero sin anular completamente los rasgos que identifican el objeto producido en un principio (el que fuera teléfono y operara como tal, aún será teléfono, en parte, en esta serie, aunque ya fuera de serie y objeto intervenido por Marcial...).

Así, Andrés Marcial incita el reconocimiento de identidades fuera de contexto y que son circunstanciadas con una estética uniforme e impresa en cada nuevo objeto del que derivarán diversos estímulos de aprehensión física y conceptual. Objetos que, para fines de análisis, y ciñéndonos a un principio de estética autoral, admitiremos como objetos y sujetos de arte bajo la clasificación de una teratología plástica propia y característica de este autor (cf.2.).

## 2. Teratologías de Andrés Marcial

La anomalía de la forma congénita signa de excepcional a un cuerpo que ya no será concebido como normal dentro de su especie. Un cuerpo humano con tres piernas es anómalo a la «naturaleza» que lo designa como bípedo. Dos plátanos unidos cual siameses, anómalos a la naturaleza vegetal que los designa individuales. Anomalías del organismo animal o vegetal; congénitas, las que más, aunque derivadas otras tantas; como las que consigue Andrés Marcial interviniendo en objetos sacados de contexto y desvinculándolos de su serie industrial. Por ejemplo, sillas no apropiadas para hacer uso de ellas sentándose en ellas, pues han sido sintetizadas como objetos irruptores de la serie. Objetos «fuera de serie» e inutilizados de su función primaria de uso.

Objetos de estos, de esta tipología artística, conocidos como *readymades*, históricamente aparecieron en el circuito del arte europeo de manos de Marcel Duchamp<sup>6</sup> como novedad de primeras vanguardias; objetos que luego serían posicionados, con el paso de vanguardias y por circunstancias estéticas que surgieron en torno a ellos, en contextos artísticos convergentes unos, divergentes otros, como el Pop Art, el Arte Povera, el neorrealismo francés, el informalismo, el minimalismo, o en las llamadas instalaciones conceptuales que bien encajan como materia de expresión contemporánea.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Rueda de bicicleta es el ejemplo de prototipo artístico en formato de ensamble; un tipo definido de *readymade*. Juan Antonio Ramírez lo comenta así: «La aportación más importante de Duchamp al arte del siglo XX no se produjo mediante un trabajo sino gracias a una actitud selectiva ante los objetos del mundo circundante: se elegía un utensilio y tras darle un título nuevo se descontextualizaba convirtiéndolo en obra de arte. Duchamp llamó a estas obras “ready-mades” (ya hechas), un nombre equívoco, pues oculta el importante trabajo intelectual y poético que implica esta operación. El primero de ellos fue la *Rueda de bicicleta*, de 1913. (Ramírez, 1991, pág. 67).

<sup>7</sup> A propósito de esto, Hal Foster expone la derivación de vanguardias en la contemporaneidad anclándose en los principios estéticos y conceptuales de la descontextualización material, principios que son evidentes en *Inmanencia en línea*. «Mi explicación del retorno del *readymade* dadaísta y la estructura constructivista no resultará una sorpresa. Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo, la primera mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose de indiferencia estética, la segunda mediante el empleo de materiales industriales y la transformación de la función del artista». (Foster, 1996, pág. 20).

Andrés Marcial modela una tipología particular de estos objetos para clasificarlos como estéticos cargándolos de significado inmaterial. De ahí colegimos los paradigmas de la materialidad y de la virtualidad conjugados en la obra de este autor.

Con base en estos dos principios de identidad, el material y el virtual, Marcial constituye objetos aún identificables con la serie primaria (aspiradoras, máquinas de escribir, maniqués...) e inidentificables, a primera vista (primer contacto perceptivo de expresión), con la serie *inmanente* en la que se inscriben como objetos de representación artística: signos de forma y pensamiento.

Una Silver-Reed, máquina de escribir descontextualizada de la serie (objeto de desecho que Marcial selecciona...), es *recontextualizada* en una nueva serie signada como *Inmanencia en línea*; pero aún máquina de escribir como rescoldo de significación original. Inevitable identificación del objeto industrial, inevitable intento de identificación del ahora objeto artístico.

En este dilema sígnico discurre la percepción que impulsa pensamiento. El observador reconoce y desconoce. Percibe la presencia del objeto primario, aunque claramente intervenido bajo un principio de artísticidad, e intenta reconocerlo en el nuevo plano, el artístico —en términos llanos—, pues *Inmanencia en línea* se expone como una serie estética de producción artístico-escultórica y de instalación.

Y es aquí que surge el conflicto designativo de lo que es o no es objeto artístico; y, más aún (menos aún), sujeto artístico (no artista, sino sujeto de artísticidad). Para lo cual habrá que analizar los principios conceptuales y estéticos de creación.

Enfocándonos en esto, Andrés Marcial traslada el objeto conceptual a la caución de la *manencia*. Sí, a una suerte de préstamo dinámico que esta, *manencia estructural*, suscitará en el espectador de *Inmanencia en línea*, ya sea en el conjunto o en la unidad discreta obra por obra.

Analizando una obra en particular, la de la máquina de escribir ya mencionada (objeto de designación inmediata de un conjunto intervenido), es incuestionable la presencia esencial, la primaria de este objeto, aunque como parte de un conjunto en el que la estética desborda la razón.

La Silver-Reed está presente, anclada sobre una estructura de varillas circulares de metal, detenida en el tiempo luego de haber sido máquina útil; máquina ochentera, de

colegio, portátil; detenida en el presente en medio de lo que parecería una asignación escritural.

La máquina está presente en su contexto expositivo; el de una cuasiescritura: embarrada, desbordada, caótica, que se manifiesta en el documento de una imagen femenina impresa en papel. Una imagen sonriente atrancada por sobre la cinta y en el medio del formato hecho jirones.

Y el reconocimiento se torna inmediato: el de una mujer tipo caucásica, joven, sonriente; feliz en medio del caos provocado a lo mejor por ella misma, por la propia naturaleza de la imagen que contrasta con el formato que la contiene: un papel atascado entre el rodillo de la máquina que ha sido intervenido con lacas y colores que se transfieren extendiéndose al teclado y que se desgarran sobre él. Cualidad de tegumento lacerado, piel hecha trizas, cuerpo desollado como principio de artísticidad.<sup>8</sup> El principio analítico es casi surreal.<sup>9</sup>

La funcionalidad de la máquina de escribir objeto permanece muda en sí misma, silenciada por la última transferencia material de contenido que pudo acometer; atrancada. Y ahora es *remanente* de un sujeto conceptual que algo enuncia.

