

ERAVTV

Nº10

POLÉMICAS AMBIENTALES – PRÁCTICAS
SOSTENIBLES



AVARTE #

ERRATA#

Nº10, ENERO 2014

ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA

María Fernanda Ariza, Andrés García La Rota, Katia González, Sergio Jiménez Rangel, Xiu Valentina Rodríguez y Raquel Solorzano.

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Cristina Lleras

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2013

María Buenaventura, Claudia Pachón, Elkin Ramos, Derly Rodríguez, Julián Serna, Sandra Valencia y María Villa Largacha

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este décimo número que presentamos es **Polémicas ambientales – prácticas sostenibles**.

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katia González

Coordinadora editorial María Villa Largacha

Editores invitados Paulina Cornejo y Juan Alberto Gaviria

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia), Ana Franco (Departamento de Arte, U. de los Andes), Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital), Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño), César Padilla Beltrán (Programa de Artes Plásticas, U. del Bosque), Gustavo Zalamea † (Instituto Taller de Creación, U. Nacional de Colombia) y José Roca.

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España), Luis Camnitzer (Uruguay), Karen Cordero Reiman (México), Marcelo Expósito (España-Argentina), Sol Henaro (México), Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia), Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera.

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Daniel Barbé (España), Paulina Cornejo Moreno (México), Minerva Cuevas (México), Alexandre Dias Ramos (Brasil), Mark Dion (EE. UU.), Nicolás García Urriburu (Argentina), Liberate Tate (Inglaterra), Rick Lowe (EE. UU.), Alejandro Meitín (Argentina), Gonzalo Ortega (México), Alberto Sánchez Balmisa (España), Beatriz Santiago Muñoz (Puerto Rico) y Mario Santucho (Argentina).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Alicia Barney Caldas, María Buenaventura, Carolina Chacón, Beatriz Eugenia Díaz, Juan Alberto Gaviria, Freddy Ordóñez, Agustín Parra, Adriana Puech Giraldo, Juan Esteban Sandoval, Manuel Santana, Felipe Sepúlveda y Catalina Vargas.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la Revista de Artes Visuales *ERRATA#* ni de las entidades responsables.

Traducción Olga Martín y Joanna Escolar

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama
www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo Clara Tello y Gustavo Patiño Díaz

Impresión Imprenta Distrital, diciembre del 2013

Contacto

Instituto Distrital de las Artes
Tel. (571) 379 57 50 ext. 330
Calle 8 # 8-52, Bogotá, Colombia
www.idartes.gov.co
revistaerrata#@idartes.gov.co
artespasticas.revista@gmail.com

Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Tel. (571) 282 94 91 ext. 228
Calle 10 # 3-16, Bogotá, Colombia
www.fgaa.gov.co

Foto de portada: Paulina Cornejo, Relleno sanitario de Bordo Poniente, Estado de México, 2010.

AVRARA

Nº10
POLÉMICAS AMBIENTALES – PRÁCTICAS
SOSTENIBLES



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 10, ENERO DEL 2014

POLÉMICAS AMBIENTALES – PRÁCTICAS SOSTENIBLES

EDITORIAL 12

16 **ECONOMÍAS Y DESENCANTOS DE LO «VERDE»: TENSIONES E INTERVENCIONES** / Paulina Cornejo

*El frágil discurso del deber-ser ecológico: denuncia artística
a la ambigüedad de la sostenibilidad ambiental*
Gonzalo Ortega

20

42 *Mirando más allá del discurso: intervenciones artísticas en la ciudad*
Paulina Cornejo

Responsabilidad curatorial corporativa
Alberto Sánchez Balmisa

66

88 **DEL AUTISMO UTILITARIO AL DIÁLOGO REAL: HACERSE CARGO** / Juan Alberto Gaviria

El desautismo del arte
Juan Alberto Gaviria

92

120 *Curaduría ecología / economía: una aproximación sistémica y contextual*
Agustín Parra Grondona

Las puertas inesperadas. En búsqueda de una sustentabilidad coherente
Adriana Puech Giraldo

144

168

DOSSIER

Abel Rodríguez por Catalina Vargas
Ala Plástica (Alejandro Meitin y Silvina Babich)
Beatriz Santiago Muñoz
Daniel Barbé
El Puente_lab (Juan Esteban Sandoval)
Echando Lápiz (Manuel Santana y Graciela Duarte)
Minerva Cuevas
Nicolás García Uriburu
Organismo Ideológico (María Buenaventura y Felipe Sepúlveda)
Rick Lowe

234

ENTREVISTA

Conversación con Alicia Barney Caldas

246

A:DENTRO

VII Premio Luis Caballero
Beatriz Eugenia Díaz
Los límites del saber
Carolina Chacón

254

A:FUERA

Liberate Tate: arte libre de petróleo
Liberate Tate
9 Bienal de Mercosur
Alexandre Dias Ramos

276

PUBLICADOS

INSERTO: Mark Dion

colaboran en ERRATA# N° 10

Abel Rodríguez / Mogaje Guiju

Originario de la etnia nonuya, y nacido en 1941 en La Chorrera, Amazonia colombiana. Es conocedor tradicional de su comunidad y experto en la fabricación de artefactos de cultura material, en especial lo relativo al mundo de la cestería. Tiene una trayectoria de más de quince años como investigador de Tropenbos Internacional Colombia, donde ha trabajado la botánica del Amazonas y el sistema clasificatorio local de árboles y plantas, y aportado con su labor a diversas publicaciones de divulgación y gestión ambiental. Ha ilustrado más de cuatrocientos árboles y una gran variedad de bejucos, palmas y plantas cultivadas de su región. En sus dibujos se muestra también la estacionalidad de la selva y las relaciones ecológicas del bosque húmedo tropical.

Adriana Puech Giraldo

Ingeniera ambiental de la Universidad de los Andes y de la Escuela de Minas de Nantes (Francia). Ha trabajado en investigación en olores en Veolia Water, en tratamiento de aguas residuales en la consultora GES en Francia y España y en adaptación al cambio climático en Unicef. Realizó un Magíster en Ciencia Holística en Schumacher College y en el 2010 cofundó la Corporación Efecto Mariposa, organización sin ánimo de lucro para la formación en ecología profunda, ciencia holística y economía para la transición y la generación de proyectos sustentables desde una

ética en torno a la vida. Amante de las profundidades del sonido y los paisajes, Adriana es cantante de jazz, solista soprano y se apasiona por todo aquello invisible que nos toca y nos transforma.

Alberto Sánchez Balmisa

Crítico de arte y curador, desde 2003 ha sido director de las revistas *Exit*, *Exit Book* y *Flúor*. Es autor de más de una centena de ensayos en publicaciones especializadas. Entre sus proyectos curatoriales más recientes se cuentan «Una fábrica, una máquina y un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales» (España 2009 y México 2010); «Periferias» (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2009, cocurado junto a Rosa Olivares); «Disrupciones. De las posibilidades reactivas de la inacción» (Montehermoso, Vitoria, 2011); «Sentido y sostenibilidad» (País Vasco, 2012); «Esse est percipi» (Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid; y Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Macba, 2013); y «XXIV Circuitos de Arte Joven de la Comunidad de Madrid» (Sala de Arte Joven, 2013).

Alicia Barney Caldas

Artista plástica (Collage of New Rochelle, Nueva York, 1974) con Maestría del Pratt Institute (1977), enfocó desde muy temprano su obra tridimensional y de instalación en problemas y polémicas ambientales desatados por la explosión industrial en Colombia

durante la década de los setenta, y en particular en el impacto ambiental y social en el Valle del Cauca. Sus obras responden a un proceso de creación e investigación, un trabajo interdisciplinario. Su trabajo con desechos y polución urbana ha sido considerado representativo del arte conceptual latinoamericano, destacándose sus obras *Diario objeto* (1978), *Yumbo* (1980) y *Río Cauca* (1981). Ha expuesto internacionalmente en la Kouros Gallery de Nueva York (1982), en Río de Janeiro y São Paulo (1985) y en la exposición «América novia del sol» (Bélgica, 1992); y a nivel nacional ha participado en varias oportunidades en el Salón Atenas, la Bienal de Arte de Bogotá, en Salones Regionales y Nacionales de Artistas, en diversas muestras en el Museo La Tertulia y en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

Ala Plástica

Organización no gubernamental, artístico-ambiental, que desarrolla su actividad principalmente en el área de la desembocadura del Estuario del Río de la Plata y el Delta del Paraná. Desde allí trabaja en las relaciones intuitivas, emocionales, imaginativas y sensoriales del arte con el desarrollo social y ambiental. Desde 1991, el colectivo Ala Plástica ha realizado una serie de iniciativas artísticas no convencionales a escala biorregional. Sus participantes y colaboradores vienen de disciplinas diversas, haciendo que el colectivo se transforme según el tipo de proyecto abordado.

Con cada uno se constituye una trama compleja de intervenciones que relacionan ecología, sostenibilidad, trabajos en red, producción de conocimiento, recuperación de economías locales y entramados sociales. Silvina Babich y Alejandro Meitin coordinan las operaciones.

Agustín Parra Grondona

Doctor por el Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco (España) y psicólogo de la Universidad de los Andes (tesis sobre psicología y arte) con entrenamiento en música, teatro y danza contemporáneos. Desde 1991 realiza *performances* y exposiciones en Colombia, Venezuela, Brasil, India, España, Italia, Bélgica, Francia, Alemania y EE. UU. Artista residente de la Fundación Pistoletto (Biella, Italia) y del Centro para la No Violencia a través de las Artes, del Darpana Academy of Performing Arts (India). Ha publicado artículos sobre arte contemporáneo en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*, en el diario *La Prensa*, en las revistas *Arte Internacional* (Museo de Arte Moderno de Bogotá) y *Códice* (Museo Universitario de la Universidad de Antioquia). Desde 1987 se ha desempeñado como profesor en las universidades de los Andes, Javeriana, del Cauca, del Valle y del País Vasco. Actualmente es profesor asociado de la Universidad de Antioquia.

Beatriz Santiago Muñoz

Artista radicada en San Juan, Puerto Rico. Su obra surge frecuentemente de periodos largos de observación y documentación, que se transforman en *performance*, imagen en movimiento, o etnografía del futuro. Algunas exhibiciones recientes en las que ha tomado parte son: «The Black Cave», en Gasworks; «Et Aliae», Galería Agustina Ferreyra, Museo Rufino Tamayo, Galería Kurimanzutto, 3ª Trienal Poligráfica, Galería Luisa Strina y Beatriz Santiago Muñoz; Trinh T Minh-Ha & Gregorio Rocha, en el Tate Film Programme. Es también fundadora de Beta-Local, espacio de producción y pensamiento estético en San Juan, desde donde desarrolla «Sessions», un proyecto peripatético, experimental y colectivo.

Daniel Barbé Farré

Escritor, geólogo y cineasta. Ha realizado investigación sobre documental creativo (Universitat Autònoma de Barcelona), modelos climáticos en ambientes palustres (Universitat de Barcelona), contaminación de suelos y agua subterráneas (Universitat Politècnica de Catalunya) y gestión integrada del agua (Universidad de Zaragoza). Asesora y desarrolla procesos participativos con grupos activistas locales sobre problemas ambientales; y dirige el archivo de Paisajes Inestables (www.morfia.net), construido participativamente con grupos locales para recopilar imágenes y documentos con los cuales configurar los imaginarios del paisaje, el territorio cultural a través del mito (Atlántida-Montserrat), la política (revolución-Barcelona) y la medicina (enfermedades mentales / modernismo). Realizó un documental sobre el trabajo arquitectónico de Gaudí como taller terapéutico para enfermos mentales en el antiguo hospital psiquiátrico de Sant Boi: *El jardín de las razones perdidas*, que recibió el premio Roman Gubern de Cine-ensayo (2011).

El Puente_lab

Plataforma de producción artística y cultural activa en Medellín, cuyo objetivo es desarrollar proyectos culturales en el ámbito local, creando puentes de comunicación con artistas y expertos a través de un esquema de cooperación internacional. Los proyectos

que desarrolla el laboratorio responden a necesidades específicas de cada contexto social donde se realizan, utilizando la creatividad artística como instrumento de activación de dinámicas culturales que inicien, faciliten o acompañen procesos de educación, comunicación y transformación urbana y social. Está conformado por Juan Esteban Sandoval, Daniel Urrea Peña y Alejandro Vásquez Salinas. Sandoval, fundador del colectivo, es maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional sede Medellín, actualmente está realizando un Master en Estudios Visuales y Culturales en la Universidad de Edinburgo. Vive en Biella, Italia, donde es director del Ufficio arte de Cittadellarte – Fondazione Pistoletto. Expone a nivel internacional desde 1994.

Gonzalo Ortega

Magíster en Arte en contexto por la Universität der Künste de Berlín (Alemania, 2006), es licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México (1996). Fue curador del Museo de Arte Carrillo Gil entre el año 2000 y el 2004. Dirigió en Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (MUCA – Roma) del 2007 al 2011. Actualmente es curador en jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco). Ha llevado a cabo proyectos curatoriales en España, Alemania, Austria, Colombia y Nueva Zelanda, y ha publicado en diversas revistas impresas y digitales. Cuenta con un diplomado en el Programa de Alta Dirección en Museos del Instituto de Liderazgo en Museos (ILM), y regularmente participa en actividades de tipo académico, especialmente como profesor invitado a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH.

Juan Alberto Gaviria

Director de la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell del Centro Colombo Americano de Medellín. Tiene un Magíster en Hermenéutica y Semiótica del Arte de la Universidad Nacional (tesis laureada «Hacia una experiencia estética necesaria»), e hizo estudios de Arte en la Universidad de Framingham (Massachusetts, EE.UU.). Ha sido miembro del Consejo Nacional de Artes Plásticas, Revisor de fotografía del evento Fotofest en Houston; curador de exposiciones

de índole internacional y nacional entre ellas: «Hecho en Medellín», exposición itinerante por varias ciudades norteamericanas, y «Medellín un Laboratorio», en Barcelona. Desde hace más de dos décadas, a través de la galería ha visto la evolución del arte desde lo moderno a lo contemporáneo y ha logrado adaptarla a un espacio experimental de laboratorios socio-artísticos que refuerzan la capacidad de incidencia del artista y sus lenguajes en la transformación de la sociedad.

Mark Dion

Artista plástico y doctor *honoris causa* (2003) de la Universidad de Hartford en Connecticut, hizo también estudios en el Whitney Museum of American Art. El trabajo de Dion analiza el modo en que las ideologías dominantes y las instituciones públicas moldean nuestra comprensión de la historia y el mundo natural. Apropiándose de la arqueología y otros métodos científicos, el artista incorpora lo irracional y subjetivo dando lugar a fantásticos gabinetes de curiosidades. Ha realizado exposiciones de gran escala en el Miami Art Museum (2006); el MoMa (Nueva York, 2004), la Tate Gallery (Londres, 1999), y el Museo Británico de Historia Natural (2007). Ha trabajado en la esfera pública con proyectos de diverso formato, desde arquitectónicos hasta editoriales; entre ellos: «Amateur Ornithologist Clubhouse» en Essen (Alemania), «The Hanging Garden» (Londres), y encargos permanentes de Documenta 13, y de la Bienal de Montevideo (Uruguay). Vive en Nueva York.

Minerva Cuevas

Como artista plástica su práctica se ha enfocado en la instalación, el video, las acciones directas y el activismo, en pro del «bien público» y la crítica de las relaciones de intercambio del sistema capitalista. En 1998 funda la corporación Mejor Vida Corp – MVC desde donde ofrece, a través de su página web (www.irrational.org), servicios y productos gratuitos que contradicen las relaciones comerciales actuales. Participa en campañas y actos anticapitalistas, antiglobalización o similares realizando protestas creativas. Sus exposiciones individuales recientes

incluyen «La Venganza del Elefante» (Kurimanzutto, México, 2007), «Landings» en Cornerhouse (Manchester, 2013) y «Artists' Talk» (Frankfurt, 2013). Ha participado en exposiciones colectivas como la Bienal de Lyon (Francia, 2007), «Terms of Use» (España, 2008), «The Art of Participation: 1950 to Now», en el Museo de Arte Moderno de San Francisco (San Francisco, EE. UU., 2008), la Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín (2010), y «Resisting the Present: Mexico 2000–2012» en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2012). Vive y trabaja en México.

Nicolás García Urriburu

Arquitecto y artista plástico argentino, es pionero del *land art*. Ha exhibido sus obras en los principales museos y galerías del mundo. Desde 1968, cuando realiza la *Coloración del Gran Canal* de Venecia durante la Bienal, intenta dar, a través de sus intervenciones a gran escala en la naturaleza, una señal de alarma contra la contaminación de ríos y mares. En 1982 coloreó las aguas del Rin —considerado el río más contaminado de Europa— con la colaboración de Joseph Beuys. En 1998 obtiene el Gran Premio de Pintura Nacional Argentina y, entre los premios internacionales, recibe el Prix Lefranc (París, 1968); el Primer Premio de la Bienal de Tokio (1975); y el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2000).

Organismo Ideológico

Colectivo conformado por María Buenaventura y Felipe Sepúlveda, en torno a un proyecto desarrollado en varias etapas, desde 2010, en Usme, en los Laboratorios de Creación ArtBo y de modo independiente en otros varios procesos y escenarios. Los dos artistas han venido trabajando juntos en la reflexión de un arte en contexto, la recuperación de la memoria colectiva y la construcción común de conocimiento; caminos de indagación y acción que se han concretado en las iniciativas que impulsa *Organismo Ideológico* a nivel local con comunidades en Bogotá y sus alrededores. María Buenaventura es filósofa y artista plástica; su obra ha venido ligada al crecimiento de las plantas, la historia de los alimentos y los usos de la tierra en Bogotá. Felipe Sepúlveda es artista y diseñador

gráfico, fue gestor y curador de «Poligrafías» y «Proyecto Situacional», y actualmente profundiza en educación inclusiva de calidad.

Paulina Cornejo

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Fue curadora de la Colección de Arte Mexicano de Jacques y Natasha Gelman, y trabajó en la operación de proyectos curatoriales en el Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC / UNAM. En 2010 co-curó el proyecto «Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad» (UNAM / Goethe-Institut Mexiko) que giró en torno a la responsabilidad compartida del manejo de residuos. Es socia fundadora de Contextual, una agencia de innovación urbana enfocada en la curaduría, investigación y sistematización de proyectos y procesos artísticos / creativos orientados al desarrollo y mejora comunitaria. Autora de la investigación *100 tácticas creativas para la seguridad ciudadana*, publicada en 2012 por el Centro Nacional de Prevención del Delito y Participación Ciudadana, que dialoga sobre la efectividad de estrategias creativas como instrumentos para la cohesión social, la participación, la recuperación de espacios y la seguridad ciudadana. Vive y trabaja en la ciudad de México.