Sin embargo, aún *permaneciendo* silenciada, la máquina persiste como objeto denotando su presencia identificable; tan identificable como la imagen de la mujer estereotipo (*femme fatale*) que aparece como testigo del colapso operativo de la máquina y, a su vez, como parte inseparable de él, del colapso. Objeto y sujeto, la una y la otra, de

---

<sup>8</sup> Clásico principio de artísticidad: el del «buey desollado» como tema genérico de interpretación artística (Rembrandt, Soutine, Bacon, Aguirre...).

<sup>9</sup> En términos de Bretón: «El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo. Contrariamente, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida. El aislamiento de la mujer en Kant, el aislamiento de los «racimos» en Pasteur, el aislamiento de los vehículos en Curie, son a este respecto, profundamente sintomáticos. Este mundo está tan solo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descollantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo es el «rayo invisible» que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios». (Bretón, 1924, pág. 25).

distinta naturaleza: máquina-mujer, mujer-máquina; pero, ahora, en conjunto, del mismo grado testimonial. Ambas son objeto y sujeto en una sola obra de... (¿arte?).

Hagamos un ejercicio estético, nominemos a este objeto como «La máquina desollada» siguiendo el modelo de género temático mencionado en la nota alusiva a la *desollación*. Los referentes de nuestra cultura visual —Rembrandt, Soutine, Bacon, Aguirre..., modelos temáticos, anteriores, en esta fase de *premanente* inferencia— brotan *inmanentes* en nuestro pensamiento significando su presencia en nuestra cultura visual. Y entonces transferimos tema y estética al objeto de Marcial: *el objeto desollado* de Andrés Marcial.

¿Hemos comprendido la obra en cuestión? No, necesariamente.

Simplemente, hemos cotejado imágenes contextualizadas en el ámbito del arte (de ciertos períodos, momentos, estéticas, concepciones...) haciendo eco en nuestro conocimiento anterior: el *premanente* que conforma la cultura visual de cada humano (cf.1.).

De esta manera, el ejercicio mental estimulado por la contemplación de este objeto resulta traslaticio a otros modelos de distinta naturaleza lingüística que se acercan a la estética del objeto de Marcial: *Naked Lunch* de Burroughs, o el mismo *Naked Lunch*, versión cine, de David Cronenberg, cual maquinarias tipográficas insufladas de monstruosidad, se alinean estética y quizá conceptualmente a este prototipo teratológico de Andrés Marcial.

Suma de significantes de tipo enciclopédico, acopiados en la mente, son estos que hacen parte de referencias culturales; pero también suma de significantes expresivos, como el sonido de una de esas máquinas de escribir de tipo portátiles.

Es así que podemos recordar ese sonido tan característico: sonido generacional diferente al de un teclado de computador; sonido percutivo y metálico, con timbre de campana, con giro de rodillo de tono bronco, carrasposo...; sonido del pasado, antiguo, percutido por la constante intervención de dedos incisivos que denotan patrones rítmicos humanos. Sumatoria de perceptos estos (el objeto tal como lo percibe el sujeto) que construyen la experiencia física que estimula pensamiento.

Pero el sonido no es feliz (metagoge) como sí parecería serlo el rostro impreso de la mujer.<sup>10</sup>

El sonido reducido al silencio absoluto parecería definirse ahogado, desesperado; el último singulto de una maquinaria generacional de escritura que se muestra hecha trizas, fijada a una estructura para que la vean, para ser observada y quizás asimilada y quizás comprendida como una máquina desollada por la evolución de su especie de la que solo han subsistido los más fuertes: teclados físicos de computadoras de escritorio, aunque a un paso de su próxima desaparición evolutiva en manos de teclados digitales o de teclados de voz... (¿teclados de pensamiento telemático en un futuro...?).

El ejercicio ha sido filosófico en su dominio subjetivo. El ejercicio ha sido artístico en su conjunto formal-conceptual. El ejercicio, propiamente dicho, ha sido parte de un juego filosófico.

Y es que eso en gran medida es la filosofía, un juego de expresión y pensamiento en torno a una cuestión meramente humana. En términos de Bataille, un juego filosofal:

«La filosofía no sale de sí misma, no puede salir del lenguaje. Utiliza el lenguaje de tal modo que jamás le sucede el silencio. De modo que el momento supremo excede necesariamente a la interrogación filosófica. La excede al menos en la medida en que la filosofía pretende responder a su propia pregunta. [...] La filosofía, en el mundo del juego, se disuelve». (Bataille, 1957, pág. 202).

Y entonces, ya podríamos hablar de un cuerpo estético conformado como un solo organismo catalizador de emociones. Cuerpo de máquina de escribir con cabeza de mujer; un *Ready-made* teratológico, *marciano* (de Marcial), y *marciano*, si se quiere, *Sci-fi code*, porque ninguna interpretación es imposible, porque cada objeto se reduce al sujeto interpretante, al sujeto observador, siendo el arte un habitáculo de espejos en el que lo único capaz de reflejarse dentro de él es uno mismo como sujeto de reflexión.

---

<sup>10</sup> La cualidad de *infelicidad*, propia de un ser animado, definida a través de metagoge (transferencia animada a un objeto inanimado), se manifiesta en la máquina de escribir por relación contrastante de imágenes. Contrariamente a esto, la imagen de *felicidad* en la mujer atascada entre el rodillo se muestra plena, pletórica, explosiva.



Figura 2. Objeto de la serie *Inmanencia en línea* (detalle).

Analicemos un segundo objeto teratológico de *Inmanencia en línea* devenido en obra de arte por principios de lenguaje y de codificación estética (tan solo eso y nada más).

Una pieza de madera, parte de lo que fuera un mueble vertical, posiblemente un armario, se antropomorfiza por la adición de dos brazos de maniquí en su base (o en su cima según se disponga el objeto que se signa indexical). Y se torna portadora de identidad al tener dispuestas, a lo largo de ambas caras, secuencias de imágenes fotográficas del rostro de un adulto joven, de tez trigueña, con barba, en una suerte de composición sintética —aspecto técnico que analizaremos al detalle— que propone claramente un indicio de secuencialidad.

El rostro, replicado en formatos recortados y articulados unos tras otros, verticalmente, horizontalmente, con diversos tratamientos cromáticos y principalmente de transferencia material,<sup>11</sup> se presenta identitario bajo el principio de semejanza con el

---

<sup>11</sup> En cuanto al valor de la reproducción técnica inmersa en la composición de una obra de arte, tal como la aplicada por Andrés Marcial en *Inmanencia en línea*, José Luis Brea simplifica su entendimiento planteando la ruptura contemporánea del valor *antiarte* que esta, reproducción, ya no traslada a una obra prototipo. La brecha de lo hecho en serie o lo acopiado en serie se ha roto con respecto a la individualidad y originalidad de una obra de arte.

formato ID de documento (soporte de identidad): de frente, sereno y grave; sin accesorios, mostrando el rostro tal cual es. Fotografía de identificación, de pasaporte, de licencia, de gafete laboral, de membrete ambulatorio.

Reconocemos en ella, imagen, en él, signo, el *remanente* de un documento de identidad que se nos presenta en un rol contrapuesto a su principio identitario. Sin embargo, él, el sujeto fotografiado, nos ausculta fijo y secuencial como reconociendo identidades pero sin mostrar información catalogada a la medida del documento portador de identidad, dado que esa no es información catalogable en esta pieza sino presencia de identidad asimilable a su razón circunstancial: la de *permanecer* (cf. 1.) anclada a una tabla de madera devenida antropomórfica (tronco, brazos y rostro de una misma cabeza).

En la teratología medieval se reconocía al blemia como una criatura sin cabeza y con el rostro articulado en el tronco, brotado en él, con los ojos en los hombros, y nariz y boca en el tórax. En la teratología de Marcial, esta pieza se asimila a un blemia de brazos-pies o brazos-brazos según se la disponga en el espacio (de cabeza, de pie). Un ejemplo de cosificación estética de un objeto sin función pragmática, aunque no carente de identidad puesto que, en sí, es documento inalienable de imagen personal (metagoge).

---

«En tanto el aura estaba vinculada al “aquí” y “ahora irrepitibles de la obra, del original, el hecho de que el conocimiento artístico se produjera en buena parte por relación a su reproducción técnica, necesariamente habría de traducirse en una pérdida de aura: o si se quiere, en una minimización de esa distancia que, como objeto de forzado culto, la obra interponía ante los ojos de su espectador. Una distancia que, simultáneamente a la que separa “obra” y “reproducción técnica”, ha empezado a desvanecerse, ha empezado a convertirse en “distancia cero”». (Brea, 2002, pág. 86).





Figura 3. Grupo plástico-fotográfico de la serie *de Inmanencia en línea* (detalle).

Un tercer objeto teratológico de esta serie, el del teléfono capital, conjuga lo ya analizado. Objetos seriales descontextualizados de su función primaria, descartados en el devenir del tiempo, seleccionados por el autor, se proponen conjugados en un objeto que bien podríamos designar como escultórico. Teléfono de disco, busto de maniquí, silla de oficina de tipo móvil: *remanentes* que Andrés Marcial selecciona y reincorpora ensamblándolos y recubriéndolos de la estética de la *manencia identitaria* (cf. 1.), la que hemos signado como tal y que ahora la comentaremos develando ciertos aspectos técnicos principales para la consecución formal. Por ejemplo, el del código de color: una tetracromía de rojo, negro, dorado y blanco que resulta primaria y local como paleta de color de *Inmanencia en línea*.

Andrés Marcial, desde la selección del *remanente*, elige objetos de descarte de uno de estos tonos asimilados en un continuo referencial,<sup>12</sup> para luego ensamblarlos con el principio de la codificación particular cifrada en cada pieza; y que, principalmente, se recubrirá del tegumento *inmanente*, el de la identidad humana (fotográfica) proyectada en el objeto teratológico.

De aquí lo importante de la selección fotográfica (código figurativo bidimensional de *Inmanencia en línea*) que el autor realiza tomando imágenes publicadas abiertamente por propietarios de cuentas de perfiles de Facebook; y que, por rigor contractual de dicha plataforma, hace del material expuesto objeto de dominio público.

Aplicando el principio de codificación de sistema, el que delimita las posibilidades de selección lingüística (tal como el aplicado en el código de color de esta serie), Andrés Marcial aplica un código sintáctico de figuración exclusivo por el cual tan solo selecciona rostros (una imagen por persona), los procesa digitalmente, y a estos los imprime y los traslada por diversos métodos de transferencia al objeto de soporte. Un solo rostro secuenciado cuantas veces sean necesarias por pieza ensamblada.<sup>13</sup> Rostros previamente tratados, de manera digital, para simplificar los cuatro tonos del código cromático. Leves y poco saturados unos, como el analizado en la pieza de madera, o intensos y sobresaturados otros como este de la pieza *telefónica*.

Luego, con el material impreso, Marcial aplica procesos de síntesis materiales y de transferencia química de ese único rostro fotografiado en tantos grupos pictóricos como sean necesarios para lograr una gran piel: aquel tegumento mencionado como pletórico de identidad seriada en torno a una sola identidad que se adhiere firme, emborronada,

---

<sup>12</sup> Un objeto pálido, grisáceo, entra en el continuo espectral del blanco, por ejemplo; uno lacre, en el del rojo... Así se modela una sintaxis cromática basada en el código de color de una serie de arte en particular, como esta de *Inmanencia en línea*.

<sup>13</sup> Se modela una gramática hipercodificada por Andrés Marcial a partir de códigos de sistema que delimitan la selección significativa que; sintáctica, semántica y pragmáticamente, interactuará como sistema lingüístico autoral. El código es propio de Marcial, convenido por él como principio de creación artística y por eso su cualidad convencional por sobre el dominio de lo general. Particularidad lingüística que entra en proceso de descodificación por quien trascienda en pensamiento por sobre la percepción que se haya hecho de la impresión de cada obra.

«desollada», al cuerpo que la soporta (posesión inalienable de objeto-sujeto). Con esto, el autor aplica plasticismo al impreso fotográfico.<sup>14</sup>

Luego, con los componentes listos y tratados, ensamblará la pieza en su conjunto para conformar una suerte de *permanencia* objetiva (cf. 1.). Al teléfono —siguiendo con esta pieza en análisis— con la bocina colgada en su sitio, lo coloca sobre un busto de maniquí cual si fuera una cabeza; y a busto y cabeza, anclados a una silla móvil de tipo oficina.

Sintácticamente (gramática hipercodificada por el autor), Andrés Marcial hace una secuencia de cada grupo plástico con el patrón sintáctico elegido en torno al volumen de la pieza ensamblada: progresiones de imágenes, isolación figurativa, conjuntos traslapados, transferencias de imágenes por medio de los procesos químicos citados, aplicaciones de *collages* como síntesis aditivas e incluso como síntesis sustractivas que designan la presencia estética del *decollage*. En suma, diversas técnicas y combinaciones para edificar la imagen proyectada como piel en el objeto ya teratológico en la máxima expresión hipercodificada por el autor y normada por sí mismo como principio de pensamiento y expresión. En definitiva, son las reglas del autor que se cohesionan en un código expuesto con base en su propia convención; las reglas hipercodificadas por Andrés Marcial. Y es que así opera un sistema de significación que ha sido hipercodificado.

En términos Umberto Eco:

Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación. Un código establece que determinada combinación gramatical es comprensible y aceptable, y una regla retórica posterior (que no niega la anterior, sino que la admite como punto de partida) establece que esa combinación sintáctica debe usarse en circunstancias específicas con determinada connotación estilística. (Eco, 1976, pág. 210).