Rick Lowe

Estudió artes visuales y durante los últimos veinte años ha trabajado tanto dentro como fuera de instituciones artísticas al participar en exposiciones y el desarrollo de proyectos artísticos de base comunitaria. Su obra se ha exhibido en el Phoenix Art Museum, el Contemporary Arts Museum de Houston, el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, el Neuberger Museum of Art (Nueva York), la Bienal de Gwangju (Corea), el Museo de Arte de Kumamoto (Japón) y la Bienal de Arquitectura de Venecia. Entre sus proyectos están: *Project Row Houses* (Houston), *Watts House Project* (Los Ángeles) y el plan para la Biblioteca Pública de Seattle diseñada por Rem Koolhaas. Ha sido galardonado con el Rudy Bruner Award in Urban Excellence, la Loeb Fellow de la Universidad de Harvard, el Skandalaris Award for Excellence in Art + Architecture y el Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change, entre otros.

editorial

Luego de explorar en números anteriores las prácticas artísticas que tocan el territorio, el activismo, los procesos comunitarios y políticos dentro de la creación latinoamericana y en diálogo con otras regiones, la *Revista ERRATA#* abre en este número una reflexión específica en torno a las prácticas que se ocupan de los complejos dilemas ambientales que enfrentamos hoy, y que desarrollan alternativas sostenibles y de concientización como respuesta.

Durante las pasadas décadas de los ochenta y los noventa, el *land art* y las concepciones ecologistas franquearon los límites de los espacios más tradicionales de intervención artística haciendo de la tierra y la naturaleza su lenguaje plástico, en un ejercicio inicial de aproximación a estas preocupaciones. Agotado ese ejercicio, y ante el acelerado deterioro ambiental que parece ser inmune a tratados internacionales, campañas «verdes» y legislaciones bien intencionadas (tanto a nivel local como global), las reflexiones artísticas y curatoriales han comenzado a revisar el papel que les corresponde asumir en relación a los desastres ambientales y los fracasos de los modelos de desarrollo dominantes. Es así que, necesitados de caminos que rompan la complicidad con un sistema de producción y consumo que avanza a ciegas hacia la debacle del medio ambiente, vemos un nuevo impulso y una mirada cada vez más incisiva del arte sobre el asunto.

El horizonte de las propuestas artísticas de corte ambiental es crecientemente transdisciplinar y cercano al activismo: discute la capacidad de concientización de sus intervenciones, apunta a la denuncia planteando fuertes cuestionamientos a la industria y al crecimiento económico en múltiples escenarios, o bien se inclina por la búsqueda de alternativas viables desde bases solidarias de trabajo; además, se plantea a menudo la sostenibilidad del proceso de creación mismo. Así, el entramado de las relaciones e interacciones humanas con la vida y los recursos naturales pasan a ocupar el lugar central.

Como editora internacional, *ERRATA#* ha querido vincular a la curadora mexicana Paulina Cornejo, y en la sección nacional, el editor invitado ha sido el curador Juan Alberto Gaviria. Paulina Cornejo estuvo al frente del proyecto Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad —reuniendo iniciativas cuyo punto de partida es el trabajo con desechos en México D. F.—, y ha enfocado su investigación a las prácticas colaborativas y proyectos sostenibles en América Latina. Ella convoca dos curadores que se mueven en esta misma línea, Gonzalo Ortega (México) y Alberto Sánchez Balmisa (España), cada uno de los cuales aporta perspectivas críticas basadas en recientes proyectos curatoriales que desarrollan las tensiones y debates éticos de lo ambiental. En los casos de Ortega y de Sánchez Balmisa, salen a flote temas como el *greenwashing*, o las complicidades entre intereses comerciales y los discursos ecológicos, y la pregunta de fondo por alternativas realistas y efectivas frente a las lógicas de producción y consumo global. En el artículo de Cornejo, por su parte, se avizoran nuevos retos programáticos y líneas de reflexión crítica para aproximarnos al auge del tema ambiental en las prácticas artísticas. Así, los tres textos internacionales arrojan

parámetros para analizar a futuro la coherencia, pertinencia y factibilidad de los proyectos vinculados a causas ambientales.

Desde el contexto nacional, el curador Juan Alberto Gaviria, de otro lado, da una mirada aterrizada en los debates locales y recoge las perspectivas de artistas nacionales, como María Teresa Hincapié, que han abonado en las últimas décadas la reflexión ambiental a través de la plástica social y de la *ecosofía*, una visión coherente con el respeto por la Tierra. Gaviria, quien coordina desde el Centro Colombo Americano en Medellín un programa de laboratorios socio-artísticos, comparte además las reflexiones de sus invitados y sus proyectos de impacto comunitario en esos contextos. Los dos investigadores nacionales que convoca son el curador Agustín Parra y la ingeniera ambiental Adriana Puech. El primero de ellos, interesado en la relación entre las dinámicas económicas y las ecológicas, analiza la experiencia de un proyecto de intervención curatorial y arquitectónica de gran escala en Medellín; la segunda, presenta una trayectoria de investigación que se desprende de las preocupaciones ambientales en el terreno científico aplicado, para desarrollar una indagación sobre los cambios vitales y de cosmovisión que demanda una práctica ambiental coherente.

En este marco de reflexión, deseamos resaltar la obra de la colombiana Alicia Barney Cabrera, a quien nos complace tener como invitada especial a la Entrevista en este número. El suyo es un trabajo visionario en nuestro contexto debido a su crítica frente a los desastres ambientales que arrastramos desde la explosión demográfica e industrial de nuestras ciudades en la década de 1960, y su impacto tanto natural como social. Se trata de una artista que no solo emprendió un camino independiente del circuito más tradicional del arte (al enfocarse en estas polémicas y en modos de visibilizar el problema), sino que se apoyó en la investigación y en el trabajo interdisciplinario cuando tales dinámicas eran por poco inexistentes en nuestro contexto.

Significativo en el panorama latinoamericano y referente de las primeras intervenciones ambientales en la plástica continental es el argentino Nicolás G. Uriburu, quien participa en el Dossier de los este número, y cuya trayectoria inició en la pintura y la acción en la década de los setenta —cuando trabajó en colaboración con Joseph Beuys—, para enfocarse más recientemente hacia intervenciones de reforestación urbana. El Dossier incluye así mismo los trabajos del catalán Daniel Barbé Farré, en torno a los efectos devastadores de la explotación minera en Cataluña; las reflexiones sobre el ecosistema insular de la artista Beatriz Santiago Muñoz (Puerto Rico); y las iniciativas de trabajo colaborativo del colectivo Ala Plástica en el Río de la Plata, con estrategias de bioremediación y trabajo comunitario en la protección de sus aguas y riberas frente al impacto del gran Buenos Aires. Igualmente, por invitación de Paulina Cornejo, incluimos el trabajo de Minerva Cuevas, cuya obra hace un contrapunto a las dinámicas de poder que encierra la producción industrial y las prácticas monopólicas de explotación natural; y el de Rick Lowe, artista

y arquitecto estadounidense, con su Proyecto Row Houses (Houston), donde por más de veinte años ha liderado un proceso de fortalecimiento comunitario, recuperación de vivienda tradicional y freno a procesos de gentrificación.

En el panorama nacional, el Dossier incluye las perspectivas de varias iniciativas locales de base comunitaria, como el proyecto *Echando lápiz* de Manuel Santana, con más de una década trabajando en diferentes lugares del país a partir del dibujo y la reflexión de habitantes locales sobre la naturaleza en el marco cotidiano urbano y rural. Del mismo modo, incluimos el trabajo de Abel Rodríguez, investigador y artista indígena que ha plasmado desde el dibujo los saberes sobre la protección del ecosistema amazónico, con resultados que empiezan a ser reevaluados por los ambientalistas en la búsqueda de alternativas de manejo sostenible del bosque tropical. En una línea afín, se incluye el proyecto de agricultura urbana y seguridad alimentaria del colectivo Organismo Ideológico en Bogotá, que trabaja de la mano con custodios de semillas y estrategias locales sostenibles; y el de El Puente_lab, en Medellín, que viene activando desde diferentes acciones artísticas las comunidades en torno a las riberas de uno de los ríos más contaminados de Antioquia.

Finalmente, en el Inserto de este número contamos con la participación de Mark Dion, quien presenta en breve la expedición Gyre en el Pacífico norte; una iniciativa de colaboración entre artistas y científicos apoyada por el Centro para la Vida Marina en Alaska, que emprendió la exploración y documentación de desechos en las aguas oceánicas y busca visibilizar los efectos globales de la contaminación marina en el largo plazo.

El espectro de acciones que se desatan en la región —y fuera de ella— a partir de las polémicas ambientales y las prácticas sostenibles es, como puede verse, crecientemente amplio. Sin embargo, en sus múltiples niveles coincide en abrir también cada vez más el terreno de discusión transdisciplinar y aportar alternativas viables desde las prácticas emergentes del arte. La consigna es empezar a «hacerse cargo» —y hacer visible, también— de la huella ecológica de nuestra especie. En el conjunto de las reflexiones que presentamos es evidente cómo el complejo reto que esa huella supone, más allá de las fronteras de naciones y disciplinas, demanda otros *modos de hacer* y de *saber*. *ERRATA#* aspira a brindar en este número una serie de preguntas y dilemas, pero también de respuestas que, desde lo micro y lo macro, se encaminan en esta dirección.

Cuando hablamos de medio ambiente, hablamos del sistema de relaciones —físicas, geográficas, biológicas, culturales y sociales— que abarcan el entorno natural y construido, y que afectan a los habitantes de un lugar en un momento determinado. Si bien el medio ambiente siempre ha representado un aspecto crítico para la vida, en las últimas décadas ha capturado la atención internacional a una escala sin precedentes. Así lo muestran las Conferencias de Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (organizadas desde 1972), los tratados y protocolos internacionales y, en general, el amplio debate, lleno de contradicciones e intereses, en torno a calentamiento global, cambio climático, explotación de recursos naturales, contaminación y otros asuntos vinculados a la toxicidad y al deterioro ambiental.

La escena del arte no ha sido ajena a este gradual incremento de atención. El binomio «arte / medio ambiente» abarca una diversidad de obras que, desde aproximaciones críticas, propositivas, transformativas, metafóricas, simbólicas o simplemente *explorativas*, abordan algún aspecto relacionado con las condiciones ambientales. Este es el caso del trabajo de artistas como Joseph Beuys, James Turrell, Robert Smithson, Agnes Denes, Mierle Laderman Ukeles o Dan Peterman, quienes, desde los años setenta y ochenta, comenzaron a hacer referencias explícitas a temas ambientales, sentando así el precedente de un arte más consciente y comprometido con su entorno.

En esta misma línea, durante los últimos años hemos podido observar que la temática ambiental y sus aspectos económicos, culturales, sociológicos, mercadológicos y alimentarios han sido objeto, como nunca antes, de una gran cantidad de propuestas artísticas y curatoriales surgidas desde diversas latitudes. Basta enumerar algunas exposiciones y proyectos realizados entre el 2005 y el 2010 —dentro y fuera de las paredes del museo—: «Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities» (Turín, 2008); «Radical Nature» (Londres, 2009); «Human / Nature Artist Respond to a Changing Planet» (internacional, 2008); «Beyond Green Toward a Sustainable Art» (Chicago, 2005); y «Weather Report: Art & Climate Change» (Colorado, 2007). O mencionar que este constituyó el eje temático de la 8ª Bienal Sharjah Art, Ecology and the Politics of Change (Sharjah, 2007), y que la cuestión logró introducirse tangencialmente en el Sculpture Project (Münster, 2007) mediante la campaña *Reduce Art Flights* del artista Gustav Metzger, quien invitaba a artistas, curadores, críticos, galeristas y coleccionistas a disminuir el uso de transporte aéreo relacionado con su trabajo.

Los textos reunidos en el presente número son el resultado de la reflexión ampliada en torno a distintos retos y controversias a propósito de la problemática ambiental. Los curadores y artistas que participamos en sus contenidos lo hacemos desde lugares físicos y conceptuales distintos, que exploran ideas, recapitulan o comparten experiencias artísticas relacionadas con la conservación del entorno. Las referencias empleadas procuran trascender las visiones comúnmente aceptadas, basadas en falsos valores de una ética ambiental que se asocia a temas tan diversos como el *ecomarketing*, la industria verde y el *greenwashing*, o el desarrollo de vivienda y los procesos de gentrificación.

Cabe mencionar que no es posible categorizar la multiplicidad de variables (incluidas las manifestaciones artísticas) desde las que se aborda la temática ambiental. La inmediata realidad de su discurso y la capacidad de intervenir en los contextos aludidos las llevan a abarcar un espectro mucho más amplio de posibilidades. De ahí que los lectores encontrarán que las propuestas de arte mencionadas se insertan dentro de una línea que va de lo eminentemente simbólico, asociado comúnmente a piezas bidimensionales y de carácter expositivo, a las manifestaciones predominantemente prácticas, que destacan por el carácter participativo y por su desarrollo en espacios públicos o comunitarios.

En su texto «El frágil discurso del *deber-ser* ecológico: denuncia artística a la ambigüedad de la sostenibilidad ambiental», Gonzalo Ortega (México) nos ofrece un mosaico de reflexiones y propuestas de cuatro artistas que ponen de manifiesto las contradicciones y tensiones existentes en torno a la preservación de tradiciones y valores culturales, y asuntos relacionados con los derechos de protección animal. Así, la fotografía de Alejandro Cartagena (México) muestra la precaria —y oportunista— planeación urbana de desarrollos habitacionales en la periferia de Monterrey y sus efectos devastadores para el entorno; las acciones de transmutación animal de Catherine Bagnall (Nueva Zelanda) cuestionan la capacidad de adaptación y evolución de los ecosistemas, en detrimento de la conservación de tradiciones y entornos originales; la documentación de Gabriel Rosell (México) retrata la realidad de la comunidad huichola de Wixikuta, Matehuala, contraponiendo la visión tradicional y el sentido mágico ceremonial de sus chamanes a los planes de intervención de una minera canadiense; y el *Farm Project* de Mike Meiré (Alemania) presenta una iniciativa de vocación alimentaria donde la cocina constituye un lugar vivo, de trabajo y reunión.

Por su parte, en «Responsabilidad curatorial corporativa», Alberto Sánchez Balmisa (España) explora las premisas fundamentales de dos exposiciones fruto de su curaduría que, a simple vista, parecieran carecer de conexiones y puntos en común: «Una fábrica, una máquina y un cuerpo. Arqueología y memoria de los espacios industriales» (2009) y «Sentido y sostenibilidad» (2012). A partir del recorrido de ambas narrativas, el autor explora el origen y efectos de la era industrial, pasando a la lógica capitalista comercial de producción y consumo, y a la pérdida de fe en la idea de que el crecimiento económico constituye el motor primordial para el desarrollo social. Este desencanto del habitante contemporáneo se refleja en el segundo proyecto mediante la búsqueda de nuevas formas de transformación urbana y social, que trasciendan el carácter macroeconómico imperante a favor de iniciativas locales, comprometidas, sostenibles y participativas. La narración nos muestra cómo las relaciones aparentemente inconexas entre uno y otro proyecto constituyen una reflexión continua sobre las dinámicas del capitalismo y sus efectos devastadores.

Mi colaboración, «Mirando más allá del discurso: Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad», hace un recuento de los motivos, experiencias y aprendizajes obtenidos durante la realización del proyecto Residual México, que planteaba el uso

del arte como herramienta para la exploración de soluciones creativas en torno al manejo y gestión de los residuos. Se trata de un análisis de las ocho intervenciones que tiene en cuenta aspectos relacionados con los procesos de planeación, organización, producción y conclusión del proyecto, así como con la investigación en torno a la basura y las dinámicas de colaboración (académica y comunitaria) asociadas. Igualmente, comparte debates conceptuales, cuestionamientos y otras reflexiones que, a más de tres años de distancia, continúan vigentes en lo que respecta a las posibilidades de incidencia del arte en el terreno de lo social, la pertinencia de la colaboración transversal, los mecanismos para la evaluación de resultados y los retos estructurales de la operación institucional, bajo esquemas que demandan el desplazamiento de sus fronteras simbólicas y espaciales.

Por último, en el *Dossier* incluimos como participantes a los artistas Minerva Cuevas (México) y Rick Lowe (Estados Unidos). La primera nos ofrece un recorrido por algunas de sus obras que identifica próximas a los principios de la ecología social, evidenciando problemáticas ambientales derivadas de prácticas monopolizadoras y de los procesos ocultos de un capitalismo nocivo pero altamente seductor. Por su parte, la entrevista a Rick Lowe gira en torno al Proyecto Row Houses, una iniciativa que ha logrado la revitalización de un vecindario a partir de estrategias artísticas y estéticas que se proponen como instrumentos de desarrollo comunitario sostenible, y como alternativas a los procesos de gentrificación (motivados por intereses económicos) que no consideran las condiciones multidimensionales del contexto. Ambos artistas nos muestran la forma en que, desde lo predominantemente crítico y lo esencialmente transformativo, lo efímero y lo permanente construyen discursos que se insertan dentro del amplio horizonte de las prácticas artísticas contemporáneas de corte ambiental.



El incesante, tal vez obsesivo, mensaje de la protección del medio ambiente es siempre el mismo en prácticamente todas las regiones del mundo (sin temor a generalizar demasiado o a cometer un error sustancial). No importa si proviene de campañas oficiales o políticas, estrategias de mercadotecnia, fundaciones, asociaciones sin fines lucrativos, organizaciones no gubernamentales, etc. Las trilladas frases: «seamos ecológicamente conscientes», «reduzcamos, reutilicemos, reciclemos», «cuidemos a la naturaleza», «construyamos un mundo sostenible», «creemos un futuro mejor para nuestros hijos», etc. son las máximas de la tecnocracia global y de la era del consumo; los pilares del *greenwashing*.¹

La misiva es confusa. Pensar que al poner en una balanza intereses económicos, políticos o sociales, estos pesarán siempre menos que los intereses de lo natural, lo verde y lo ecológico, es un escenario poco realista. A la postura pseudoambientalista, simplona y *light* de «salvemos a la naturaleza» (porque sí, porque está bien), misma que per se resulta difícil de refutar, le faltan vías para poder instaurar realmente una conciencia ecológico-social a gran escala. Estamos inmersos en una gran mentira mediática, en una esfera romántica, donde la falta de profundidad en los discursos y la carencia de nivel crítico permiten la manipulación de la sociedad. En el peor de los casos, no pasa de una euforia momentánea o de una fugaz moda de lo verde.

Nada hay más falso que aseverar que hoy día la prioridad de los gobiernos, empresas y corporaciones multinacionales es la defensa del medio ambiente. No se puede pensar, tampoco, que la conciencia ambiental está lo suficientemente extendida entre la comunidad civil como para que signifique realmente un cambio.

Las tácticas ambientales puestas en marcha hasta ahora son incipientes, al igual que la construcción de una noción crítica, colectiva y universal sobre la protección de la naturaleza en general. No se ha demostrado, más que de manera hipotética, la existencia de soluciones que generen un cambio global. Se continúa «negociando» entre gobiernos y grandes corporaciones el impacto ambiental de sus políticas con base en rendimientos económicos, productivos, capacidad de generación de empleos, etc. Mientras se contrapongan los intereses económicos a aquellos relacionados con la protección de la naturaleza, no se podrá resolver el problema.