---

<sup>14</sup> A propósito del esteticismo fotográfico y pictórico cohesionado en uno solo, como en esta serie de Andrés Marcial, Roland Barthes hace un acercamiento a este y lo define como un estado de significación individual. «Puesto que parece ser que sólo de manera muy ambigua se puede hablar de esteticismo en fotografía: cuando la fotografía se convierte en pintura, es decir, en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por «empaste de colores», lo hace tan sólo para significarse a sí misma como “arte”». (Barthes, 1982, pág. 20).

Como añadido estético, en muchos de los ensambles de *Inmanencia en línea*, y como parte de la codificación estética y conceptual, Andrés Marcial añade componentes diversos que cohesionan plasticismo individual, tal como las cuerdas entramadas que aparecen en esta última pieza en análisis: un segmento estructurado de cuerdas que, cual malla, tejido o armadura, de uno de los tonos permisibles (*premanentes*), rojo en este caso, se retroalimenta de las marcas semánticas de cuerpo humano (teratológico) como si fuera un accesorio, una vestimenta o, incluso, una extensión corporal tal cual el exoesqueleto que resulta referente en esta obra.

Y el visitante, probablemente, tal como lo hará con muchas de las obras de esta serie en exposición, la ha de identificar por una suerte metonímica de reconocimiento de la parte por el todo: *la del teléfono*, esta, pero que, inmanente, aguarda nominal tal cual las otras mediante el vínculo *en línea* que impreso se muestra como guía de cédula expositiva: la conexión vía código QR (solución al hipercódigo cuando se activa el componente de codificación generacional) que vincula la obra con el perfil de Facebook al que corresponde la imagen transferida en porción de tegumento.<sup>15</sup>



Figura 4. Código QR, ejemplo de una pieza de la serie *de Inmanencia en línea*.

---

<sup>15</sup> Junto a cada pieza de *Inmanencia en línea* hay un código QR impreso que vincula la cifra de la identidad de la porción humana que se adhiere como piel en cada objeto. El sistema QR, que permite el anclaje a la red social, deviene como puente conectivo de descodificación. El código del autor (hipercódigo), que estaba por sobre el nivel de cualquier código de entendimiento inmediato, desciende de su posición ambigua para entroncarse en coordenadas de red social, concretamente en Facebook, concretamente en el perfil particular de una persona, y así proponer una cifra de significación identitaria; un primer acercamiento a la individualidad de cada obra de la serie de *Inmanencia en línea*.

El proceso de la *manencia* ha cumplido el ciclo estadual signado como código de edificación (y de comprensión artística...). Lo ha hecho desde el objeto *remanente* hasta al sujeto *premanente* que *permanece* en su blog e *inmanece* en una pieza artística fuera del contexto personal, el de Facebook; una identidad que *inmanece* en el contexto teratológico de Andrés Marcial, el contexto teratológico de *Inmanencia en línea* (cf. 1.).



Figura 5. Objeto de la serie *de Inmanencia en línea* (detalles).

Estas obras que han sido analizadas, y las demás del conjunto escultórico de *Inmanencia en línea*, se sintetizan en una video-instalación-escultórica que se instaura autorreflexiva entre el límite de lo real y lo fictivo: la obra de los maniqués y el espejo. En esta confluye el objeto descontextualizado interconectado con el recurso de la imagen virtual derivada en mecanismo sintético de identidad.

Andrés Marcial a esta instalación la define como *Inmanencia en línea*, identificando en esta obra a toda la serie (*pars pro toto*), y significando de tal manera la identidad inseparable de las redes virtuales con las materiales que, en línea, conectadas a través de un dispositivo con señal de red (la red interna entre un espejo, un algoritmo y un tropel de maniqués que conforman los elementos cardinales de esta instalación), se deriva, a la vez, no en el soporte consecuente que transmite y retransmite, sino en el objeto que se replica y se estructura conformando una evidente identidad antropomórfica: «un conjunto antropomórfico marcial».

Todos vemos maniqués, en primera instancia. Y así los distinguimos. Pero, inmediatamente, reconocemos en ellos la presencia de rostros que conforman el volumen vivo de cada objeto y del conjunto en unidad: el uniforme de identidad como vestimenta o como piel (tegumento-del-yo) y que es producto de la captura aleatoria de imágenes registradas al ingreso del campus a través de un artificio espejo-imagen como parte constituyente de la instalación.



Figura 6. Maniqués de la serie *de Inmanencia en línea* (detalle).

El artificio opera así: imágenes de rostros capturadas por una cámara de video que, encubierta dentro del mobiliario espejo dispuesto a la entrada de la exposición, alimenta de información digital a un algoritmo programado por la escuela de Ingeniería de sistemas de la UDLA (*Inmanencia en línea 1.0*) (cf. 3.). Esas imágenes son registros de los rostros que fueron reflejo en el espejo: imágenes reflejadas en el espejo que recibe al curioso de sí mismo.

¿Nos recibe el espejo o nos recibe nuestra propia imagen, o tan solo nos recibe un signo de nosotros?

La reflexión sobreviene entre el estadio de la permanencia (espejo) y el de la inmanencia (reflejo de imagen) que sintetiza en esta dualidad el código conceptual que subyace en *Inmanencia en línea* (cf. 1.). Así discurre una suerte de interpelación entre el deseo, el reconocimiento y la significación del ego que se integra en uno mismo.

Todas las imágenes capturadas por la cámara serán absorbidas por el algoritmo mutilador que corta, pega y compone; y que luego ensambla un collage proyectado en el cuerpo mutilado de su entorno,<sup>16</sup> el de la tropa maniquí.

Este programa, *Inmanencia en línea 1.0*, deriva secuencialmente una transferencia de datos visuales a un proyector que, con imagen continua, cubre cada maniquí de la tropa por medio de un mapeo de rostros que se desplazan subiendo y bajando cual apariciones por los cuerpos *permanentes* (cf. 3.).

El algoritmo, inteligencia artificial que mutila y mutila, oficia de *performer* interviniendo directamente en la instalación, transformando imágenes a través de un proceso de edición automatizada que conforma un *decollage* en vivo y mutante (la estética de la *desollación* es inmanente en las teratologías de Andrés Marcial) en tanto más visitantes se reflejen en el espejo para luego mirarse vestidos como piel de identidad de la tropa maniquí.<sup>17</sup>

La territorialidad de este objeto-videoinstalación, por efecto de la transmisión de datos de imágenes binarias y moleculares, es inseparable de la doble esencia digital y material (ficción y realidad por extensión conceptual) que se expone en la serie y que

---

<sup>16</sup> El espacio contextual de un maniquí (de un conjunto de maniqués) bien podría ser el de un escaparate de tienda de modas, mas no el de una escalinata universitaria. Pero esto sí ocurre en esta exposición (cf. 3.). He ahí la descontextualización que opera a través de la sintaxis del arte como realidad operativa; la que apela a las circunstancias de poca probabilidad.

Muchas veces el arte se diferencia y se destaca de otros sistemas de lenguaje por la búsqueda de la originalidad proyectada en novedad contextual y en novedad circunstancial.

<sup>17</sup> Martín Prada, en *Otro tiempo para el arte*, expone la versatilidad de la herramienta digital como principio de expresión y pensamiento ligados con el arte contemporáneo: «Es fácil deducir que la estética del *remix* digital en línea tiene mucho que ver con los intentos de aplicabilidad de los principios del software de código abierto a todo tipo de producciones culturales. En efecto, el influjo del movimiento *open source*, con sus licencias abiertas a modificaciones, expansiones, reutilizaciones, derivaciones, etc., irá poco a poco exigiendo redefinir y replantear, aún más, las posibilidades en el ámbito del arte actual de la colaboración artística abierta, y, con ello, de la investigación sobre la presencia creativa de la multitud». (Prada, 2012, pág. 84).

indirectamente se propone para una intervención por parte del visitante, pues muchos se interpondrán entre los maniqués y recibirán el impacto molecular del videoprojector. Serán cuerpos de la tropa maniquí —asexuada tropa maniquí— por un instante de inmanencia.

Realidad de ser ante el espejo. Ilusión de reflejo catóptrico, de luz refleja. Realidad de transmisión binaria decodificada en un cúmulo de bits. Y, finalmente, retransmisión física, molecular, a través de un proyector en un cuerpo proyectado. En conjunto, una realidad inmanente a la identidad que se transforma en imagen.

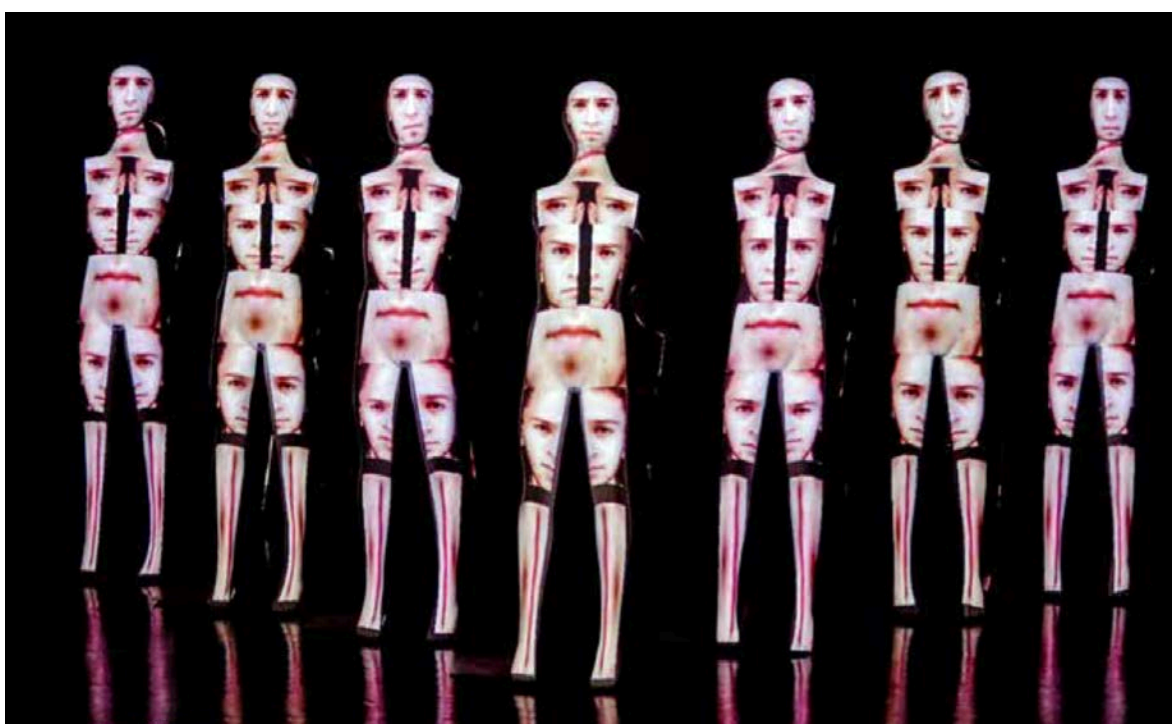


Figura 7. Maniqués de la serie *de Inmanencia en línea* (detalle).

Por último, y como colofón estético durante la exposición (cualidad de arte efímero), en cuanto al montaje de toda la serie de *Inmanencia en línea* —principio de ubicación de cada pieza en el entorno de esta exposición en el contexto de la pandemia en coordenadas de tiempo 2020-2021—, a este se lo dispondrá en un graderío de universidad. Un graderío con escalinata adjunta ubicado en un espacio social y en la misma situación de confinamiento obligado dentro del campus (cf.3.).



Tomando en cuenta este principio estadual de coyuntura, elevado a nivel estructural, se contextualizará el espacio graderío para ubicar las piezas individuales cual si fueran humanos conservando una estructura isomórfica con la de los protocolos de distanciamiento operados a raíz de la pandemia: dos metros de distancia persona a persona como modelo de distanciamiento de dos metros de distancia pieza a pieza. Distancias refrendadas por sendas equis que, alternando puesto entre pieza y pieza, indexan coordenadas de no-ocupación. La operación es metagógica en un cuerpo *permanente*, el graderío, e *inmanente* en torno a la capacidad estructural de la *manencia* yuxtapuesta sobre el código protocolar en torno a la pandemia (cf. 1.).

Y en la escalinata de tránsito, al costado del graderío, se dispondrá la instalación de los maniqués que, guardando la distancia protocolar (alegoría de la forma), se interrelacionará dinámicamente con los visitantes que acudan a la muestra.

En síntesis, esto es *Inmanencia en línea 2020-2021* expuesta en una porción de campus académico.

Los objetos escultóricos de Andrés Marcial, tal como hemos analizado, devienen prototipos de objetos *permanentes* con sujetos *inmanentes* de cualidad teratológica; en tanto que, el graderío de la universidad, vacío de gente, pletórico de monstruos, deviene en el espacio *premanente* que vincula, por medio de las equis *remanentes* de un estado de pandemia, a la malla estructural que domina un mundo recortado en el tiempo 2020-2021. Así se referenciará a esta malla estadual de la *manencia* en su última fase, en la de ruptura del estado confinado de pandemia. La cualidad de arte efímero se ha trasladado en coordenadas al campus de una universidad.