Conocer al oponente

La tesis ambientalista y banal del *ser verde* sencillamente «porque es lo correcto» fallará en la mayoría de los casos. La ineficacia argumentativa radica en el desconocimiento de las posturas y discursos de los diversos actores en conflicto. Si se ignoran los intereses del adversario (aquel que contamina, descuida, compromete, etc. el entorno natural), si, aunque sea por un momento, no intentamos ponernos en

¹ *Greenwashing* es un concepto utilizado en estrategias de mercadeo para generar la ilusión de que determinados productos son amigables con el medio ambiente y así aumentar su consumo.

sus zapatos para entender sus motivaciones, no tendremos las bases necesarias para una negociación viable y seria.

Usemos como ejemplo las corridas de toros, tema sensible sobre el cual siempre se forman dos bandos que discuten muy acaloradamente. La polarización no se hace esperar: o se prohíben porque atentan contra los derechos de los animales y son sanguinarias; o se permiten y se reconoce su valor cultural, patrimonial e intangible. El problema no tiene solución sin la búsqueda de consenso, y mientras se continúen ignorando los aspectos de valor para todas las partes involucradas, no se llegará a nada. Al reflexionar sobre el asunto de los toros surge de inmediato la aversión, pues no se debería concebir ningún tipo de sufrimiento como espectáculo; entonces se polariza y se descarta automáticamente a los defensores de la tauromaquia.

Esta postura, o *ethos* ecológico, se tambalea cuando, en la búsqueda de objetividad y ecuanimidad se pretende argumentar que no hay valor patrimonial o tradición en la tauromaquia (incluso cuando el hecho de reconocerlo le repele a uno). Ocurre lo mismo cuando se trata el escabroso tema de circos y zoológicos: lo más prudente parecería ser que se prohibieran, pero es fundamental estar conscientes de aquello que se perdería por la vía de su prohibición.

Sin embargo, el punto aquí no es hablar únicamente de tolerancia, pues el objetivo de conocer la postura del antagonista es justamente alcanzar un diálogo crítico, carente de pasiones, y poder tomar así la decisión más justa (no necesariamente la más conciliadora). Un desenlace razonable respecto al tema de las corridas de toros sería, por ejemplo, otorgar a los animales garantías para evitar su maltrato (e indirectamente evitar su exposición a este tipo de prácticas), por una parte; y por otra, encontrar la manera de rendir homenaje a la tauromaquia como una valiosa tradición humana del pasado, con museos, festivales que revivan la celebración sin llegar al sacrificio o tortura de animales, etc. Suena difícil, forzado, para algunos ridículo. Muchos no estarían de acuerdo, tildarían de absurda esta salida, pero no hay una solución suave y salomónica.

¿Humanos fuera de la ecuación?

En el debate ambiental suele generalizarse el elemento antropológico, pues se asume que «el problema es el ser humano y su comportamiento», al igual que la sobrepoblación. La euforia ecológica y su falso dictamen antihumano deben trascenderse.

Para el investigador alemán Michael Braungart (2002), la percepción generalizada de que los seres humanos somos una especie de plaga que está acabando con el planeta es errónea; es una interpretación motivada por la lógica de consumo actual que es necesario cambiar. La imagen de que somos demasiados, contaminamos, generamos basura y devastamos al planeta porque «está en nuestra naturaleza», «porque así somos», es el recurso para manipularnos utilizado por el *greenwashing* y por el *guilt*

*management*² de la nueva conciencia ecológica. Al fomentar un sentimiento de culpa en las personas es más fácil encausarlas en esta línea de pensamiento y llevarlas a comportarse de tal o cual manera, programando maquiavélicamente su conducta. La aparente postura ética detrás de la defensa del medio ambiente tiene una agenda oculta, que a menudo busca beneficios de índole económica o política.

Michael Braungart plantea un escenario totalmente distinto en el que se pueda ver con ojos positivos la llegada al mundo de más seres humanos. Plantea la posibilidad de decirles a los niños «¡Qué bueno que estás aquí!» en lugar de «¡Ya somos demasiados!». Para fundamentar esta visión, el investigador hace una comparación entre humanos y hormigas, argumentando que estas últimas suman en el planeta un peso cinco veces mayor al de los seres humanos. Sin embargo, las hormigas ponen en marcha un círculo virtuoso de regeneración, en donde las nociones de consumo y deshecho adquieren un significado distinto, enriquecedor y positivo. Las hormigas tienen una vida mucho más corta que la nuestra; respiran intensamente porque trabajan muy duro y requieren de muchas más calorías. El concepto central de Braungart es transformar radicalmente los procesos de producción, consumo, deshecho y reutilización de materiales que hoy empleamos, para entrar en un esquema diferente, más parecido al de los procesos naturales del planeta. Para ilustrar esta idea nos refiere, por ejemplo, a la imagen de un árbol, en cuyos ciclos nada se desperdicia, sus hojas al caer son asimiladas nuevamente en forma natural. Un árbol regenera el suelo, limpia el aire, y además sus ramas crean el espacio necesario para que otras especies puedan vivir.

Algo estamos haciendo mal los seres humanos que nos aleja de este tipo de procesos regenerativos y productivos del planeta. Las ocho millones de toneladas de materiales plásticos que cada año terminan en el mar, y que llegan a concentrar un volumen ocho veces mayor al del plancton, podrían evitarse. Lo que ha ocurrido es que no hemos sabido utilizar inteligentemente nuestros recursos. Hemos manejado de manera irresponsable la química, intentando salirnos con la nuestra. Las plantas de incineración de basura, por ejemplo, que han pretendido solucionar el problema del exceso de residuos, en realidad ocasionan mayores daños, pues muchos de los materiales sometidos a estos procesos se transforman en sustancias increíblemente tóxicas y cancerígenas. Sin embargo, la química no es el problema; al contrario, podría ser la solución. Hay buena química y mala química. Según Braungart, no debemos disculparnos por estar en el planeta; debemos disculparnos, en cambio, por haber sido tan estúpidos hasta ahora.

En lugar de intentar reducir nuestra huella ecológica, debemos dejar de pensar en la «minimización de daños». Al hablar de reducción y minimización, el problema continúa presente. La idea de fondo está mal planteada. En tono irónico, Braungart compara la recomendación de «Protege al medio ambiente; viaja menos en auto», con la de «Protege a tus hijos; pégalos menos». Cuando se habla de reducción de residuos se

2 El término podría traducirse como «manipulación o gestión de la culpa».

continúa hablando de residuos. Ocurre lo mismo con los conceptos de «cero emisiones», «huella neutral de carbono», «casas pasivas», «ahorro energético», etc. Las hormigas, en cambio, no producen basura porque no piensan en basura. Si los seres humanos nos volvemos como las hormigas o como los árboles, entonces no importa cuántos seamos, pues seremos útiles. De hecho, mientras más seamos, tanto mejor.

Una idea básica en el planteamiento de Braungart es que en realidad los seres humanos no *consumimos* productos, sino que solo los utilizamos. No consumimos televisores, autos y lavadoras, pues cuando ya no los necesitamos, sus restos terminan en otro lugar y ocasionan muchos problemas. Debido a que la producción y el deshecho de estos objetos generan contaminación, es difícil desentendernos de ellos. Sin embargo, no nos gustaría renunciar a estos objetos y ser como las hormigas para solo trabajar. La clave para conciliar esta necesidad está en la utilización de materiales realmente consumibles en su fabricación. Materias primas comestibles, o edificios que funcionen como árboles, que limpien el aire. La solución es la innovación responsable, el diseño inteligente. En lugar de estar constantemente corrigiendo malos procederes del pasado, es necesario comenzar a construir un futuro virtuoso.

A continuación abordaré algunos proyectos artísticos que apuntan a la generación de una nueva conciencia ambiental, así como a la puesta en marcha de acciones efectivas para revertir el daño ecológico. Cuatro posturas que implican un cuestionamiento profundo sobre las problemáticas que se dibujan en el horizonte y que, con conocimiento de causa, evaden la postura simplona del *ser verde*. Los proyectos que explicaré, a pesar de sus diferencias formales y estratégicas, coinciden en el reconocimiento de la discrepancia, primero, como generadora de conflicto y, posteriormente, como la base para una solución consensuada.

Suburbano, subhumano

Un idílico paisaje con impresionantes montañas, pero atravesado en forma irritante por infinidad de pequeñas casas de interés social, modulares, blancas e idénticas. La imagen evidencia la expansión descontrolada de la ciudad y la concesión de permisos gubernamentales para la construcción que no provienen de estudios urbanos, sino que se rigen por la imposición descuidada de la arquitectura sobre el entorno natural. La imagen descrita fue captada por la lente de Alejandro Cartagena, un fotógrafo dominicano radicado en Monterrey desde hace más de dos décadas. Su visión no es, por lo tanto, la de un foráneo, sino la de alguien que conoce a fondo los matices de esta problemática local.

Desarrollos habitacionales gigantescos y monótonos se extienden vorazmente en la periferia de la capital del estado de Nuevo León. Concesiones gubernamentales que a menudo intentan solucionar atropelladamente la oferta de vivienda. En muchos casos la corrupción institucional otorga permisos «al vapor» (sin el detenimiento necesario para su revisión y con la presión del tiempo), convirtiéndose en la culpable de la devastación ecológica. No hay planeación vial, garantía de buenos servicios,

normatividad que estipule la preservación del entorno natural, porcentaje asignado de áreas verdes por metro cuadrado de construcción, sistemas de transporte colectivo que atiendan a la gran cantidad de personas que allí viven, etc. Se suman la ausencia de estrategia y la irresponsabilidad total. Este es un típico caso de la cultura de resolver el hoy sin proyectar el futuro. Un claro ejemplo de la ignorancia institucionalizada.

El proyecto titulado *Suburbia mexicana*, de Alejandro Cartagena, presenta fotográficamente los fenómenos antropológicos, sociales y económicos que tienen lugar en estas microciudades, al margen de la gran ciudad. Las imágenes de Cartagena dan cuenta de las consecuencias de las estrategias económicas neoliberales implementadas por el gobierno mexicano en el 2001, que dejaron fuera del plan metropolitano la regulación del crecimiento urbano. Lo anterior tuvo como consecuencia la creación de políticas contradictorias que han permitido que empresas de la construcción hayan erigido más de trescientas mil nuevas viviendas alrededor de nueve municipios de la zona metropolitana.

En el 2008 el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit) emitió alrededor de quinientos mil créditos hipotecarios adicionales, distribuidos en el resto del país. Esta decisión ocasionó que diversos desarrolladores



Alejandro Cartagena. Apodaca, 2007, de la serie *Suburbia Mexicana*. Impresión de inyección de tinta sobre papel de algodón, 33,5x40 pulgadas. Foto: cortesía del artista.

Alejandro Cartagena. Escobedo, 2008, de la serie *Suburbia Mexicana*.
Impresión de inyección de tinta sobre papel de algodón, 33,5x40 pulgadas.
Foto: cortesía del artista.



sacaran provecho de la situación construyendo en forma acelerada nuevas zonas urbanas poco atentas al bienestar de la comunidad. En el 2009 se expidió un número similar de créditos hipotecarios.

Alejandro Cartagena ha documentado las diferentes etapas de estos proyectos habitacionales a lo largo de varios años. Su intención, al regresar después de un tiempo para continuar fotografiando esos lugares, es testificar los graves problemas que experimentan los habitantes de la zona, al igual que el impacto ecológico y la notoria diferencia en comparación con otras áreas bien urbanizadas. Si bien la visión de Cartagena evidencia las condiciones que se viven en forma específica en esas colonias, su énfasis está en un asunto de relevancia global. El compromiso de este artista no es criticar la necesidad de muchas familias de tener un hogar, sino mostrar la tensión implícita en seguir los ideales del capitalismo mientras nos esforzamos en tener ciudades más justas para vivir.

En otros subgrupos de esta misma serie de fotografías, Cartagena investiga diferentes aristas críticas asociadas al crecimiento urbano, como la noción de que este depende de la deconstrucción de otras zonas céntricas de la ciudad. A diferencia de otros países con economías más sólidas, los desarrolladores mexicanos únicamente buscan adquirir terrenos más baratos en la periferia con el fin de elevar sus ganancias, sin importarles realmente las fallas en la nueva infraestructura.



Así mismo, Cartagena ha enfocado su atención en varios ríos que se han secado como resultado del crecimiento urbano de Monterrey y su consecuente demanda de agua. Los cauces secos dan cuenta de decisiones mal tomadas en el pasado, cuyas consecuencias son visibles solo varias décadas después. Sus imágenes de ríos perdidos representan románticamente la decadencia y hacen un comentario crítico sobre el actual desarrollo urbano desorganizado y sin planeación.

En este caótico modelo urbano no existe un plan que integre de manera positiva zonas diferenciadas por sus niveles socioeconómicos. La fotografía del artista registra, por una parte, la humanización de la arquitectura serial de las casas de interés social y, por otra, expone el descuidado plan urbano. El artista asume una posición irónica con relación a las campañas de mercadotecnia diseñadas para vender estas casas sacando provecho del sueño de incontables familias de poseer una. Su postura crítica lo lleva a jugar al abogado del diablo: por una parte, reconoce la necesidad de generar vivienda digna y, por otra, resalta la devastación ambiental que implican el incremento poblacional y la mala administración gubernamental para la vivienda.

Preservando el origen

Aotearoa, dos grandes islas: el país de la gran nube alargada y de las aves que no vuelan. Un paraje distante sin mamíferos endémicos. Debido a su remota ubicación, este fue uno de los lugares del planeta en ser habitados más tardíamente por humanos. Registros de los primeros europeos en llegar a ese alejado lugar en el siglo XVII,

▲ Catherine Bagnall. *Listening with the Forest*, 2011. Imagen digitalizada. Fotografía tomada en Otari Reserve, Nueva Zelanda. Disfraz de animal fabricado y utilizado por la artista. Foto: Ailsia Young.

hoy conocido como Nueva Zelanda, relatan el estruendo a la distancia, cuando los barcos se acercaban a su orilla, del canto de una gran cantidad de pájaros. Los maorí, descendientes polinesios llegados antes, aproximadamente en el siglo XIII, habían cazado y diezmado a muchas de esas aves durante décadas para alimentarse. Debido a esto se extinguieron las moas, aves extraordinarias y corpulentas, de hasta tres y medio metros de alto y más de doscientos kilos.

Lugar de exuberante naturaleza, Nueva Zelanda es hoy un país desarrollado que basa gran parte de su economía en minería, ganadería, pesca, agricultura y producción de madera. Sus tratados comerciales con regiones como Asia, Norteamérica y Europa han consolidado una economía muy sólida. Sin embargo, el impacto de la industria ha afectado dramáticamente a los ecosistemas de las dos islas. Hoy día sus reservas naturales y bosques son protegidos con gran firmeza. En Aotearoa existen todavía algunos bosques que se han mantenido prácticamente intactos durante miles de años.

Los primeros intercambios comerciales, especialmente con Australia, requirieron un intenso flujo naval entre ambos países. Los barcos que llegaron a mediados del siglo XIX, cargados de ganado, llevaban infiltradas otras especies consideradas como plagas, entre ellas, ratas, ratones, armiños, gatos y zarigüeyas, estas últimas también conocidas como oposums o tlacuaches —y cuyo nombre científico es *Trichosurus vulpecula*—. Una versión alternativa de la llegada de estos animales al país dice que fueron introducidos intencionalmente por los colonizadores europeos con el objetivo de contar con una fuente adicional de alimento y de pieles para el invierno. Tanto el clima como el entorno fueron ideales para su reproducción, y entre 1850 y 1980 alcanzaron la impresionante cifra de setenta millones.

La zarigüeya comenzó a alimentarse de los huevos de las aves y de la vegetación nativa, hasta entonces intacta, pues antes no había mamíferos que la consumieran. El voraz apetito de estos marsupiales se satisfizo en gran parte con las cortezas de árboles antiguos, principalmente del valioso género *Metrosideros*, que en Nueva Zelanda está presente con una subespecie singularmente grande y rara. Los bosques milenarios estaban en jaque, por lo que se propagó rápidamente el sentir de que se debía acabar con la «plaga» de oposums. En la actualidad su población es de aproximadamente treinta millones; y esta reducción dramática de ejemplares es considerada un gran logro. Se estima que para el 2026 se habrá erradicado la plaga, y el programa que lo hará posible ha ganado ya prestigio internacional por considerarse visionario y ejemplar.

La versión que hace referencia únicamente a la protección de los bosques para acabar con los oposums es cuestionable, pues en realidad estos animales significan una amenaza para el ganado, ya que en ocasiones son portadores de tuberculosis bovina. Los intereses económicos de la industria ganadera encontraron una vía de acción legal bajo un argumento ambiental, cierto a medias, y que enarbola la imagen sensible de la protección a reservas naturales.

La artista local Catherine Bagnall se ha referido a esta situación desde hace algún tiempo. En su obra se conjugan sostenibilidad ambiental, tradiciones ancestrales y actividades humanas profundamente arraigadas. Los extraños proyectos de arte-acción de Bagnall tienen lugar mayoritariamente en las reservas naturales neozelandesas mediante una especie de transmutación de la artista en animal: vestida con refinados disfraces manufacturados con pieles (orejas y cola incluidas) se aventura a caminar por el increíblemente bello paisaje agreste, con la finalidad de convertirse en *otro*, en una criatura peluda o en un ave con bellas plumas.

Antes que representaciones cuasi teatrales de animales, para esta artista sus acciones implican una personificación total y absoluta. Convencida de *ser un animal*, la cola cosida a su traje se convierte en su propia cola. Bagnall cita a la filósofa británica Kate Soper, quien argumenta que si queremos mantener un mundo en el que podamos continuar viviendo humanos y no humanos en forma feliz, son necesarios nuevos caminos para encontrar otros placeres y deseos, al igual que «salidas alternativas trascendentales que no son provistas por la cultura consumista industrial occidental; lo cual nos separa de una simplicidad natural [...] en lugar de regresarnos a ella» (Soper 1999).

Inspirada en los escritos sobre hedonismo alternativo de Soper, Bagnall reflexionó cómo podría aplicar esas ideas en la cristalización de nuevas experiencias, más sensoriales, sensuales y lentas, si las contrastamos con lo que habitualmente se valora en la cultura del consumo en la actualidad. El resultado fue un proyecto con una fuerte carga crítica, pues decidió vestirse con pieles de oposum.

Las prendas de piel de Bagnall llevan implícita una contradicción. Ella es consciente de que en el resto del mundo el comercio con pieles es percibido como cruel, pero en Nueva Zelanda la situación es otra. Incluso los padres de la artista son parte de un grupo de control de plagas en su comunidad y viven en el margen de una reserva natural. Ella comparte la opinión de la necesidad de detener la plaga que azota a los bosques, pero pone en tela de juicio los métodos empleados, que incluyen trampas, cacería abierta, e incluso la controversial presencia del veneno 1080, que mata selectivamente a oposums y venados. El control de plagas pone de manifiesto la complejidad actual de la relación del ser humano con la naturaleza, con lo salvaje. Las autoridades neozelandesas asumen su «deber» en el control de plagas para así poder conservar su biodiversidad, fauna y flora originales.