### 3. Inmanencia en campus

Inmanencia en campus surge como proyecto de edificación conceptual que utiliza el paradigma del arte en torno a la creación de productos académicos concebidos como tales y expresados como obras de arte contemporáneo: la academia universitaria expuesta como arte en el campus permanente de una universidad e inmanente en la malla curricular de cada carrera participante. Así la estructura; y así la dinámica de taller *Gesamtkunstwerk*, la de la obra-de-arte-total, que se cohesionan en un pensamiento cifrado en expresión.<sup>18</sup>

La Universidad de las Américas, UDLA, sede Ecuador, haciendo eco del confinamiento contextual por el que atraviesa el mundo amenazado por la pandemia del COVID-19, se expone dinámica en el panorama anómalo de lo presencial:<sup>19</sup> ausencia del alumnado, del profesorado en campus permanente; y presencia del alumnado, del profesorado en campus inmanente: el inherente a la academia pues esta sobreviene institucional. La UDLA inmanente en campus.

Cinco escuelas intervienen en la consecución de este taller con el fin de, tomando como paradigma estructural la obra artística de Andrés Marcial, profesor de la institución, expresar individualmente, en cohesión temática, el concepto de la *manencia* objetual y de la *inmanencia* subjetiva. Así surge el espacio, el que será expositivo y sujeto en coordenadas,

---

<sup>18</sup> La obra de arte total como artificio estructural de creación.

Kimberly Smith nos lo pone en contexto: «En el corazón de esta filosofía se encuentra el concepto de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, un ideal que a principios de siglo se estaba convirtiendo rápidamente en el principio estético predominante en el arte moderno vienés. El *Gesamtkunstwerk* buscó colapsar los límites entre el arte y la vida produciendo no solo pinturas o esculturas, sino también objetos utilizados en la experiencia cotidiana. Romper las barreras entre las bellas artes y las artes aplicadas, e impregnar todos los aspectos de la vida con arte, fue el concepto impulsor detrás de Wiener Werkstätte [Taller de Viena], que llevó a la producción de casas diseñadas en talleres, casas llenas de muebles, papel tapiz, textiles, cubiertos e incluso ropa. [...] Así, el concepto de *Gesamtkunstwerk* le dio validez al arte no por su autonomía sino por su permeable interacción con el mundo. En este sistema, la pintura, que tradicionalmente había ocupado un lugar en la cima de la cadena estética, se consideraba ni más ni menos significativa que una mesa, un vestido o un pomo de puerta. (Smith, 2001, pág. 5).

<sup>19</sup> Ausencia/presencia: oxímoron calificador del contexto de confinamiento gradual por el que ha atravesado el mundo 2020.

de *Inmanencia en campus*, concebido y edificado en línea a través de plataformas de conexión académica, y sistematizado como taller de pensamiento y creación en coordenadas físicas, las del campus universitario de la UDLA, sede en Quito y sitio de exposición testimonial.

Diseño gráfico, Arquitectura interior, Diseño de productos, Ingeniería de sonido e Ingeniería de sistemas hacen inmersión en la estructura de *la manencia* para, de ella, a partir de ella, pensar la forma y expresar el contenido. *La estética conceptual de la manencia* aglutinada en pensamiento creativo y en expresión creativa a partir del momento confinado en espacio y tiempo; sincrónico momento del ahora, y modelo conceptual y formal de creación.

Con ello, y a partir de la estructura conceptual de *Inmanencia en línea*, estructura propuesta como modelo de creación (cf. 1.), se han conformado tres áreas de exposición para *Inmanencia en campus* que incluyen un recorrido coordinado desde el exterior del campus hasta el segundo nivel del edificio principal, con seis instalaciones artísticas concatenadas entre sí.

Procuraremos una descripción individual de cada instalación dadas las circunstancias didácticas que ameriten, y, eventualmente, la descripción de un objeto concatenado a otro; más allá de que cada conjunto expositivo, resultado particular de cada escuela involucrada, forme parte de un todo compositivo y cohesionado bajo el modelo operativo del *Gesamtkunstwerk*.

Aquí el detalle.

Frente al Udlapark, edificio principal de la UDLA, la punta de un ovillo se demuestra instrumento de guía de recorrido y de orientación de un pseudolaberinto imbricado de vacío, confinado y en silencio: el edificio deshabitado.

Se trata del hilo *manente* propuesto por la escuela de Diseño gráfico;<sup>20</sup> hilo que se muestra indexical para iniciar el recorrido, el suyo, y para culminarlo en su última porción de objeto expositivo en el segundo nivel del *lobby* del Auditorio UDLA, en su esquina

---

<sup>20</sup> Un hilo conformado por diversos segmentos de objetos de desecho o de descarte utilitario (cintas métricas, cordones, cabos...) como tantos estudiantes que hayan participado en el taller de *Inmanencia en campus*, se define como cuerpo unificado de una estructura de 6 metros de largo. El detalle unificador está en el color rojo que otorga unidad *inmanente* en el conjunto.

*permanente* e interconectada con las demás instalaciones. En esta esquina se expone un soporte visual signado por tantos dibujos, sentencias y formulaciones propios de un esquema de *brainstorming* que —*Gesamtkunstwerk*— fueron base creativa para el *branding* de *Inmanencia en campus*: la edificación de marca de la exposición.

Con esta primera conexión se da ingreso al edificio que, intervenido de inmanencia, muestra, en una porción de su interior, la tenue proyección de imágenes o la matizada proyección de imágenes —según sea de día, según sea de noche— de rostros humanos sobre la amplia escalinata de mármol y sobre sendas escaleras móviles a los costados. Son las imágenes de los visitantes ocasionales al campus; las de los visitantes 2021 (imágenes reflejadas en el espejo de *Inmanencia en línea*); y las de todos los asistentes al taller de *Inmanencia en campus 2020* que hemos referido: aleatoriedad de imágenes que aparecieran en línea durante las tantas clases, charlas y conferencias efectuadas a través de la plataforma Teams durante octubre y noviembre del 2020, y que, conjuntamente con las capturadas por el artificio espejo durante la exposición 2021, serán procesadas por el algoritmo *Inmanencia en línea 1.0*.<sup>21</sup>

Así, *Inmanencia en línea 1.0* también transferirá secuencialmente estas imágenes a un proyector de transmisión continua que cubrirá gradas y escaleras con el mapeo de rostros; mapeo que se replicará en los maniqués instalados en el segundo nivel del Udlapark (cf. 2.). Las apariciones subirán y bajarán por el sistema de escalinatas articuladas: presencia virtual de estudiantes y visitantes en la materialidad del campus académico.

En este contexto expositivo, las escalinatas serán el elemento dinámico que oriente al visitante en el circuito cohesionando espacios y direccionando destinos de exposición. Hacia arriba, hacia el segundo nivel, estará el espacio expositivo de *Inmanencia en línea*; y, a la derecha del ingreso, en la primera planta, el espacio expositivo de *Inmanencia en campus*, en el *lobby* del Auditorio UDLA (por donde ingresó el *hilo de la manencia*).