De manera por demás crítica, las pieles que Catherine Bagnall utiliza son suministradas por las trampas instaladas por su padre, cuyo grupo ha contribuido a que aves nativas, como el North Island Robin, lograra reinsertarse nuevamente en su hábitat. Ella fabrica manualmente *fur muffs* (calentadores de manos) de gran belleza, que están hechos con las pieles de animales muertos. Destaca las contradicciones de utilizar pieles y del control de plagas, y evidencia, además, aunque en forma velada, una especie de malestar o sentido de culpa. Su visión es muy autocrítica con relación a la protección de aquello culturalmente designado como original: mantener las cosas lo más cercanas

▼ Catherine Bagnall. *Fur Muff*, 2011. Imagen digitalizada. Fotografía tomada en Golluns Valley, Nueva Zelanda. «Muff» (calentador de manos) hecho por la artista. Foto: Alicia Young.



posibles a lo que Aotearoa siempre fue, sus bosques y sus aves antes de la llegada de los colonizadores humanos. Bagnall reflexiona sobre si, en favor de recuperar esa imagen bucólica, cualquier cosa que se haga debe ser aceptada.

¿Cuál debe ser realmente el criterio de asignación de la categoría «plaga» cuando finalmente humanos, vacas, caballos, en un momento dado, también se sumaron al ecosistema original e inevitablemente lo afectaron? ¿Es antinatural la presencia de otras especies, o debe permitirse el paso a una nueva etapa? Si los oposums se consideran una plaga, todos los demás también lo serán. El ganado, base importante de la economía del país, es sin lugar a dudas un agente externo que causa graves repercusiones ambientales. De los humanos ni hablar.

Bagnall evoca con su transformación en animales la ilusión de fundirse verdaderamente en el contexto, de convertirse en una criatura más, en un agente endémico o externo (no importa cuál sea el caso), que ocupa un espacio y tiene derechos. En algunos de sus trajes / disfraces reutiliza vestidos antiguos, telas y bordados muy finos, que al usarse en medio del bosque trastocan su función inicial, ornamental,

y se vuelven camuflaje. El recurso que le brinda este tipo de vestidos y telas con patrones bordados no es gratuito, sino que evidencia la necesidad de la artista, cuyos ancestros fueron una vez los colonizadores, de finalmente ser reconocida como local, reclamar su lugar, integrarse al entorno. Telas brocadas que hablan de un pasado colonial y que se transforman en cortezas de árboles, que se confunden con la vegetación o con el pelaje de animales; así como sucede con la artista, quien nació y creció en Nueva Zelanda.

Bagnall cuestiona aquello que debe ser reconocido como *natural* y el rol que a cada ser le corresponde en ese contexto. Enuncia una posibilidad de adaptar nuestra noción del *ser* con relación al entorno, de rearticular nuestro vínculo con el medio ambiente. Para ella, las experiencias con la naturaleza no siempre embonan en categorías racionales. En este sentido ella sugiere que, quizá, darnos la oportunidad de sentir la naturaleza directamente con nuestra carne y con nuestros sentidos puede funcionar como un modo de repensar nuestra relación con el medio ambiente. El cuerpo es por antonomasia el lugar para percibir el mundo, pues físicamente es parte de este y no un ente separado. Convertir el propio cuerpo en otro, jugar el rol contrario como herramienta autocrítica.

Pregunta para las montañas

Amanecer en Wixikuta, impresionante lugar enclavado en la sierra de Matehuala, en el estado de San Luis Potosí, México. Este es el centro de la cosmogonía de los indios huicholes, el punto exacto donde, desde su visión, se originó el mundo. Todo, absolutamente todo en Wixikuta tiene una connotación espiritual: la topografía, el cielo, las piedras, la luz; todo lleva entramada en su forma y en su ser una carga trascendental.

Al abrir los ojos, el artista mexicano Gabriel Rossell Santillán recuerda el trayecto del día anterior; gran esfuerzo e inclemente frío, pero finalmente está allí. Se da cuenta de la multitud de personas presentes, principalmente familiares de cientos de *marakates* (chamanes huicholes) provenientes de Jalisco, Nayarit, Zacatecas y Durango. Aproximadamente seiscientos wixaritari han debido recorrer enormes distancias para estar allí. Muy pocos *teiwari* (vecinos), menos de setenta y entre ellos Gabriel, han tenido el honor de ser invitados. Se respira un aire cargado de misterio. Un gran evento está por ocurrir, pues rara vez se han congregado tantos marakates. Las familias esperan a que concluya una ceremonia a la que solo entran ellos: un acontecimiento mágico en el que están dialogando con los cerros. Se trata de un momento por demás dramático, porque están intentando solucionar un problema: la integridad física y espiritual de la misma Wixikuta está en riesgo.

Han pasado varios meses de gran tensión, pues la próxima llegada de una empresa minera canadiense, First Majestic, ha puesto en riesgo la preservación de la sierra, su entorno natural, y muy especialmente el valor espiritual asignado a Wixikuta desde hace mucho tiempo; más del que pueda tenerse registro. De consumarse la extracción de minerales a cielo abierto, que causa daños irreversibles, no solo afectaría a un

Gabriel Rossell Santillán, *La fiebre del Oro*, 2012. Diapositiva digitalizada 6 X 6, imagen tomada en la Sierra de Matehuala, en Wixikuta. Foto: cortesía del artista.



ecosistema muy valioso en el que una gran diversidad de especies animales y vegetales perecerían; también destruiría un importante lugar de culto. Las perforaciones al subsuelo en búsqueda de metales valiosos, al igual que las detonaciones necesarias para llegar a ellos, ocasionarían un daño equivalente al de dinamitar el Vaticano. Solo haciendo una comparación tan absurda como esta puede llegar a entenderse la importancia espiritual que Wixikuta tiene para los huicholes.

Gabriel Rossell Santillán tiene permitido documentar esta reunión de carácter mágico, pero solo de manera lúdica, pues únicamente los marakates tienen acceso a la ceremonia. El artista toma imágenes de las familias en espera de conocer la reveladora respuesta: ¿qué habrán dicho los cerros?, ¿cuál será su veredicto? Los matices del evento no escapan a la mirada de Rossell, quien los registra con su cámara. Personas ataviadas con sombreros y textiles tradicionales, pero que también usan jeans y chaquetas, de tipo occidental, para evitar el frío.

Debe decirse aquí que la visión de Rossell no es la de un artista / documentalista en espera de imágenes que serán valoradas por su calidad técnica, estética, o por su poder de impacto. No es tampoco un documentalista como los de la National Geographic; todo lo contrario. Eso sería caer en la fórmula desde la que habitualmente han sido estudiadas y valoradas las etnias indígenas, pero que ha probado ser poco

eficaz para comprenderlas en su singularidad y en su complejidad. Gabriel ha construido, en cambio, una cercana relación con varios wixarica a lo largo de más de diez años. Su obra inspirada en esta comunidad ha tenido desde siempre el objetivo de evitar la mirada exotizante, la interpretación fácil, la lectura rápida.

No se trata únicamente de editar los videos documentales con miembros de esa comunidad, para encontrar un sentido alternativo a la narrativa que él impondría de manera inconsciente, y dar así un sentido diferente a su trabajo; se trata de buscar siempre transgredir de manera efectiva la barrera que se dibuja en el aire al chocar estas dos identidades. Hacer todo lo que sea posible por entender al otro, de manera legítima, es lo que motiva a Rossell, con la única intención de generar una interpretación auténtica, y no demasiado occidental, como es costumbre.

Desde otra perspectiva, para un público que observa a la distancia y opina sobre lo planteado en la obra de Gabriel Rossell Santillán, como es mi caso, es difícil no juzgar de gran ingenuidad el proceder de los wixaritari. Es inevitable ver la enorme candidez de querer solucionar la situación por la vía mística. ¿En verdad esa es para ellos la solución más viable? ¿Les es lo suficientemente desconocida la amenaza como para no encontrar otros canales, o hay tal vez otras razones que escapan a mi visión prejuiciada y distante? El hecho es que no tienen la posibilidad de perfilar al enemigo, y desconocen sus intenciones. Ni siquiera les queda claro quién es el verdadero enemigo.



Gabriel Rossell Santillán, *El Quemado*, 2012. Diapositiva digitalizada 6 X 6, imagen tomada en la Sierra de Matehuala, en el cerro El Quemado. Foto: cortesía del artista.

Gabriel Rossell Santillán, *El Quemado II*, 2012. Diapositiva digitalizada 6 X 6, imagen tomada en la Sierra de Matehuala, en el cerro El Quemado. Foto: cortesía del artista.



Después de entender que para esta comunidad tiene un importante sentido la peregrinación a El Quemado³, no puedo dejar de pensar que las aristas críticas planteadas por Rossell evidencian, premeditadamente, la colisión de dos visiones. Rossell no pretende convertirse en huichol o en defensor de sus intereses; busca en cambio la posibilidad de argumentar con conocimiento de causa. Para siquiera atisbar la complejidad de la situación es necesario comenzar reconociendo que allí entran en juego dos identidades: la wixarica y la occidental. Colisionan también los intereses de la comunidad indígena con los de la empresa minera, y adicionalmente con los del gobierno que concede los permisos. Las interpretaciones del conflicto son muchas y muy variadas en medios de comunicación y en redes sociales. Y en tan rebuscado escenario el artista se erige como un investigador, un mediador de contenidos, un intérprete y un denunciante. No interfiere; únicamente construye un canal de comunicación que sensibilice a la sociedad.

¿Qué es lo que debe ser preservado? Pero, ante todo, ¿por qué motivos? ¿Debe protegerse Wixikuta como reserva natural o por su valor cultural? Evidentemente ambas perspectivas cuentan; pero no se anticipa que en ocasiones el valor

3 Nombre del lugar donde nació el Sol dentro de la cosmogonía wixarika. En wixikuta quiere decir *cerro sagrado*.

antropológicamente asignado a ciertas prácticas implica una contradicción. ¿Pesan más las tradiciones humanas que la protección al medio ambiente? ¿Cuál sería la medida justa para preservar ambos contextos, sin comprometerlos? Cuando tradiciones humanas de gran arraigo son evaluadas desde la lente del ecologismo *light*, fácilmente se busca su eliminación. Descartarlas parece empresa fácil. ¿Cómo cancelar, por ejemplo, la importancia del consumo de carne en la preparación de platillos tradicionales? ¿Cómo hacerlo cuando además el sacrificio de animales para la realización de esas recetas tiene una carga ritual importante? A continuación, un claro ejemplo.

El proyecto en Wixikuta de Rossell Santillán registra en una de sus imágenes una escena impactante: durante la reunión de wixaritari arriba de El Quemado, se puede ver una res cuidadosamente desmembrada. Imagen brutal que es explicada por el artista de la siguiente manera:

Cada uno de sus órganos, cabeza y caja torácica, estaban ensartados en las espinas de un maguey. En el suelo estaba la piel del animal, que tirada parecía una cáscara completa, como si hubieran pelado un chicharo. Así de fácil; así de rápido. (Rossell 2013)

Desde una óptica ambientalista radical, el sacrificio de este animal sería fácilmente tildado de cruel e inhumano. Sin embargo, la muerte del animal es parte de la celebración del nacimiento del Sol, central para esta etnia, la cual incluye distribuir su carne entre los asistentes para consumirlo con sus familias.

La cocina como escenario de la vida

Para los seres humanos comer nunca ha sido un acto trivial. En todas las culturas y regiones del mundo se ha experimentado a lo largo de miles de años con recursos locales para desarrollar impresionantes tradiciones culinarias. La cocina es y siempre ha sido un lugar generador de cultura, un espacio para la convivencia, un ámbito para el disfrute con los sentidos. La cocina como concepto, más allá del lugar físico que ocupa y de sus variantes en todo el mundo, se constituye como un ámbito mágico, y al mismo tiempo cargado de cotidianidad.

Hoy en día fabricantes y diseñadores de muebles intentan simplificar el amplio concepto de la cocina a un espacio con superficies brillantes y asépticas. Como consecuencia de esto, las cocinas han ido perdiendo su vitalidad característica, restando importancia a los aromas y colores de sus ingredientes, texturas y especias. Esa pulcritud parece habernos hecho olvidar la relación cercanísima que la cocina siempre tuvo con el sacrificio de animales. Una relación que no ha tenido como regla general la crueldad, a pesar de que muchos de sus procesos hoy puedan interpretarse así. Sin embargo, el distanciamiento con relación al sacrificio de diversas especies, y su consecuente relegación a procesos industriales masivos para su crianza, matanza, empaquetado y distribución, pone francamente sobre la mesa el tema de los derechos de los animales.

Tradicionalmente el hecho de sacrificar a un animal tenía cierta connotación ritual, pues el ejemplar en cuestión había sido en muchos casos criado por la familia, o había sido cazado especialmente para su consumo. El contacto con la muerte estuvo siempre presente en la cocina, lo cual le infundía mucho respeto. Al cocinar se recrean naturalezas muertas de gran belleza, parecidas a las pinturas flamencas del siglo XVII, que metafóricamente exaltaban una actividad donde están presentes por igual la vida y la muerte: frutas y vegetales sobre mesas de trabajo compartiendo espacio con animales recién sacrificados listos para ser cocinados.

El arquitecto y diseñador italiano Ettore Sottsass hizo la siguiente descripción de la cocina:

[...] un lugar tras bambalinas [en el que uno] con calma, con miedo, con alegría (a veces), con imaginación, con emoción, prepara el espectáculo; un espectáculo que siempre debe ser maravilloso; un espectáculo que siempre debe imitar un pedazo de la vida. [...] la cocina como un lugar lleno de secretos, en el que uno realmente prepara los ingredientes para una especie de representación espiritual. (Meiré 2007; la traducción es mía)

Mike Meiré, *The Farm Project*, 2007. Vista de la instalación. Foto: cortesía del artista.





Mike Meiré, *The Farm Project*, 2007. Vista de la instalación. Foto: cortesía del artista.

Con estos antecedentes en mente, el artista y diseñador alemán Mike Meiré desarrolló un proyecto de instalación que despliega una mirada crítica sobre lo que la cocina ha significado históricamente para el ser humano. Su título es *The Farm Project (El proyecto granja)* y de entrada plantea un escenario poco típico. Comisionado por la marca Dornbracht, conocida internacionalmente por sus finos accesorios para cocinas y baños, Meiré dio forma a una especie de híbrido entre sala de exhibición mercadotécnica e instalación artística. *The Farm Project* no refleja el refinamiento de una cocina contemporánea, sino todo lo contrario. Parece más la cocina de una casa en el campo, cuyo espacio recuerda en cierto modo un granero. Esta cocina es especial, pues está llena de animales vivos, ovejas, cerdos, peces y conejos. En sus anaqueles pueden encontrarse también trozos de carne y otros víveres procesados, en conservas, enlatados o empacados. Igualmente, vajillas variadas y apiladas. Todo es visible aquí; no hay tabús o secretos.

En la cocina creada por Meiré el horno, el lavabo, la mesa de trabajo y los anaqueles adquieren un lugar preponderante y se transforman en una especie de esculturas. La organización demasiado rigurosa de una cocina actual no está presente; vemos, al contrario, un espacio caótico que permite la experimentación. Desordenado y reconfortante, es un lugar de trabajo como debe ser.

Esta fusión entre cocina y granero genera una sensación de calidez y protección. Pasado y futuro se entremezclan y le infunden sentido a una práctica que va más allá de modas, y que debe ser valorada como algo fundamental para el ser humano. Sobre la mesa de trabajo es donde todo ocurre; donde yacen la carne, las verduras y las frutas; de ahí emanan todos los olores. El área de cocina es para Meiré lo más importante, pues es un lugar de encuentro, un centro de reunión familiar. Es también un reflejo de la relación del ser humano con su entorno natural. Las cocinas hoy son también un lugar para el encuentro entre diversas culturas; para la tolerancia.

The Farm Project no es una idea decorativa, no proviene tampoco de una tendencia de diseño. Es, en cambio, el reflejo de una postura; una visión real y sin tapujos sobre las implicaciones del consumo humano. La cocina de Meiré conecta a los seres humanos con aquello que los sustenta, de la misma forma que debiera hacerlo cualquier cocina con sus ocupantes. Finalmente allí se produce algo más que tan solo comida.

Un futuro poco común

En esencia lo que he intentado explicar aquí al haber narrado la postura crítica implícita en cuatro proyectos artísticos surgidos en ubicaciones del planeta muy distantes entre sí, es que, como sociedad, estamos obligados en la actualidad a ascender un nuevo peldaño en la reflexión sobre la ecología y la protección del entorno natural. Debemos dejar de ser ingenuos y detectar aquello que está en juego en el debate ambiental; comprender los intereses de muchos y muy diversos actores y, ante todo, ser capaces de dar rumbo a esfuerzos colectivos que desemboquen en decisiones eficaces. Nadie cuestiona la premisa de la defensa de la naturaleza; lo que en cambio no es aceptable es el surgimiento de una especie de fundamentalismo verde que, en su ceguera conservacionista, pase torpemente por encima de usos y costumbres humanas con valor cultural y relevancia histórica.

La búsqueda de un desarrollo que responda a las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de futuras generaciones de responder a sus propias necesidades, era la esencia del que fue conocido como el «Informe Brundtland» —por el apellido de la investigadora a cargo—, presentado ante la ONU en 1987. Para entonces ya se había detectado la inminente llegada de un punto de no retorno en cuanto a temas ambientales se refiere. El documento, titulado *Nuestro futuro común*, buscaba opciones para un desarrollo sostenible y alcanzó fama debido a que logró posicionar el asunto en la agenda política mundial. Temas como población, seguridad alimentaria, preservación de especies, energía, industria, asentamientos humanos, están íntimamente ligados y se afectan mutuamente. Sin embargo, ese fue solo el inicio de un

largo camino que apenas comenzamos a recorrer. Nuestro destino ambiental implicará seguramente negociaciones constantes entre partes en conflicto, intereses económicos en pugna con criterios de preservación, acuerdos entre actores aparentemente irreconciliables, etc. No es realista la imagen de un futuro feliz y próspero donde todos están de acuerdo con relación a la explotación de recursos naturales; el futuro se proyecta, en cambio, como un escenario complejo.

Los artistas mencionados aquí son solo algunos ejemplos de un grupo cada vez mayor de personas que se han enfocado en revelar de manera objetiva la complejidad en la construcción de proyectos ambientales. Proyectos que renuncian a la ingenuidad de las causas fáciles y que profesionalizan el discurso hacia una dimensión mucho más sensata. Los cuatro proyectos descritos están conscientes de sus contrapartes argumentativas.

En primer lugar, Catherine Bagnall refiere al rescate del entorno natural «original» neozelandés, y de paso nos hace conscientes de las implicaciones de la presencia humana (entre otras «plagas») hasta en los lugares más recónditos del planeta. Igualmente resalta la pertinencia de ponernos en el papel del otro para entender el problema. Gabriel Rossell Santillán apunta, en cambio, a la noción de que la protección de una reserva ecológica, en este caso la sierra de Matehuala, no debe responder únicamente a los intereses de un solo grupo, empresa o gobierno; y arguye que solamente por la vía del legítimo interés comunitario se pueden preservar el entorno y las tradiciones culturales vinculadas a él. Rossell trastoca el esquema jerárquico y romántico del ecologismo *light* para ubicar en su justo lugar el reconocimiento a tradiciones humanas que igualmente merecen ser resguardadas. Alejandro Cartagena devela, por su parte, los males ocultos en proyectos de construcción serial de viviendas en el norte de México, reconociendo, por un lado, la necesidad de muchas familias de contar con una vivienda digna, aunque polemizando, por otro, los métodos acelerados que hacen esto posible. Finalmente, Mike Meiré reflexiona sobre el valor de las tradiciones culinarias, las repercusiones culturales y ambientales del consumo alimentario humano.

Cualquier decisión que se tome en relación con temas ambientales encontrará resistencia. Grupos reaccionarios no estarán de acuerdo en modificar su statu quo en favor de mejoras que en la mayoría de los casos no ven, o sencillamente no les interesa reconocer. Es aquí donde hace falta un esfuerzo adicional. Y ese esfuerzo conlleva una cautelosa estrategia, pues enfrentar el conservadurismo antiecológico con argumentos románticos, y una postura demasiado autoconvencida, sería como echar gasolina al fuego.

Referencias

- Borasi, Giovanna and Zardini, Mirko. 2007. *Sorry, Out of Gas. Architecture's Response to the 1973 Oil Crisis*. Montréal, Quebec: Canadian Centre for Architecture and Corriani.
- Braungart, Michael and McDonough, William. 2002. *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*. New York: North Point Press.
- Meiré, Mike. 2007. *The Farm Project. Dornbracht Edges*. Köln: Walther König. Available at: <http://www.meireundmeire.de/projects/project/the_farm_project/event.html>, accessed Aug 26, 2013.
- Rossell Santillán, Gabriel. 2013. «Entrevista con Gonzalo Ortega», miércoles 17 de julio. México D. F.: documento inédito.
- Soper, Kate. 1999. *The Politics of Nature: Reflections on Hedonism, Progress and Ecology, Capitalism Nature Socialism 10*. Available at: <<http://dx.doi.org/10.1080/10455759909358857>>, accessed Aug 26, 2013.
- United Nations. 1987. *Our Common Future (Brundtland Report)*. United Nations World Commission on Environment and Development – WCED. Gro Harlem Brundtland (dir.) Available at: <<http://www.un-documents.net/wced-ocf.htm>> accessed Aug 26, 2013.

MIRANDO MÁS ALLÁ
DEL DISCURSO:
RESIDUAL /
INTERVENCIONES
ARTÍSTICAS EN LA
CIUDAD

Paulina Cornejo



La ciudad de México, al igual que todo asentamiento urbano artificial, es una gran generadora de residuos y contaminación ambiental destinada a la dependencia de territorios externos tanto para su abastecimiento como para el desecho de sus residuos. Con casi veintiún millones de habitantes, la capital ha triplicado su población en poco más de cincuenta años,¹ ocasionando el crecimiento acelerado y desordenado de su territorio. La falta de un modelo de planeación urbana, la improvisación, la informalidad y la organización en función de las necesidades inmediatas han traído consigo la prestación de servicios deficientes para sus habitantes, dejando de lado los asuntos relativos a la conservación y equilibrio del medio ambiente. En este contexto, la basura ha representado uno de los asuntos más importantes, pero también uno de los más ignorados y pospuestos, en parte por la apatía de los ciudadanos y las administraciones, y en parte por los intereses económicos que en ella convergen.

Este era el panorama en torno a la gestión de la basura en el año 2008, cuando propusimos la realización del proyecto Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad. Un momento en el que el Distrito Federal enfrentaba una grave crisis derivada de la aparente falta de estructura para el manejo adecuado de residuos, algo que en los siguientes años alcanzaría niveles sin precedentes. Para entonces ya era evidente que la Ley de Residuos Sólidos del D. F., aprobada en el 2003 para regular la prestación del servicio público de limpieza y gestionar el manejo de residuos sólidos desde los hogares, distaba mucho de ofrecer una solución de fondo.

Gradualmente el problema de la gestión de los residuos se convirtió en uno de los mayores retos administrativos del gobierno local. Su principal relleno sanitario, el de Bordo Poniente², debía enfrentar su cierre por haber llegado al final de su vida útil (algunas personas sostenían que debía haber cerrado en el 2003), sin que se vislumbraran alternativas viables para la «gestión integral» de las más de 12.500 toneladas de basura generadas diariamente³ y procesadas, en gran medida, a través de enormes estructuras informales de recuperación y reciclaje.

El inminente cierre del Bordo y la complejidad de su gestión y localización agudizaron las tensiones y generaron un largo, polémico y polarizado debate entre especialistas, grupos ambientalistas, partidos políticos y otros actores que encontraban en el

1 El Distrito Federal pasó de 3,1 millones de habitantes en 1950 a 8,8 millones en el 2010. Se estima que la zona metropolitana de la ciudad de México (formada por dieciséis delegaciones del Distrito Federal, cuarenta municipios del estado de México y uno del estado de Hidalgo) reúne algo más de 28 millones de habitantes.

2 Bordo Poniente es el relleno sanitario más grande de América Latina. De acuerdo con cifras oficiales, en el 2010 recibía el equivalente al 94% de los residuos del D. F. (aproximadamente 12.500 toneladas de basura), mientras que el 6% restante era abandonado clandestinamente. Se estima que el relleno contiene 70 millones de toneladas de basura enterrada y 1,5 millones de toneladas de gas metano, que poco a poco se filtran en el ambiente.

3 Cifras del Instituto Nacional de Geografía y Estadística (Inegi) y de la Secretaría de Medio Ambiente estiman que en 1950 se generaban 0,37 kg de basura per cápita al día, mientras que en el 2005 cada ciudadano generaba 1,4 kg al día.



basurero y en sus mecánicas de gestión una fuente inagotable de recursos. De manera paralela, la ciudad se veía afectada por las constantes inundaciones (la mayoría provocadas por basura abandonada que bloquea los desagües en el espacio público) que ocasionaban también la suspensión temporal de los servicios de recolección, agravando así la crisis y evidenciando aún más la fragilidad de un sistema al borde del colapso.

A pesar de los esfuerzos para la creación de un marco legal y regulaciones en la materia, la experiencia demostraba que estas iniciativas no eran suficientes para detonar un cambio de hábitos en la ciudadanía y poner orden al sistema de gestión. Si el asunto no podía esperar más en las agendas de los gobernantes, tampoco debía esperar más en las agendas de los ciudadanos. Así, luego de dos años de planeación, en el 2010 pusimos en marcha Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad, un proyecto de arte que buscaba sensibilizar en torno a la corresponsabilidad ciudadana en la generación y manejo de los residuos.

El presente texto busca brindar una visión integral del proyecto, desde un punto de vista personal, así como desde los retos planteados por las estructuras



institucionales. Por ello su contenido no se limita a cuestiones meramente ambientales y artísticas, sino que procura retratar las perspectivas, procesos, objetivos, retos, experiencias, cuestionamientos, controversias y reflexiones que en distintos momentos hicieron posible o dificultaron el desarrollo del proyecto. Aclaro que esta exposición no necesariamente refleja el punto de vista de otros actores que, de una u otra forma, participaron en Residual.

I.

¿Y en qué compete al arte?

Cada vez es más clara la necesidad del arte y de sus instituciones de vincular sus prácticas con la vida y la realidad, asumiéndose como actores responsables y comprometidos con la sociedad y su entorno. Sin embargo, y a pesar de las numerosas iniciativas que existen en esta línea, aún es un camino poco recorrido por la institución.

Como ya se mencionó, la solución a la problemática de la basura no se reducía a la creación de leyes y regulaciones. El verdadero cambio requería la sensibilización y participación de una ciudadanía que además de reaccionar y hacer señalamientos críticos ante la ineficiencia de los servicios, se involucrara gradualmente desde la base, mediante el uso de herramientas distintas que generaran nuevos comportamientos y resultados.

Esta fue la reflexión que en el 2008 planteé junto con Gonzalo Ortega (entonces coordinador del Museo Universitario de Ciencias y Artes – MUCA Roma) a la Dirección General de Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y al Goethe Institut Mexiko. La propuesta era coorganizar un evento cultural donde se integraran diversos proyectos artísticos de base comunitaria, que abordaran de manera creativa la responsabilidad compartida en torno a la generación y gestión de los residuos, así como sus respectivas relaciones y efectos urbanos, ambientales y sociales.

La propuesta se basaba en la premisa de que si todos éramos parte del problema de la basura, todos debíamos ser parte de su solución. Buscábamos reflexionar con ello sobre la posibilidad de transformar comunidades para disponer de un sistema eficiente e integral de gestión de residuos, mejorar la habitabilidad e imagen de los espacios y elevar la calidad de vida de la gente. Nos proponíamos lograrlo construyendo un sentido de corresponsabilidad por parte de todos los actores de la sociedad.

Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad sería un proyecto que, como su nombre lo indica, giraría en torno a los residuos, procurando trascender el marco de la institución al llevar el arte más allá de las paredes del museo, y convertirlo además en un instrumento capaz de detonar procesos colectivos que funcionaran desde lo local. Finalmente, era en estos procesos donde radicaría la estética de las propuestas. Considerábamos que las intervenciones permitirían mirar más allá de los discursos aislados, tanto del mundo del arte como de las esferas académicas, políticas o grupos de ecologistas, para tener nuevas perspectivas que cuestionaran los paradigmas, conectaran ideas y propusieran soluciones. Si el problema era *multicausal* y colectivo, entonces se debía resolver desde múltiples frentes, incluyendo acciones focalizadas que integraran distintos conocimientos y resultaran más grandes que la suma de sus partes. Para la propuesta eso era posible mediante el trabajo conjunto con artistas que, al ir más allá de lo evidente y lo meramente objetual, pondrían su creatividad⁴ al servicio de la comunidad.

A partir de este enfoque, el arte de inserción social se presentaba como una oportunidad de irrumpir en la cotidianidad para generar vínculos constructivos, fomentar la colaboración o repensar e interrumpir comportamientos en detrimento de las comunidades, cuestionando el statu quo y detonando acciones constructivas desde los contextos locales. Creíamos que el arte y el uso de la creatividad llevarían a la generación de plataformas autónomas y únicas que permitirían el trabajo transversal con diversas instituciones, organizaciones y especialistas (habitualmente absorbidos en los lindes de sus propias disciplinas).

4 «Creatividad entendida como la capacidad de utilizar conocimientos e información de forma novedosa y de hallar soluciones divergentes a los problemas» (Monreal 2000; citado por Corbarán Berná 2008).

De esta forma, queríamos proponer nuevas aproximaciones e ideas ante retos sociales, culturales y ambientales que resultaran tácticas, prácticas y efectivas, no desde la postura paternalista, prohibicionista o aleccionadora —habitualmente relacionada con la gestión de los residuos—, ni tampoco desde perspectivas mesiánicas, sino mediante experiencias que invitaran a la reflexión y la participación.

¿Ineficiencia práctica, eficacia simbólica?

Existe una tensión entre el aspecto práctico y la naturaleza simbólica del arte basado en procesos comunitarios. Si bien no hay una correlación entre el nivel de actividad colectiva (la parte práctica) y la potencia simbólica de una obra, ambas se ubican dentro del espectro de definición y posibilidades vinculadas al discurso. De ahí que cada proyecto adquiriera características únicas, al tiempo que ofrece una diversidad de niveles de lectura y significación que pueden ir más allá de lo previsto, o resultar controversiales y contradictorios.

En más de una ocasión me he topado con proyectos de carácter participativo que, ante su inminente fracaso de convocatoria, logran trascender su ineficiencia práctica (en parte por la necesidad de la institución de justificar los recursos) en favor de una eficacia *simbólica*, lo cual les permite obviar su resultado o adquirir un nuevo significado. Esto es posible gracias a la documentación exhibida o publicada en catálogos que, a su vez, contribuye a la legitimación de obras y artistas hasta el punto de llegar al uso de materiales documentales (fotografía, video, mapas, etc.) como artículos de valor económico que circulan en los mercados globales del arte. En otros casos, en lo que a proyectos de carácter ambiental se refiere, es común encontrar piezas que desde el inicio concentran su intención en el potencial de la fuerza simbólica de la documentación de acciones y eventos efímeros; con el fin de dar visibilidad a las problemáticas y detonar la reflexión y el pensamiento crítico en los participantes o espectadores de la obra.

Conscientes de estos riesgos y posibilidades, y bajo la certeza de que el arte podía y debía apelar a problemáticas sociales, buscamos que Residual funcionara no solo desde lo simbólico y la institución, sino desde lo práctico y la comunidad, concentrándose en la activación social y su impacto ambiental, evitando la *fetichización* documental que terminaría favoreciendo intereses económicos de terceros. Se trataba de producir obras de carácter y valor propio, con diversos niveles de interpretación que, una vez implementadas en cada uno de sus contextos, fueran susceptibles de activar procesos de empoderamiento individual y comunitario con efectos en su entorno.

Es importante aclarar que, considerando la naturaleza del proyecto y las condiciones para la producción de la obra, los organizadores y los artistas acordamos que cualquier objeto o instalación generada que no tuviera posibilidades de integrarse permanentemente a su contexto sería destruido una vez finalizado Residual. Conservamos únicamente documentación y registro sin fines comerciales.

II.

Planificación y puesta en marcha

Para llevar a cabo la iniciativa convocamos a ocho reconocidos artistas, tanto mexicanos como extranjeros, para desarrollar intervenciones comunitarias que se alejaran de las aproximaciones superficiales sobre el tema. Queríamos *operar* en la microescala y alejarnos, en la medida de lo posible, de propuestas utópicas que no constituyeran caminos viables o que no contribuyeran a resolver algún aspecto de la problemática. También nos negábamos a producir obras que encontraran su cauce en la denuncia ociosa del evidente fracaso administrativo, la ironía, la crítica o el ataque institucional de cualquier índole. Se trataba de generar una conciencia individual y comunitaria sobre la problemática, la responsabilidad compartida y la búsqueda de alternativas desde la participación.

Aunque debimos enfrentar tensiones y negociaciones constantes entre los aspectos simbólicos y prácticos de las propuestas, todas ellas asumieron el arte como una herramienta de comunicación que invitaría a la acción de diversos actores de la sociedad. La interacción con barrenderos, con especialistas o con habitantes de las comunidades constituyó un componente esencial para el desarrollo del proyecto.

Iniciamos la colaboración con cada artista aproximadamente con un año de anticipación, facilitando así el intercambio y el diálogo transversal con académicos de la UNAM, que generosamente nos guiaron y apoyaron, al igual que otros expertos calificados en gestión de residuos. Durante este tiempo, sostuvimos conversaciones continuas con especialistas provenientes de campos como la biología, edafología, química, arquitectura, ingeniería, sistemas energéticos o ciencias políticas y sociales. Ellos fueron esenciales, no solo para favorecer la articulación de propuestas artísticas conceptualmente sólidas e informadas, sino también para disminuir los factores de riesgo y garantizar la viabilidad técnica de los proyectos. Cabe mencionar que la participación del sector académico en el proceso de planeación de las obras constituyó un importante esfuerzo de vinculación que resultaba natural para el proyecto, y que era a la vez sumamente pertinente en el marco de la universidad.

La intención de Residual de trascender la autorreferencialidad del mundo del arte implicó adentrarnos en un mar de información, plagado de perspectivas distintas y frecuentemente encontradas sobre la misma problemática. Esto lo fuimos observando en los constantes diálogos con expertos; en la colaboración con barrenderos y vecinos; en el contacto con oficinas de intendencia; en las visitas al relleno sanitario de Bordo Poniente y los recorridos por plantas de tratamiento de residuos, compostaje y reciclaje de polímeros; y en el intercambio con actores de Alemania (país que resultó un socio estratégico de Residual) para el conocimiento de sus mecanismos de gestión de residuos.

En este sentido, fue muy importante el aprendizaje con respecto a la distancia que parecía insalvable entre, por un lado, la precariedad y desorganización de los sistemas

de recolección y gestión en México, y los «avanzados» mecanismos de gestión de residuos en Alemania, por otro. Más que una solución, el modelo alemán evidenciaba la creación de una nueva problemática, pues su industria demandaba más residuos de los generados localmente, por lo que era necesario recurrir a prácticas de compra-venta de desechos a otros países. Esto hizo de la basura una necesidad que ya no podría satisfacerse localmente, como resultado de las normas y regulaciones destinadas a reducir la cantidad de residuos, el impuesto a fabricantes por generación de empaques, o la aplicación de estímulos para optimizar el reciclaje y la vida útil de los productos.

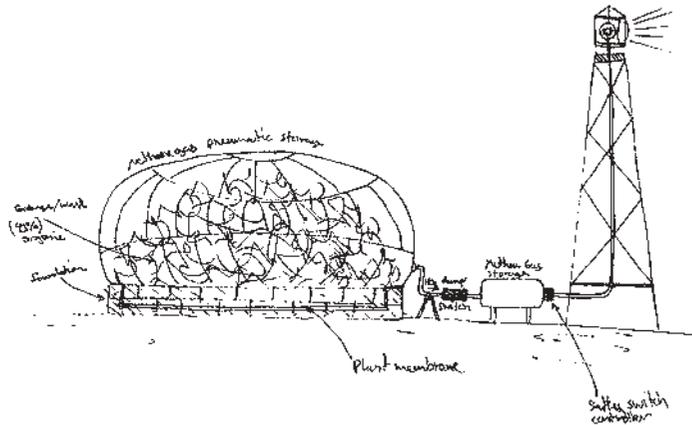
Como era de esperarse, todo lo anterior tuvo un impacto importante en la diversificación de nuestros enfoques y la adecuación del discurso; de hecho, por momentos llegó a desdibujar las premisas iniciales y puso en duda la pertinencia y vinculación del arte y de la institución con asuntos de eminente carácter económico, social, global y ambiental. Ello nos planteó severos cuestionamientos críticos respecto a la iniciativa, sus implicaciones artísticas y la interrogante permanente de si realmente podríamos aspirar a tener algún tipo de efectividad y, si fuera el caso, cómo llegaríamos a saberlo.