---

<sup>21</sup> Se trata de las imágenes capturadas por la cámara de video encubierta en el mobiliario espejo dispuesto a la entrada —el de la instalación de los maniqués de *Inmanencia en línea* (cf. 2.)— que, sumadas a las de *Inmanencia en campus* seleccionadas a través de Teams, alimentarán al algoritmo programado por Ingeniería de Sistemas previamente comentado.

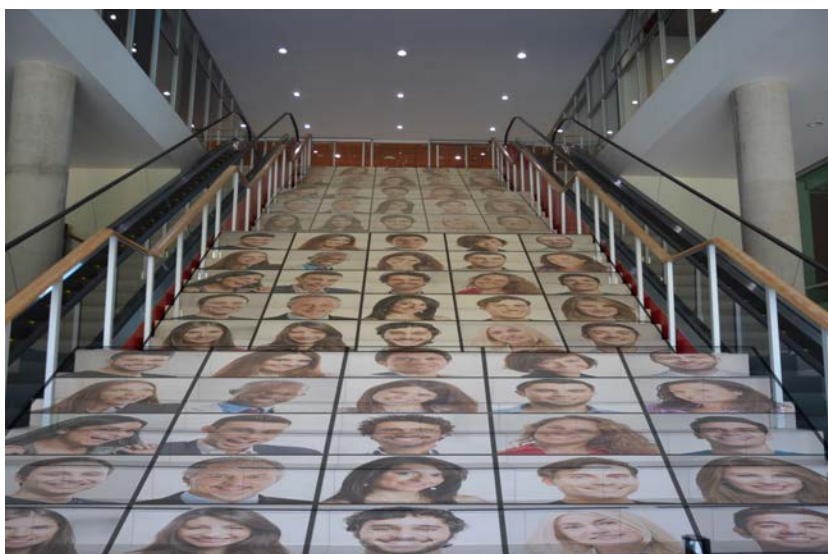


Figura 8. Maniqués de la serie *de Inmanencia en campus* (detalle).

Al ingresar al auditorio, el sonido, con un rango dinámico tenue, recibe al visitante alterando la presión atmosférica de la sala de *Inmanencia en campus*. Un continuo sonoro, materia acústica sintetizada con ondas senoidales y cuadradas, de leve amplitud, susurra en los oídos visitantes y estimula el reconocimiento y la consecuente exploración de la línea ambiental: la del sonido ambientado en posición y en recorrido (*permanente e inmanente a la vez*).

Es la instalación acústica proyectada por Ingeniería de sonido. Una instalación etérea que trasciende en el espacio para alterar la presión atmosférica con el estímulo acústico de ondas sonoras que llegan a estimular por simpatía el sentido auditivo del visitante. El estímulo direccional es consecuente con el objeto alomórfico de la cuerda de Diseño gráfico que, estructuralmente, también es objeto de tensión acústica.

Desde allí, desde este punto de ingreso al auditorio, el recorrido se torna aleatorio, supeditado al deseo y decisión del que visita.

De esta manera, siguiendo la línea del sonido instalado como objeto de concepción estética, se podrá avanzar hacia tres direcciones: hacia el frente, hacia el costado izquierdo o en diagonal.

Avanzando hacia la izquierda nos conectamos con las gradas que conducen al auditorio, donde, subiéndolas, el sonido se atenúa hasta el continuo vibrar de un cuasidiapasón: un sonido *ommm*, zen, o sonido primordial del que parecería originarse el todo acústico. Y es que aquí termina la cuerda de diseño en su *brainstorming* y empieza otro vibrar electroacústico.

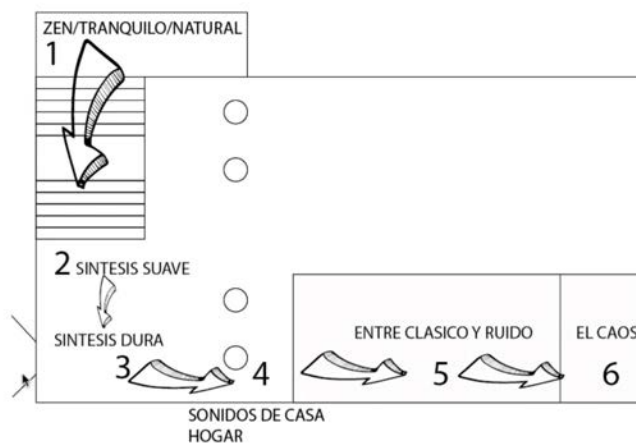


Figura 9. Esquema sonoro de *Inmanencia en campus*.

Ahora, si se ha optado desde el ingreso avanzar de frente hacia el corredor, se recibirá entonces, en contrapartida, un continuo acústico variable en matices y en fórmulas de composición sintetizadas cual si fuera un collage sonoro. Un continuo musical con obras de academia occidental que culmina en un punto intenso, el de un gran contenedor donde aguarda la instalación del enfoque-desenfoco (Arquitectura interior) y que, bajo el paradigma del sonido, deviene hostil y ruidoso. La composición en este punto coordinado es concreta, pletórica de ondas duras, de síntesis aditiva de ondas dientes de sierra y de ruido exponencial que hacen eco en el gran contenedor.

Este gran contenedor se emplaza en el espacio final del corredor del *lobby* donde se muestra la instalación de Arquitectura interior: la instalación del *enfoco-desenfoco* tan acorde al estado de confinamiento contextual de la pandemia.

Se trata de un espacio que se encuadra en fuga con respecto a la entrada del *lobby* que vibra a lo lejos por la refulgencia de un color local que brilla como si fuera pan de oro, pero que, al acercarse el paso hacia él, expande su imagen con el real contexto de su espacio acumulado.

Esta instalación se define con la posición de coordenadas de *manencia* que, en la virtualidad, asume un recorte del espacio real: el proyectado en porción a través de las plataformas de interacción educativa.

El concepto es atrayente. El de ubicar un punto focal brillante, connotativamente brillante, que aguarda a quien recorra el pasillo. Un *sanctasanctórum* —citando el paradigma arquitectónico de iglesia barroca— que asume posición de retablo al final del corredor.

Enmarcado por las puertas de batiente que dividen este espacio, a medida que el visitante acerca el paso hacia el contenedor, el marco visual se reduce gradualmente hasta que, en el umbral de división, se pierde para dar paso al real contenedor que circunda al que fuera iconizado como retablo de pan de oro.

Este *sanctasanctórum* no es sino el espacio alegorizado de lo virtual y real en coordenadas.

El principio, simple. A través de cualquier plataforma digital conectada a internet, en un caso de interacción académica a través de la web, se torna visible lo encuadrado por la cámara del móvil, de la tableta o del monitor de computadora, e invisible (no visibilizado) el entorno físico desde donde transmite señal de presencia (presencia digital) el estudiante. Enfoque-desenfoco, figuradamente hablando, como fórmula inmanente de la permanencia digital de una señal activa a través de la red.

Uno de los detalles del conjunto que la escuela de Arquitectura interior ha dispuesto, simple alegoría de la contextualización dentro del marco y de la descontextualización fuera de él, es un inodoro rojo, con apoyabrazos, prototipo de silla de estudiante, que se desborda en marcas semánticas alegorizadas en lo estadual y residual de la *manencia*. Un *readymade* dentro de una instalación artística.

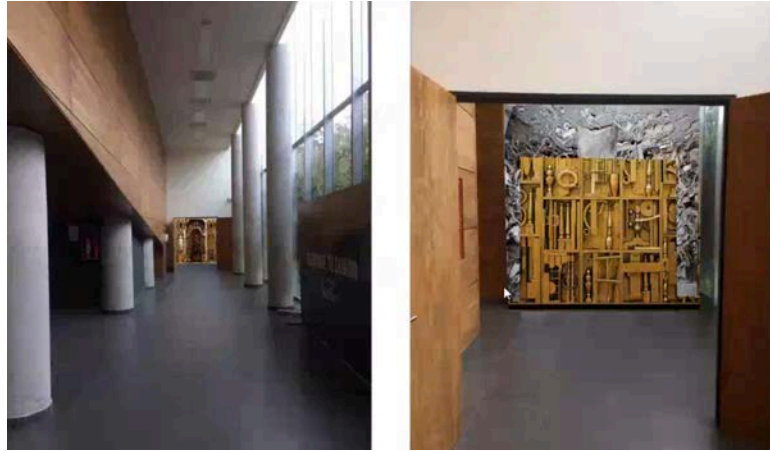


Figura 10. *Sanctasanctórum de Inmanencia en campus* (detalle).

Ahora volvamos al ingreso del *lobby* para dar con un objeto expuesto en diagonal con respecto a la entrada, el objeto expositivo de la escuela de Diseño de productos.

Si el visitante, notando la presencia de una membrana imponente suspendida por sobre la altura media de un humano —que parecería otro cuerpo acústico del que quizás broten más sonidos, otros—, estimulado por surcar la ruta diagonal que conduce hacia ella, decide ir a su encuentro, entonces se aproximará a una nueva experiencia coordinada por la cifra de la *manencia*. El objeto, la membrana, es permanente y la atracción hacia ella es inmanente puesto que brota de su cualidad orgánica proyectada en la estructura.

A medida que alguien se acerque a la membrana notará las cualidades isomórficas de esta con una red de araña y, probablemente, alegorizará formas conceptuales con la red de internet. Y entonces, la inmersión. Un punto focal, un vacío espacial dentro de la membrana, invita al espectador a insertarse dentro de él; y, situación de *permanencia* y simultaneidad, y de *inmanencia* y estabilidad, a ser parte constitutiva de la red.

El panorama resulta de inmersión en el mundo creativo de Diseño de productos. Las referencias gráficas y teóricas que han conformado academia apegada a la malla de estudios de esta escuela, cual fichas mnemotécnicas, lucen impresas en las caras constituyentes de la membrana. Y en la permanencia estructural de la membrana subyace el algoritmo edificador: el pensamiento racional cifrado a partir de un sistema de creación digital que concebirá la producción en serie del objeto industrial.



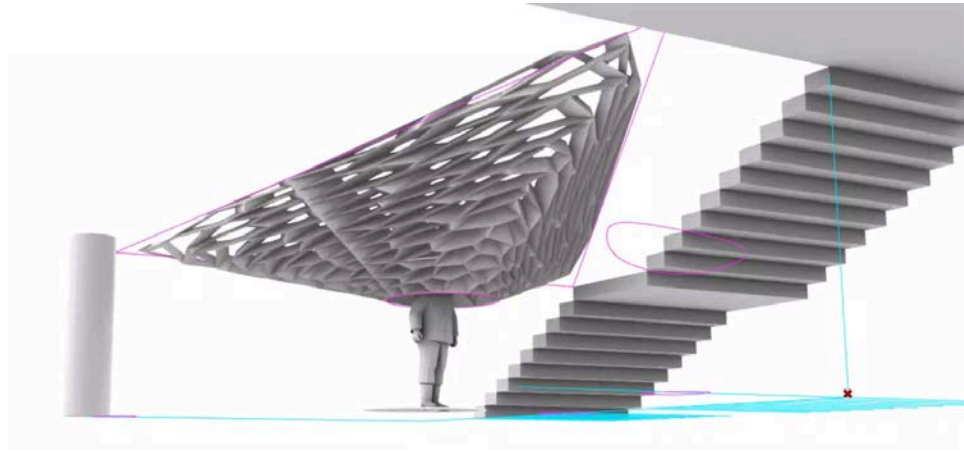


Figura 11. Membrana de la serie *de Inmanencia en campus* (diseño de prototipo).

Aun así, la membrana de *Inmanencia en campus* será el ejemplo no replicable pues resulta prototipo de creación cuyo objeto principal de organicidad es el de ser y estar expuesto en un salón cuyo pretexto aglutinador está en el arte como oficio de forma y pensamiento.

Esto es *Inmanencia en campus*: ejemplo de *Gesamtkunstwerk* en la academia a través de la estructura estadual de la *manencia*. Tal cual se ha cifrado *Inmanencia en línea* así se ha cifrado *Inmanencia en campus*: «El arte como tal ponderable a partir de su estructura». Una máxima signada en esta exposición recortada en un tiempo consustancial con el pensamiento reflexivo y académico del estudiante, del profesor, del artista que, como todos los demás habitantes del planeta, han vivido en un atípico año de gradual confinamiento (y de profunda reflexión).

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland. (1982) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bataille, Georges. (1957) *El erotismo*. Madrid: Spartakku.
- Brea, José Luis. (2020) *La era postmedia*. Salamanca: Editorial Casa (Centro de Arte de Salamanca).
- Bretón, André. (1924) *Primer manifiesto del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta (2001).
- Delleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1988) *Mil mesetas*. Valencia: Ediciones Pre-Textos (2002).
- Eco, Umberto. (1976) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- Foster, Hal. (1996) *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal (2001).
- Ramírez, Juan Antonio. (1991) *El arte de las vanguardias*. Madrid: Grupo Anaya S.A.
- Smith, Kimberly A. (2001) 'Eine kleine Welt': Riegl, Expressionism, and the Recovery of Painting. *Brown Working Papers in the Arts and Sciences*; 2001, no. 6.