Como si esto fuera poco, nuestra reflexión se veía constantemente bombardeada de referencias alusivas a la complejidad de las estructuras mercantiles de oferta y demanda de productos; la calidad de los materiales y sus costos; el transporte y sus implicaciones ambientales; la mancha de basura en el océano; el abandono y la exportación de residuos, la generación de nuevos mercados internacionales a partir de ellos y la contaminación asociada a su «revalorización»; las campañas con poco fondo, la debilidad de su contenido y los intereses ocultos en ellas; la generación de gas metano por basura, su incidencia en el calentamiento global, las explosiones en tiraderos; la corta vida útil de los productos, el desaprovechamiento de recursos potenciales y las escasas cifras de recuperación de residuos; la basura electrónica; la adopción de empaques oxibiodegradables y su mercadeo como acción socialmente responsable; la explotación de la naturaleza y la explotación de la imagen de la naturaleza como recurso publicitario; el denominado *greenwashing*⁵ (concepto central de una exposición de arte realizada en Turín en 2008), y un larguísimo etcétera que no terminaría de resumir.

En esta línea, hubo también numerosas conversaciones acerca de si la basura era un síntoma de la desorganización colectiva —una debilitación del sentido de pertenencia de la ciudadanía y la crisis del espacio público—; sobre el desinterés en el cuidado de lo comunitario o lo común: lo de todos y de nadie a la vez. Discutimos sobre el deterioro ambiental de nuestras ciudades, las consecuencias en la habitabilidad e imagen

5 Según Terra Forma, se denomina *greenwashing* (del inglés, «lavar con verde») al acto de engañar a los consumidores en torno a las prácticas ambientales de una compañía o los beneficios ambientales de un producto o servicio. Estudios realizados a través de su plataforma *The Sins of Greenwashing* concluyen que más del 95% de los productos de consumo analizados incluyen algún grado de engaño ecológico (sobre el proyecto curatorial inspirado en este concepto, véase Bonacossa 2008).

Tue Greenfort, boceto para *Energía Residual*, 2009.
Foto: cortesía del artista.



del entorno, la contaminación de las barrancas y los mantos freáticos del D. F.; pero también sobre los desechos como medio de vida, la generación de empleos informales, las economías de subsistencia a partir de los residuos y las enigmáticas relaciones de poder asociadas a estos. Estábamos conscientes, a la vez, de la adopción de una moda, el oportunismo de algunos artistas e instituciones y hasta el abuso del ejercicio simbólico, más que como espacio de reflexión, como método de promoción de intereses personales.

Ante el océano de información disponible, nos preocupaba quedarnos en la superficie de una problemática inabarcable, cuyos orígenes, razones, mecanismos y soluciones frecuentemente se presentaban como algo mucho más complejo y, ante todo, algo distante de las posibilidades del mundo del arte, del activismo o incluso de la acción comunitaria. El sentido autocrítico que desde un inicio nos propusimos, nos ponía frente a panoramas y dilemas imprevisibles y desbordados de complejidades, ante los que el arte corría el riesgo de perderse. Todo nos cuestionaba el potencial de acción e intervención de los sistemas, y a veces parecía que mientras más amplio era nuestro conocimiento en la materia, más se debilitaban nuestros argumentos y aproximaciones.

III. Los proyectos

Luego de este largo proceso de definición, y nutriéndose de él, durante el verano del 2010 se llevaron a cabo finalmente, y en simultánea, los ocho proyectos de Residual. Siete de ellos se concentraron en enclaves de la Delegación Cuauhtémoc (una zona densamente poblada del D. F. con cerca de cinco millones y medio de habitantes) y uno más en la explanada del Centro Cultural Universitario de la UNAM (frente al Museo Universitario Arte Contemporáneo – MUAC).

En mayor o menor medida, las ocho propuestas funcionaron como plataformas para la activación de diálogos y procesos comunitarios, aunque lo hicieron a partir de planteamientos y estrategias completamente distintas. Los siguientes párrafos intentan resumir cada una de las intervenciones realizadas, con el fin de brindar una idea general de carácter simbólico, los niveles de participación pública o académica que lograron y, en algunos casos, su impacto a largo plazo. Para este efecto, clasifico las intervenciones, de acuerdo con su característica principal, en tres tipos: 1) colaboración académica, 2) intervenciones en el espacio público y 3) acciones públicas. Adicionalmente, menciono el sitio web (aún en funcionamiento), que cumplió una importante función al ser el elemento educativo y articulador de todas las propuestas.

Colaboración académica

Quizás la colaboración más evidente tuvo lugar en el caso de *Energía Residual*, un faro de gas metano propuesto por el artista Tue Greenfort. Al inicio su condición era eminentemente simbólica y estaba planeado construirlo en un tiradero de basura del D. F. para hacer alusión al desperdicio de recursos y a la *ausente presencia* de los residuos una vez recolectados y confinados al relleno sanitario. Sin embargo, las dificultades políticas y los elevados costos de producción sugerían gestiones impensables y riesgos incalculables, debido a la inexistencia en el D. F. de un mecanismo adecuado de captación de gas metano que permitiera encender el faro de manera segura en algún tiradero de basura o relleno sanitario. Decidimos entonces que el proyecto conservaría su sentido simbólico pero incorporaría elementos que lo hicieran participativo, así como técnica y económicamente viable. De ahí surgió la idea de hacer un modelo experimental con el apoyo de académicos y más de una veintena de estudiantes de Ingeniería de la UNAM, que se encargarían del diseño y operación del faro.

Luego de varios meses, el resultado se tradujo en una torre de siete metros de altura frente a la fachada del MUAC, conformado por un enorme biodigestor donde se generaba el gas metano —por efecto de la descomposición de residuos orgánicos—, geomembranas para el almacenamiento del gas, y un quemador que encendía la flama; su luz se proyectaba a través de una lente de fresnel que giraba sobre su eje. La iniciativa fue un constante experimento de ensayo y error, que logró funcionar gracias a la gran cantidad de esfuerzos que sumó (estudiantes, académicos, museógrafos, etc.) y sirvió para la realización de dos tesis y dos tesinas del Departamento de Sistemas Energéticos de la UNAM, a la cual posteriormente se donaron los componentes técnicos del faro.

Otra intervención posible gracias a la colaboración con académicos fue el *Instituto de la Basura*, de Raúl Cárdenas / Torolab. Esta instalación se llevó a cabo en el Museo del Estanquillo, mediante el reaprovechamiento de tarimas de construcción y envases de Tetra Pak, así como mobiliario diseñado a partir de embalajes en desuso de obras de arte. Como sede del *Instituto*, en su fase práctica reunió en una serie de entrevistas y diálogos a destacados especialistas en el tema de la basura, contribuyendo de esta manera a la creación de una red de expertos, dando visibilidad a



soluciones y generando un archivo para la consulta de iniciativas existentes. En complemento de este uso práctico, la propuesta espacial incluía bocetos y una animación realizada por Torolab que evidenciaban las políticas globales de manejo de residuos y protección ambiental. Finalizado *Residual*, el *Instituto* continuó su reflexión en el Art Institut de San Francisco, mediante una asignatura impartida por Raúl Cárdenas. Allí se elaboraron propuestas para la creación de una Embajada de la Basura que facilitara la continuación del diálogo en distintos lugares; además, se prevé reanudar el proyecto en el 2014.

En esta misma línea de colaboración, Minerva Cuevas propuso *MVC Biotec*, una investigación para la biorremediación de suelos contaminados que detonó la cooperación entre especialistas del Instituto de Geología, en su Departamento de Edafología, y la Facultad de Química de la UNAM, quienes realizaban estudios independientes en torno a la biodegradación de polímeros. El proyecto consistió en facilitar los recursos para apoyar una investigación de diez meses en campo y laboratorio con el objetivo de analizar tanto el comportamiento de los microorganismos biodegradadores, como la condición de los suelos contaminados. Con ello impulsó un estudio poco

desarrollado en el país y facilitó vínculos entre académicos que, a pesar de abordar temas similares en la misma universidad, no tenían conocimiento de sus respectivos trabajos. Los contenidos y procesos del análisis, al igual que la investigación realizada anteriormente por los especialistas, se mostraron como parte de una instalación en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, que permitió su difusión más allá de los canales académicos. En esta, los visitantes accedían a una especie de laboratorio que exhibía objetos de plástico, bolsas y huesos recogidos en el basurero, así como una incubadora de agitación con matraces que contenían muestras de policarbonato que esperaban su traslado para ser analizadas.

Es importante destacar que las iniciativas de Tue Greenfort, Torolab y Minerva Cuevas permitieron divulgar (mediante intervenciones artísticas) investigaciones y prácticas existentes en torno a diversos aspectos del manejo de la basura, dándoles visibilidad y difundiéndonlas más allá de sus canales convencionales (académicos). De la misma forma, se hizo posible que las iniciativas de arte se vincularan a otros contextos y permearan medios poco tradicionales.

Intervención en espacio público

Dentro del grupo de proyectos de Residual, algunos abordaron de manera más específica el espacio público y cuestionaron, bajo la óptica de la generación y el manejo de desechos, los usos del territorio, su conservación, funcionamiento y entramado

▼ Doctora Herminia Loza en visita al relleno sanitario de Bordo Poniente para recolección de muestras de polímeros, estado de México, marzo de 2010. Foto: Paulina Cornejo.



Raúl Cárdenas / Torolab, *Instituto de la Basura*, 2010. Museo del Estanquillo, México D. F. Foto: Residual México.



de relaciones. Una de las propuestas en esta línea fue el *Puesto de comida precario*, realizado por los artistas Ulrich Genth y Heike Mutter, una estructura metálica que se balanceaba sugiriendo la necesidad de encontrar el equilibrio ambiental. Instalado en la Plaza Río de Janeiro de la colonia Roma y operado voluntariamente por un locatario de tamales de la zona y sus empleados, el puesto había sido planeado a partir de una encuesta a cien vendedores ambulantes para conocer su opinión en torno a la contaminación ambiental provocada por los materiales plásticos en los que vendían sus alimentos, y su disposición para utilizar otros empaques (frecuentemente más costosos). Por otro lado, planteaba a los clientes el dilema sobre el uso de materiales biodegradables, pues al tiempo que privilegiaba su utilización, preguntaba, mediante carteles desplegados, si estaban dispuestos a pagar la diferencia; y si el hecho de que fueran importados de China podría tener repercusiones ambientales mayores que el uso de plásticos de fabricación local. Hay que mencionar también que el hecho que la estructura estuviera montada con mesas y sillas, ocupando un lugar en la mitad de la plaza (habitualmente usada como sitio de tránsito), daba la oportunidad de utilizar el espacio público de modo no convencional, de reflexionar en torno a sus posibilidades de uso y activación y sobre el impacto indirecto que esto generaba en las dinámicas colectivas del lugar.

Como parte de estas intervenciones destaca *La tierra nueva de Tlatelolco*, una planta de compostaje diseñada por Thomas Stricker e instalada en la segunda sección de la

Nonoalco–Tlatelolco⁶, unidad habitacional de la década de los sesenta que a pesar de contar con un completo equipamiento de servicios comunitarios, actualmente muchos de sus espacios y zonas comunes se encuentran abandonados, y hay una fuerte presencia de delincuencia y pandillas. En este contexto, de la mano de un grupo de vecinos, el proyecto logró la recuperación de un terreno semiabandonado de 120 m² y su transformación en área de interacción comunitaria. Allí se acopiaron residuos orgánicos provenientes de las casas y los jardines de Tlatelolco para la elaboración de compost de uso comunitario y se contribuyó también, de este modo, al fortalecimiento del sentido de pertenencia. Finalizado Residual, los participantes se organizaron para conservar el compostero e incorporaron un invernadero y un sistema de captación de agua pluvial, gracias al apoyo obtenido por medio de una convocatoria del gobierno local. En los tres años que lleva en funcionamiento, la planta ha motivado la paulatina acción de nuevos vecinos que, por iniciativa propia, han comenzado la rehabilitación de un par de jardineras aledañas al terreno intervenido. Cabe mencionar que, a pesar de encontrarse en un enclave de vandalismo y alta actividad delictiva, y de contar con poquísimas medidas de seguridad (apenas una cerca de 140 cm de alto y un candado), el compostero y sus herramientas han logrado permanecer intactas.

El último de los proyectos de esta categoría corresponde a Claudia Fernández. Su propuesta *Módulo para separación de residuos* consistió en la construcción de una estructura de madera reciclada y metal, para la separación y acopio de residuos. La obra incorporó una campaña visual de sensibilización, así como diversos talleres y actividades con el público. El módulo se instaló en la plaza central del barrio Santa María la Ribera, donde reside la artista, un enclave de mucha tradición en la ciudad que se enfrentaba a un proceso de renovación inconcluso. La absoluta ausencia de basureros en este lugar hacía de sus corredores y jardines un enorme repositorio de residuos mezclados. Desde las primeras semanas de operación, el módulo logró captar la atención e invitar a la participación de los vecinos quienes, una vez concluido Residual, recabaron firmas y solicitaron formalmente a las autoridades locales su permanencia. El pasado mes de junio, luego de tres años de funcionamiento a cargo de la Delegación Cuauhtémoc, la estructura tuvo que ser desmontada temporalmente y aún espera su reubicación.

Acciones públicas

Las dos propuestas restantes de Residual se tradujeron en acciones muy distintas que, aunque tuvieron aspectos prácticos, en el fondo quizás predominaron más por su sentido simbólico. Una de sus características principales fue contar con la valiosa participación voluntaria del equipo de barrenderos que formaban parte de la Oficina de Intendencia del Centro Histórico, quienes fueron invitados a ambas iniciativas con

6 Conjunto habitacional diseñado por Mario Pani bajo los preceptos del modernismo. Inaugurado en 1964, ocupa un área de 964.000 m², donde se localizan más de 11.500 departamentos en 102 edificios (uno de ellos derrumbado en el terremoto de 1985). La unidad cuenta con estación de metro, teatros, cines, escuelas, clínicas de salud, centros deportivos y una gran cantidad de locales comerciales.



la finalidad de motivarlos y darles visibilidad en su entorno de trabajo, al tiempo que invitar a la población a reconocer y respetar su importante labor. Comenzaré por *El carnaval de basura*, de Eduardo Abaroa, en el que colaboraron también el Programa Universitario del Medio Ambiente y el Colegio Alemán de la ciudad de México. En el proyecto se planteó realizar un desfile por las calles principales del Centro Histórico que contó con la participación de más de ochenta barrenderos e incorporó objetos contruidos con residuos con el apoyo de distintos colaboradores, entre ellos, un grupo de niños del Colegio Alemán. Las esferas de Tetra Pak, el dinosaurio de PET, el carruaje de basura electrónica, el camión de la basura y las pancartas buscaban poner ante los ojos de los espectadores materiales reciclables habitualmente tratados como basura. El proyecto incluyó además el proceso de acopio de residuos en los museos MUCA Roma y MUAC de la UNAM. Al concluir el desfile, las piezas fueron instaladas en el Atrio de San Francisco y, finalizada la muestra, se desmantelaron y separaron para su adecuado reciclaje.

Finalmente, *Tres piezas para barrenderos*, de Pía Lanzinger, consistió en un taller de un mes de duración realizado en colaboración con un reconocido estudio de grabación. Aquí se exploraron y documentaron las experiencias, reflexiones y aspiraciones de un grupo de veinte barrenderos de la Intendencia del Centro Histórico, haciendo énfasis en el reconocimiento de su labor y su presencia (muchos de ellos coincidían en afirmar que eran invisibles a la gente, así como frecuente blanco de burlas). Durante las semanas de implementación, la artista coordinó acciones con barrenderos en distintos espacios del centro de la ciudad provocando con ello la interrupción de los trayectos de las personas, quienes se enfrentaban a una visión distinta y llamativa de los



barrenderos, pues lejos de estar cumpliendo su función se encontraban de pie en podios desde donde compartían sus historias de vida.

Articulación

Una página web trilingüe fue la plataforma que brindó información detallada de los proyectos y la documentación de sus procesos, así como de otras iniciativas de interés; contó con prácticas educativas ilustradas que trataban temas vinculados a la conservación del entorno y puso a disposición de los usuarios un directorio de consulta de centros de acopio y reciclaje de la ciudad, facilitado por el Programa Universitario del Medio Ambiente. La intención de la página era alejarnos de las visiones simbólicas y autorreferenciales de las propuestas artísticas, así como trascender la condición geográfica y temporal para difundir, sensibilizar y aportar información de utilidad a quienes eligieran ser parte de la solución. En este sentido, hay que destacar la gran cantidad de correos recibidos, ya fueran solicitando más información sobre Residual o alguno de los proyectos (el tema de los biodigestores llamó mucho la atención de especialistas); aportando iniciativas o ideas; extendiendo invitaciones a otros foros (más relacionados con el medio ambiente, ingeniería, filosofía o arquitectura que con el arte); e incluso un par de personas que se ofrecían como voluntarios para la operación del módulo de separación de residuos.

IV.

Procesos de cuestionamiento / cuestiones de procesamiento

Además de los cuestionamientos mencionados, durante la planeación y ejecución de los proyectos de Residual surgió una serie de reflexiones que continúan presentes y que gradualmente han mostrado su vigencia y relevancia. Entre ellas destaca el rol fundamental que tiene la vocación institucional (tanto museística, como de otras organizaciones con algún tipo de injerencia cultural) hacia este tipo de iniciativas en la conformación del territorio físico y social en el que se inserta; su función en la discusión de asuntos de interés comunitario, su capacidad práctica, táctica y simbólica para empoderar a los habitantes, y su competencia con respecto a la búsqueda de resultados concretos. Con el fin de brindar una visión completa sobre la experiencia general de Residual, a continuación comparto algunas de las ideas derivadas de las constantes tensiones, retos de gestión y polémicas que rodearon el proyecto y que a menudo se identifican con iniciativas realizadas por un número creciente de actores e instituciones en el mundo.

El papel de la institución: apoyo vs. retos estructurales

En la última década algunos museos del panorama internacional han incorporado programas o apoyado proyectos artísticos de inserción social, que ponen de manifiesto el creciente interés de ciertas instituciones culturales por vincularse a sus contextos y realidades inmediatas. Dado que continúa siendo una práctica poco explorada o afianzada desde la institución, no debe extrañar que la disyuntiva de hasta dónde deben y pueden ampliar sus funciones tradicionales salga a flote frecuentemente. Estas iniciativas conllevan una concepción menos tangible de «arte» y de «lo público», e implican el desplazamiento hacia un territorio de acción, basado en relaciones complejas (económicas, ambientales, políticas), donde la institución debe ceder buena parte del control de los resultados a los procesos y dinámicas sociales.

En el caso de Residual era fácil vislumbrar la vinculación del arte y la institución con una problemática ambiental tan vigente en la ciudad. No obstante, el impulso y desarrollo de prácticas artísticas de base comunitaria resultaba una modalidad de trabajo poco explorada por las instituciones culturales en México. Si bien antes del 2010 se habían realizado propuestas en esta línea (la mayoría de ellas asociadas a iniciativas independientes), parecían más bien ejercicios de corto alcance que o no tenían visibilidad, o eran acciones de carácter efímero o simbólico.

A pesar de que Residual tuvo la fortuna de contar con la confianza y apoyo de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y del Goethe Institut Mexiko, también planteó una serie de retos que no siempre logramos anticipar. En buena medida, estos obedecían a la rigidez característica de los modelos de la institucionalidad del arte, cuyas estructuras suelen responder a operaciones diseñadas para exposiciones in situ y justificadas con mediciones cuantitativas. Así, abordar una problemática social y ambiental a través de procesos de arte basados en lo comunitario planteaba

constantes interrogantes y críticas en torno a la pertinencia del proyecto, tanto dentro como fuera de la institución.

A lo largo de dos años surgieron muchos debates conceptuales y de orden administrativo que discutían si el arte debía usarse como herramienta de activación social; si se debían apoyar proyectos experimentales de vocación ambiental; si estos eran o no arte y, por ende, si debían ser competencia de la institución; si era un despilfarro de recursos; si el hecho de estar inmersos en comunidades impedía cuantificar su impacto; si el impacto cualitativo podía o siquiera debía medirse, etc. Simultáneamente, algunos veían las propuestas con cierta desconfianza y las descalificaban por considerarlas aproximaciones ingenuas que aspiraban a soluciones absolutas para la transformación social y el impacto ambiental.

En cierta forma, los cuestionamientos, diálogos y discusiones sobre la efectividad y el esfuerzo realizado lograban, paradójicamente, algo que desde el inicio nos planteamos como premisa fundamental curatorial: abatir la indiferencia. Por otra parte, también nos ayudaron a repensar y reafirmar nuestra postura y compromiso con respecto al proyecto: sabíamos que la apuesta era arriesgada en el contexto mexicano, pero también confiábamos en los recursos que teníamos para ello (el tiempo, la colaboración académica, la calidad de los artistas, los equipos de producción, el respaldo institucional, etc.). Todo nos confirmaba la urgencia de pensar las cosas desde otro lugar, más allá de los discursos tradicionales y demarcatorios de los territorios del arte, la ciencia, la política, etc. y, conforme avanzaba el proyecto, nos reforzaba la idea de que era su condición artística la que permitía establecer relaciones y conexiones únicas que podían llevar a resultados distintos.

Es importante mencionar que uno de los temas más controversiales planteados desde la institución fue la medición de impacto de las intervenciones de Residual. ¿Cómo podría medirse el efecto en el ambiente, en los comportamientos, en la interacción comunitaria o en la calidad de vida de la gente? Intentar justificar la efectividad de prácticas artísticas desarrolladas en contextos sociales y, más aún, su huella ecológica, se presentaba como un reto que tampoco podíamos resolver con los métodos tradicionales de evaluación. De ahí que la única información precisa que obtuvimos fueron los datos arrojados por la página electrónica que, al igual que los museos, contabilizaba el número de visitantes recibidos.

Hay que señalar también que la instancia que impulsa y hace posible las iniciativas suele ejercer a la vez una enorme presión para la obtención de evidencia que demuestre el impacto (¿cuantitativo?) de un proyecto, como consecuencia de la diversidad de obligaciones adquiridas y de los esquemas de rendición de cuentas a los que debe ajustarse. En casos extremos, esta situación puede llegar hasta el punto de comprometer los resultados de una obra por efecto de forzar procesos que más bien deben responder, en la medida de lo posible, a los flujos y dinámicas sociales propias de los entornos en los que se insertan.



Un segundo tema decisivo en el diálogo con las instituciones fue la importante labor llevada a cabo desde ellas para la recaudación de fondos. Esta tarea se hizo más complicada de lo habitual por tratarse de propuestas ecológicas de carácter extra-museístico y procesual, que se salían del «continente» institucional para diluirse en las comunidades. Por si esto fuera poco y con el fin de ser congruentes con nuestro proyecto, los curadores y los artistas limitamos la proveniencia de los fondos a organizaciones o empresas genuinamente responsables con la preservación ambiental, un objetivo que logramos gracias al apoyo y comprensión de los equipos de recaudación.

Creo que situaciones como las mencionadas plantean la necesidad de activar un diálogo que sume a las instituciones en la discusión en torno a las prácticas artísticas de engranaje social, con el objetivo de alcanzar un mejor entendimiento de ellas y adecuar, flexibilizar o desarrollar esquemas de operación que faciliten la implementación y la obtención de resultados.

Del poder al empoderamiento

Las comunidades son sistemas complejos y multidimensionales que, gracias a esta condición, permiten abordar situaciones desde distintos enfoques. Ello significa que no hay soluciones únicas y que las respuestas viables no necesariamente descenderán desde estructuras superiores ni responderán a esquemas paternalistas de asistencia, sino que podrán también surgir de la base y la microescala, como consecuencia de la suma de voluntades que se lo propongan.



En términos generales, la mayor parte de las personas están dispuestas a mejorar sus condiciones de vida. Sin embargo, suelen asumirse como víctimas de circunstancias que los sobrepasan, olvidando a menudo el gran poder transformador que tienen como individuos y grupos. De alguna forma, Residual buscaba que sus intervenciones de inserción social generaran dinámicas para contrarrestar el escepticismo de quienes consideraban imposible cambiar el estado de cosas y motivaran la acción hacia la reconfiguración de los entornos.

Todos participamos en la configuración del territorio en el que vivimos en común, pues son nuestros comportamientos los que directa o indirectamente definen su carácter espacial y, por ende, buena parte de las relaciones que en este confluyen.⁷ Un parque

7 A este respecto cabe mencionar la teoría de las «ventanas rotas», publicada en 1982 por James Q. Wilson y George Kelling. Esta teoría sostiene que el desorden y el descuido (para el caso, una ventana que permanece rota en una edificación) constituyen un factor de riesgo que propicia la conducta criminal, pues transmiten el mensaje de olvido y abandono, que no tardará en atraer a otros vándalos a replicar el comportamiento hasta romper todas las ventanas del edificio.

descuidado que acumula desperdicios y bolsas de basura, se convierte lentamente en un espacio de abandono e invasión que limita la circulación de transeúntes, contamina el ambiente y favorece la fauna nociva. La tolerancia de estas condiciones, aunada a la apatía de los habitantes, permite la proliferación de conductas negativas sobre nuestro entorno inmediato.

En contraste, y como se puede ver en el compostero de Tlatelolco, el área recuperada por la comunidad ha logrado proyectar la imagen de espacio atendido, y es respetada por otros habitantes y por transeúntes que en nada se vinculan a la iniciativa. Entre ellos están los responsables del descuido y abandono de basura que persisten en jardineras y pasillos aledaños, pero incluso al hacerlo, evitan afectar las áreas que gradualmente han recuperado otros vecinos.

En este sentido, podemos pensar en el arte como un medio capaz de detonar procesos de empoderamiento a partir de la creación de experiencias significativas, con el potencial de cambiar percepciones e ideas preconcebidas de los habitantes (como la responsabilidad única del gobierno en la gestión de los residuos), para modificar las conductas que originaron o toleraron una problemática en particular.

Consideraciones finales

Como he mencionado a lo largo del texto, Residual apostó por un arte útil⁸, que se diluyera en los contextos inmediatos para abordar propositivamente uno de los asuntos más relevantes y parcialmente ignorados del momento. Aunque desde muchas perspectivas la efectividad de Residual es incierta y ampliamente discutible (sería difícil conocer el impacto que en el mediano y largo plazo tuvo en quienes participaron), personalmente, y a tres años de su conclusión, creo que hay evidencia suficiente, no anecdótica, que indica que el arte puede apelar de forma propositiva a la conciencia y ser una herramienta eficaz para transformar la indiferencia de los habitantes, mejorar la calidad de vida y tener un impacto en el entorno inmediato al margen de los mercados, tendencias, negociaciones políticas, económicas, etc.

Además de la repercusión que tuvieron los proyectos de colaboración académica (y de sus posibles efectos en quienes participaron y en el público), Residual logró la activación de procesos y micrositos⁹ que contrarrestaron la indiferencia imperante de algunos, provocando la reflexión y la acción individual.

Concretamente, las propuestas de Thomas Stricker y de Claudia Fernández demostraron que la reescritura temporal del espacio público (posible gracias a la labor de

8 Arte Útil Lab forma parte del proyecto *The Museum of Arte Útil*, originado por Tania Bruguera con investigación de Gemma Medina, organizado por el el Van Abbemuseum y Queens Museum of Art (véase Arte Útil Lab 2013).

9 La idea se conecta con el *urbanismo molecular* de Raúl Cárdenas / Torolab, que se refiere a la transformación paulatina de un sistema a partir de pequeños cambios que actúan como detonantes, al modificar las condiciones urbanas de lugares específicos.

vecinos) puede llegar a convertirse en permanente y tangible, facilitando nuevas relaciones y dinámicas colectivas. Como resultado, en los últimos tres años las intervenciones han contado con el apoyo y colaboración de personas que no formaron parte de ellas desde el inicio; para quienes ni el origen, ni la discusión sobre sus niveles de lectura y condición artística son siquiera relevantes.

Por último, debo decir que la experiencia general de Residual me brinda elementos para seguir pensando que, a través del arte participativo y de engranaje social, podemos aspirar a la creación de mejores realidades posibles, que permanecen improbables bajo el influjo de los modelos globales, los enfoques fragmentados, las estructuras paternalistas o la exigua monotonía de la cotidianidad. No es el mundo (la estructura, el gobierno, la industria, las políticas ambientales, etc.) el que tiene que cambiar primero, sino el individuo y la comunidad, y aunque el arte no representa *la solución* a la problemática de los residuos (ni a ninguna otra), sí puede ser una alternativa creativa, propositiva y receptiva, capaz de evidenciar lo ignorado para interrumpir las dinámicas sistémicas que mantienen el caos. Finalmente, se trata de la posibilidad de ver las cosas desde otro lugar y, en efecto, mirar más allá del discurso.

Referencias

- AA. VV. 2008. *Post-it City: Ciudades Ocasiones*. Barcelona: CCCB – Diputació de Barcelona.
- Bishop, Claire (ed.). 2006. *Participation, Documents of Contemporary Art*. Cambridge: Whitechappel and MIT Press.
- Bienal Sharjah. 2007. «Still Life. Art, Ecology and the Politics of Change», Sharjah Art Foundation, United Arab Emirates. Available at: <<http://www.sharjahart.org/biennial/sharjah-biennial-8/projects>>, accessed Sep 20, 2013.
- Bonacossa, Ilaria (ed.). 2008. *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*. Turin: The Bookmakers.
- Bradley, Will (ed.). 2007. *Art and Social Change, a Critical Reader*. London: Tate Publishing – Afterall.
- Castillo Berthier, Héctor. 1990. *La sociedad de la basura: caciquismo urbano en la ciudad de México*. México: Instituto de Investigaciones Sociales – UNAM.
- Cortada, Xavier. 2007. «Wheather Report: Art & Climate Change», curated by Lucy Lippard, Boudler Museum of Contemporary Art. Available at: <www.cortada.com/2007/bmoca.htm>, accessed Aug 20, 2013.
- Corbalán Berná, Javier. 2008. «¿De qué se habla cuando hablamos de creatividad?», en: *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, n°. 35, noviembre. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1668-81042008000200001&script=sci_arttext>, consultado el 20 de agosto del 2013.
- Finkelpearl, Tom. 2000a. «Mel Chin, On Revival Field». In *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT Press.
- Finkelpearl, Tom. 2000b. «Mierle Laderman Ukeles, On Maintenance and Sanitation Art». In *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT Press.

- Independent Curators International. 2005. «Beyond Green: Toward a Sustainable Art», curated by Stephanie Smith. Available at: <http://curatorsintl.org/exhibitions/beyond_green_toward_a_sustainable_art>, accessed Aug 20, 2013.
- Latitudes. 2008. «Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities». In Latitudes.org, Projects. Turín. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Available at: <<http://greenwashing.ittds.org>>, accessed Aug 20, 2013.
- Lezama, José Luis. 2006. *Medio ambiente sociedad y gobierno: la cuestión institucional*. México, D. F.: Colegio de México.
- McDonough, William and Michael Braungart. 2002. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. New York: North Point Press.
- Mora Reyes, José Ángel. 2004. *El problema de la basura en la ciudad de México*. México D. F. Fundación de Estudios Urbanos y Metropolitanos. Disponible en: <<http://www.slideshare.net/muertecaramelo/basura-en-el-distrito-federal>>, consultado el 2 de septiembre del 2013.
- Mostafavi, Mohsen and Doherty Gareth (eds.). 2010. *Ecological Urbanism*. Harvard University Graduate School of Design: Lars Müller Publishers.
- Porritt, Jonathan, Francesco Manacorda and T. J. Demos. 2009. *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet, 1969–2009*. Colonia: Walther König.
- Weintraub, Linda. 2012. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. California: University of California Press.

Sitios de Internet

- Arte Útil Lab. Un proyecto del Queens Museum (New York) y el Van Abbemuseum (Holanda). www.arteutil.net
- Human Nature: Artists Respond to a Changing Planet. 2008–2009. www.artistsrespond.org
- Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad. 2010. México. www.residual.org.mx
- The Sins of Greenwashing. Home and Family Edition. <http://sinsofgreenwashing.org/index.html>

RESPONSABILIDAD CURATORIAL CORPORATIVA

Alberto Sánchez Balmisa

▼ Liam Gillick, *Faceted Revision Structure*. (Es una clase muy pobre de memoria que solo Funciona hacia atrás), 2012, Fábrica de Armas Astra-Unceta y Cia, Gernika. Sobre el edificio art déco de 1918, Gillick plantea un patrón abstracto en conflicto directo con su arquitectura. Foto: cortesía del artista.



Para Octavi Comeron (1968–2013),
un amigo de quien no pude despedirme.

Dos proyectos expositivos, una misma raíz

Este ensayo trata de reproducir, con la mayor fidelidad posible, algunas experiencias a partir de dos casos de estudio, a saber, dos proyectos expositivos de los cuales hice la curaduría en los años 2009 y 2012, respectivamente: «Una fábrica, una máquina y un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales»¹ y «Sentido y sostenibilidad».²

Si bien ambos proyectos tuvieron una formalización y adoptaron contextos de inserción sociocultural muy diferentes³, cabe decir que los dos tomaron como punto de partida un escenario común, un escenario que refería al desencanto experimentado por el sujeto contemporáneo en los albores del siglo XXI.

Esta amplísima problemática, que sin duda no resultará ajena a muchos de los lectores, orientó irremisiblemente (ante el devenir de los sucesos económicos acontecidos durante el último lustro) el ámbito de mis pesquisas hacia el estudio de las condiciones de posibilidad del tardocapitalismo en las sociedades del siglo XXI. No obstante, en ambos casos, en lugar de encaminar mis pasos hacia un estudio macroeconómico de difícil interpretación para el destinatario de mis propuestas curatoriales, decidí moverme siempre en el plano de la inmanencia, tratando de encontrar traducciones visuales y plásticas a esos problemas complejos que nunca acertamos a descifrar, pero que día a día vemos reflejados en los medios.

A continuación trataré de esbozar las principales problemáticas teóricas y procedimentales que guiaron mi ejercicio curatorial en ambos proyectos, dejando para el epílogo mi tentativa de formalizar una teoría general de la responsabilidad curatorial corporativa en pleno siglo XXI.

Caso de estudio 1. La toma de conciencia

«Una fábrica, una máquina, un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales» es la primera de las exposiciones a la que me gustaría referirme; una muestra colectiva que analizaba la relación de los trabajadores con sus espacios de producción. Tomé esta dialéctica o, mejor, la negación de toda dialéctica entre ambos, como un punto de partida idóneo para estudiar la mayoría de las paradojas de la modernidad, pues, tal y como ha señalado Jeremy Rifkin, sus correspondencias convertían a

1 Muestra colectiva que pudo verse en el Centre d'Art La Panera de Lleida, entre el 6 de mayo y el 30 de agosto del 2009, para después ir al Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, en México D. F., del 24 de octubre del 2009 al 14 de febrero del 2010.

2 Proyecto de intervenciones específicas que tuvo lugar en la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, en el País Vasco, entre el 21 de julio y el 23 de septiembre del 2012.

3 La primera de las muestras se realizó en un medio museístico-institucional, y la segunda, en un espacio público-natural catalogado y con especial protección ambiental.

los espacios industriales y a los operarios contenidos en ellos en sujetos activos de un relato que se remontaba a los orígenes de muchas sociedades:

Desde el principio de los tiempos, las civilizaciones han quedado estructuradas, en gran parte, alrededor del concepto del trabajo. Desde el hombre cazador y recolector del Paleolítico y el agricultor sedentario del Neolítico hasta el artesano del Medioevo y el trabajador de la cadena de producción de nuestros tiempos, el trabajo ha sido una parte esencial e integral de nuestra vida cotidiana. (Rifkin 1996, 23)

En las últimas décadas, dicha relación se había visto sometida a una serie de transformaciones sin precedentes; transformaciones que hicieron que un buen número de miembros de la intelectualidad financiera de izquierdas, como el propio Rifkin, se ocupasen y preocupasen por caracterizar el advenimiento de una «tercera revolución industrial». Se trataba de un nuevo estadio económico en el seno del capitalismo tardío que estaría determinado por un horizonte deshumanizado en el que la alta tecnología posibilitaría la automatización total de la producción. Es decir, si bien durante la Revolución industrial el tránsito del sector primario —de materia prima, artesanal—, al sector secundario —industrial—, habría estado determinado por la suplantación progresiva de la capacidad física del operario por la máquina, en el





escenario del tardocapitalismo se estaría imponiendo otra sustitución gradual: la de la mente humana por la máquina pensante: el ordenador. Este tránsito del predominio del sector secundario, industrial —vinculado, entre otros, a la ideología imperialista y colonial, a las teorías de Adam Smith sobre la riqueza de las naciones o a la alternativa comunista propugnada por Marx—, habría dejado paso, en nuestros días, cuando habían transcurrido dos décadas desde la caída del bloque soviético, a una expansión sin precedentes del sector terciario —de servicios o informacional— a escala global:

El lugar central en la producción del superávit, que antes correspondía a la fuerza laboral de los trabajadores de las fábricas, hoy está siendo ocupado progresivamente por una fuerza laboral intelectual, inmaterial y comunicativa. (Hardt y Negri 2005)

Sin embargo, y como han expresado Antonio Negri y Michael Hardt, la informatización de la producción no habría significado la desaparición del sector secundario, sino más bien al contrario: las diferentes formas, los diferentes sectores de la economía, coexisten en un horizonte globalizado. Un horizonte que hace que, por ejemplo, mientras en Europa o Estados Unidos se hayan desechado —o, al menos, ocultado de la visibilidad pública, tal vez por criterios de sostenibilidad o por simple estética, como veremos a continuación— los procesos industriales más tradicionales, en China o en India, en

▲ Lara Almarcegui, *Mendiko Materialak Foruko Haitza*, 2012, Forua. Instalación de un texto con la medición de los materiales que componían un monte simbólico de la zona, por entonces erosionado a causa de una cantera activa. Foto: cortesía de la artista.

cambio, convivan al mismo tiempo los tres sectores económicos fundamentales: la artesanía vernácula (sector primario), la industria pesada (secundario) y el «modelo infoindustrial» (el terciario; véase Hardt y Negri 2005, 311).

Aunque pueda parecer contradictorio, la crisis de la industria en su sentido más tradicional —el que casi todos tenemos todavía alojado en el imaginario— y de los trabajadores contenidos en ella no se ha visto acompañada por una reducción de la capacidad productiva del sector secundario. Por el contrario: la deslocalización de la producción industrial hacia otras regiones situadas en las —hasta hace poco— periferias del capitalismo, coincide, y no por casualidad, con la apertura de estas nuevas economías (denominadas por algunos como «economías emergentes») a las dinámicas del mercado globalizado, recordándonos que el capitalismo —sea *pre* o *pos*— es un organismo que necesita mirar siempre más allá de sus límites para subsistir:

El capital no solo debe tener un intercambio abierto con las sociedades no capitalistas o apropiarse únicamente de sus riquezas; también debe transformarlas realmente en sociedades capitalistas. (Hardt y Negri 2005, 248)

Una sentencia que hace buena, salvando las distancias, aquella otra pronunciada por Marx y Engels hace ya más de un siglo y medio:

La burguesía obliga a todas las naciones a apropiarse del modo de producción burgués si no quieren sucumbir; las obliga a incorporar ellas mismas la llamada civilización, esto es, a convertirse en burguesas. En una palabra, crea un mundo según su imagen y semejanza. (Engels y Marx 2007, 46)

Es decir, si bien las condiciones de producción han mutado sensiblemente desde la formalización teórica del capitalismo a manos de Adam Smith, los hábitos antropofágicos de este sistema económico se han travestido progresivamente hasta llegar a nuestro momento histórico, cuando el tardocapitalismo no solo ha engullido aquellas áreas que quedaban en los márgenes de las sociedades capitalistas primigenias, sino también otras esferas productivas que hasta hace poco tiempo se habían mantenido ajenas a los movimientos del mercado. En este sentido, cabe mencionar cómo de forma paralela a esta posmodernización de la economía global, la cultura, considerada no hace mucho como una esfera o dimensión autónoma, alejada de toda práctica materialista, se ha visto catapultada también —como ya afirmó Fredric Jameson— al núcleo de las dinámicas del capitalismo tardío, pasando a formar parte integrante de las prácticas socioeconómicas de nuestro tiempo:

Lo que ha ocurrido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia de producir frescas oleadas de artículos con un sentido cada vez más novedoso (desde ropa hasta aviones), con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales. (Jameson 1996, 27)

De este modo, las empresas e industrias del poscapitalismo ya no solo centran sus esfuerzos, como antaño, en la sincronización de las fuerzas del trabajo y del capital. En nuestros días, y como producto de la primacía de lo informacional y del renovado rol estructural de la cultura en las prácticas financieras, multitud de compañías de todo el mundo se encuentran sumidas en un proceso de readaptación de sus estrategias de mercadotecnia corporativa a partir de modelos importados directamente del campo de la cultura. Esta renovación ha afectado de manera crucial a las multinacionales, de modo que la famosa frase de Charles Kettering, presidente de General Motors, que anunciaba que «la clave de la prosperidad económica se basa en la creación organizada de un sentimiento de insatisfacción» (Rifkin 1996, 42), se ha visto ampliada y reforzada en nuestros tiempos hasta límites insospechados. El consumidor ya no busca tan solo la reparación del sentimiento de necesidad sobre el objeto, sino insertarse, él mismo, en una «historia de marca» que trasciende al propio objeto (a la producción), al logo corporativo (al diseño) y lo implica emocionalmente en una narración.

La empresa postindustrial —tan verde, tan limpia y tan «enrollada» como podemos imaginarla—, como expresa Christian Salmon, ha sustituido las cadenas de montaje por engranajes narrativos a partir de lo que se ha denominado *storytelling management*:

El *storytelling management* puede definirse como el conjunto de las técnicas que organizan esta nueva «prolijidad» productiva que sustituye el silencio de los talleres y las fábricas: el neocapitalismo ya no pretende solamente acumular riquezas materiales, sino saturar, dentro y fuera de la empresa, los campos de producción e intercambio simbólicos. (Salmon 2008, 121)

Esta primacía del relato en la estructuración interna de las fábricas y las empresas contemporáneas se ha visto acompañada, en las sociedades occidentales que han completado de manera total o parcial los procesos de industrialización tradicionales, por otra mutación fundamental: la de la apariencia externa de los espacios industriales. Como lo resume Octavi Comeron en su ensayo *Arte y postfordismo*, las industrias más tradicionales del sector secundario —la automovilística, por ejemplo—, se encuentran inmersas en un «acelerado proceso de fusión con el orden simbólico» (Comeron 2007, 23). De este modo, nuestros ojos, al recorrer las fábricas contemporáneas, se sitúan ahora frente a construcciones de acero y cristal que nada tienen que ver con aquellos amasijos de hierro y humo que todavía muchos conservamos en nuestra mente. En estas fábricas contemporáneas, denominadas de forma genérica «fábricas transparentes», los operarios —*blue collars*— ya no visten los típicos monos de color azul, sino batas blancas, unas vestimentas que los equiparan en un plano simbólico a los científicos de un laboratorio. Una atmósfera aséptica lo envuelve todo. Al mismo tiempo, el emplazamiento de estos nuevos panteones de la industria ya no remite a la gris periferia, sino a los *downtowns* de las ciudades. El espacio industrial se convierte así en imagen, en mercancía, en parte integrante de un relato destinado a asociar «la marca al progreso, a la vanguardia tecnológica, al cuidado medioambiental o al bienestar social» (Comeron 2007, 32).

Carlos Irribalbe, *High Tides*, 2012, antigua Escuela de la República de Paresi. Estudio complejo a partir de un mapa, un sondeo y dos fotografías, desarrollado en colaboración con geólogos del Patronato de la Reserva de Urdaibai, que contraponen los tiempos geológicos y los humanos. Foto: cortesía del artista.



La fábrica de nuestros días se ha convertido en una especie de *alter ego* de sí misma: ahora es capaz de abarcar todas las formas de lo real y competir con el museo en su voluntad de apertura, en su localización, en su «piel» transparente, abierta a la ciudad. Pero también con el teatro, pues los trabajadores, sin olvidar su labor productiva, escenifican ante los ojos de los paseantes una medida coreografía prefijada por un guion de empresa. Toda una declaración de intenciones en clave corporativa que se demuestra como una síntesis icónica de la disolución de las fronteras entre el *otium* (ocio) y el *nec-otium* (el no ocio, el negocio).

Bajo este orden de cosas, el intercambio de papeles entre cultura y economía supone una mutación fundamental que obliga a un repensamiento de los bagajes intelectuales de los especialistas de ambos campos:

En el mundo imperial, el economista necesita tener un conocimiento básico de la producción cultural para comprender la economía y, por su parte, el crítico cultural necesita contar con un conocimiento básico de los procesos económicos para entender la cultura. (Hardt y Negri 2005, 18)

A partir de este complejo e intrincado bagaje, reflexionar sobre la desaparición de lo industrial en el paisaje de las sociedades poscapitalistas exige a la teoría un replanteamiento de sus metodologías y claves argumentativas. Es decir, si la cultura es hoy, más que nunca, mercado, y por tanto se inserta de manera *radical* (no tanto por su sentido extremo, de revuelta, sino por su profundidad, por su relación con la raíz) en la articulación de los sistemas financieros internacionales, la teoría no puede seguir

empleando la misma «caja de herramientas» para afrontar las producciones estéticas de nuestro tiempo.

Esta convergencia de la teoría cultural con la económica ya se encontraba implícita, por razones más que obvias, en algunos de los grandes escritos marxistas del siglo XX de autores como Georg Lukács, Karl Korsch, Antonio Gramsci, Ernst Bloch o Walter Benjamin, quienes «emplearon la teoría marxista para analizar las formas culturales, políticas, económicas y sociales en relación con su producción» (Kellner 2005, 154–174), pero en las últimas décadas, sobre todo a partir de los sesenta, la renovación de los argumentos marxistas a cargo de otros grandes pensadores, como Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre o, posteriormente, Louis Althusser, Ernesto Laclau, Antonio Negri, Chantal Mouffe, Slavoj Žižek o Michael Hardt, ayudaron a crear una influyente versión *pos* de la línea de pensamiento fundada por Marx, que criticó el modelo ortodoxo mantenido en el pasado y se dejó contaminar por las teorías posestructuralistas.

La exposición «Una fábrica, una máquina, un cuerpo...» recuperaba el legado teórico de aquellas aportaciones. Su objetivo fue cartografiar el modo en que la práctica artística contemporánea había utilizado la producción industrial como una metáfora para explicar la condición del sujeto en ese breve lapso, de apenas diez años, en el que los regímenes de visibilidad de lo industrial habían sido profundamente alterados debido a las dinámicas del tardocapitalismo. La afinidad, más que evidente, entre algunas de las creaciones que la exposición mostraba con algunas de las aportaciones más relevantes en el campo de la teoría crítica contemporánea no pretendía ser una simple ilustración de estos escritos, sino una demostración de cómo los artistas se posicionaban críticamente frente a los procesos de producción de la posmodernidad, con obras que trascendían lo puramente visual y analizaban los espacios de trabajo como textos complejos que ponían en juego multitud de claves económicas, sociales, culturales y ambientales.

Para acometer semejante tarea, mi estrategia curatorial empleó una metodología que trataba de ensayar de nuevo el método arqueológico de Foucault y preguntaba por el saber implícito de la sociedad industrial. Un saber que, como decía el francés,

[...] es profundamente distinto de los conocimientos que se pueden encontrar en los libros científicos, los temas filosóficos, las justificaciones religiosas, pero es el que hace posible, en un momento dado, la aparición de una teoría, de una opinión, de una práctica. (Foucault 1973, 10)

Se trataba pues de excavar y registrar en los estratos de la historia, en aquellas capas que Deleuze definiría después como «formaciones históricas, positivities o empiricidades. “Capas sedimentarias”, hechas de cosas y palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y expresiones» (1987, 75). Y excavar no para volver a nombrar, sino para

Octavi Comeron, *Blue-collar Suite n.º 2: Lear's Song*, 2009, detalle del contador *worktime*. Foto: cortesía del artista.



mostrar y demostrar la pluralidad de un mundo que durante mucho tiempo estuvo empeñado en camuflarse tras la verdad y la razón. Una razón ahistórica, siempre idéntica a sí misma, que se olvida «de conocer el mundo para tenerlo todo bajo control, para disponer de él ordenado en sus categorías» (Tafalla 2003, 29).

Muchos dirán que mi empleo del método arqueológico en aquella propuesta curatorial era interesado. Es cierto, pero ¿cuál no? En mi defensa diré que mi préstamo no respondía tan solo a una licencia poética, sino a una voluntad de trascender, mediante una estrategia *procedimental* concreta, los campos de lectura más tradicionales de la historia del arte: los referidos, fundamentalmente, a la historia de las formas. En este sentido, si el visitante —o el lector de estas líneas— apreciase esta exposición tan solo como un intento de sintetizar los acercamientos de los creadores contemporáneos al mundo de la industria, el fracaso —mi fracaso— fue más que evidente, pues siempre habría posiciones artísticas que no habrían sido incluidas, y todo habría quedado reducido a una cuestión de gusto —mi gusto—. Pero si, por el contrario, el espectador pudo apreciar las obras de aquella exposición no como significantes o enunciados cerrados, sino como interrogantes o, mejor, como relatos imperfectos o tentativas antinarrativas, en los límites de la *decibilidad* y la *visibilidad*, que podían permitir un acercamiento analítico a lo que se había dicho, escrito o visto sobre la industria, quien suscribe estas palabras se daría por satisfecho, pues, bajo este orden de cosas, ante el espectador se dibujó un horizonte de posibilidades que le permitió reflexionar sobre la forma en que aparecían los contenidos en un espacio, un lugar y un tiempo determinados. Ese tiempo, nuestro tiempo, un aquí y ahora, que en el caso de las fábricas no puede rehuir de la observación de

un pasado que se afirma como un legado de desastres, luchas y calamidades, y que ahora, ante el contexto económico de crisis, desempleo e inestabilidad política que vivimos, cobra de nuevo relevancia.

Sirvan como ejemplos programáticos los dos proyectos específicos que se desarrollaron en las dos sedes de la exposición, realizados por Octavi Comeron (en el Centre d'Art La Panera de Lleida) e Idaid Rodríguez Romero (en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México D. F.). El primero tomó como base para su instalación, titulada *Blue-collar Suite n.º. 2: Lear's Song*, el proceso de deslocalización de la producción industrial emprendido por la empresa Lear Corporation con su planta de Cervera (Lleida) durante el 2002. Un proceso que dejó sin empleo a 928 trabajadores de esta multinacional norteamericana —que en la actualidad cuenta con noventa mil empleados distribuidos en 215 fábricas repartidas por todo el mundo— y mediante el cual la empresa trasladó su producción a una ciudad polaca.

En la instalación, los elementos iconográficos, literarios, poéticos, cromáticos e informáticos se confundían y entrelazaban, componiendo un texto complejo sobre el trabajo que se desplegaba a medida que el espectador se introducía en sus distintos registros de funcionamiento. Un color de fondo administraba nuestra experiencia intelecto-sensorial: el intenso color azul, de los *blue-collar*⁴, nos introducía en la fábrica. Una serie de vitrinas reunían dispositivos de distinto origen destinados a activar la capacidad *relacional* del espectador. En ellas, los documentos corporativos de la empresa norteamericana se combinaban con la información publicada en los periódicos locales y nacionales sobre el proceso de Lear, así como con documentos relacionados con el propio proceso y contexto de producción de la obra. Al fondo, un programa informático proyectado sobre la pared, denominado *Work Time*, generaba en tiempo real una cifra que se incrementaba, partiendo de cero hasta el infinito, durante el tiempo que la obra estaba expuesta. La cifra nos recordaba que el espacio expositivo en el que nos situábamos no era solo un espacio de representación, sino también un espacio productivo; un inteligente giro conceptual que aludía a la ordenación del trabajo con base en una remuneración económica; y donde esta se calculaba a partir del tiempo objetivo que el trabajador empleaba en sus obligaciones laborales.

En otra pared, un retrato fotográfico —también teñido de azul— de un operario de la actual fábrica de Lear en Polonia nos planteaba la duda de si esa figura que nos miraba es el enemigo que robó el trabajo a los empleados de Cervera o si, por el contrario, era la próxima víctima del sistema. De hecho, las mismas naves fabriles que dejó atrás Lear en su deslocalización del 2002, y que poco tiempo después fueron ocupadas por la empresa italiana ACC, han contemplado cómo sus puertas se cerraban de nuevo a finales del 2008.

4 La expresión anglosajona *blue-collar*, cuello azul, subraya el carácter formal de la identidad y del cuerpo del trabajador dispuesto en el interior del régimen productivo (el denominado mono u overol azul de trabajo), y se encuentra en directa oposición al *white-collar*, el cuello blanco del trabajo no productivo de gestión, dirección u oficina.

El segundo de los proyectos, acometido por Idaid Rodríguez Romero, partió de un caso muy concreto y próximo a su biografía acontecido en el barrio de La Fama, de la capital federal mexicana. Su proyecto *La fama perdida* remitía a su lugar de nacimiento, un barrio que recibe su nombre de la Fábrica de Hilados y Tejidos La Fama Montañesa, una de las primeras industrias que se establecieron en la ciudad de México, en 1831, y que cerró sus puertas en 1998. Tras el cierre, se impidió que los habitantes del barrio ingresaran en la fábrica, por lo que las generaciones más jóvenes no conocieron aquel lugar alojado en el imaginario de muchos vecinos. Rodríguez Romero decide reconstruir la memoria del lugar a través de los recuerdos de los extrabajadores de la fábrica. En la exposición, el artista presta su destreza con el carboncillo para recrear directamente sobre el muro, y gracias a la memoria de numerosos extrabajadores que participaron en el montaje de la exposición, la sala de máquinas de la extinta fábrica.

Caso de estudio 2. De la conciencia a la acción: «Sentido y sostenibilidad»

El lapso trascurrido entre los años 2009 y 2012 supuso para mi país la constatación de una evidencia. Mientras que en los años 2008 y 2009 —periodo en el que se formalizó la exposición «Una fábrica, una máquina, un cuerpo...»— España se mantenía en cierto modo ajena a la desestabilización de los mercados experimentada a escala mundial, con gobernantes que se empeñaban en negar los signos cada vez más evidentes de desaceleración económica en todos los ámbitos, los años 2010 a 2012 pusieron de manifiesto que las previsiones económicas podían ser desbordadas, siempre a peor, por una realidad que se demostraba cada vez más dramática.

La repercusión de esta coyuntura en la cultura, y más concretamente en el panorama del arte contemporáneo, no se hizo esperar. El primer daño colateral de la crisis fue el tejido institucional creado durante los años ochenta y noventa, sin mucho control, por otra parte, en España. Los recortes emprendidos por la administración pública dieron lugar a que algunos museos se quedaran sin presupuesto, que numerosos centros de arte cerrasen sus puertas, que algunas instituciones se vieran obligadas a alquilar sus espacios a multinacionales para poder sufragar sus programaciones (hasta entonces demasiado dependientes del dinero público) o que multitud de proyectos institucionales quedaran inacabados. En el 2012, el Gobierno se encargó de dar la estocada definitiva al sector cultural con el aumento del IVA⁵ sobre las transacciones artísticas (que pasó del 8% al 21%), hecho que provocó que muchas galerías cerrasen también sus puertas o se vieran abocadas irremediablemente a la evasión fiscal. En el eslabón más débil de la cadena de poder del arte, los artistas, críticos y curadores se vieron en un callejón sin salida, de cara a la precariedad.

Sirva este preámbulo para imaginarse el momento (septiembre del 2011) en el que recibí una oferta de parte del gobierno vasco para participar en una convocatoria internacional de proyectos curatoriales para diseñar un plan de viabilidad y un proyecto

5 Sigla para impuesto sobre el valor añadido, el equivalente español del VAT norteamericano.



curatorial que diera lugar a la I Bienal de Arte, Naturaleza, Urbanismo y Esfera Pública en Urdaibai⁶; una reserva natural situada aproximadamente a una hora en coche de Bilbao, que durante la segunda mitad del siglo XX experimentó un proceso de desindustrialización progresiva y que ahora se ofrecía como un lugar de especial protección para la Unesco por el precario equilibrio en el que convivían en ella lo humano y lo natural. Cabe decir que si bien mi primera reacción ante la invitación —y ante el despropósito de emplear (todavía) la palabra *bienal* en un evento de estas características— fue el rechazo frontal, las condiciones del contexto sociocultural en el que se desarrollaría mi proyecto me resultaban enormemente atractivas, puesto que los valores y modelos de crecimiento de la región objeto de estudio planteaban la posibilidad de esbozar algo diferente, alejado del marcado carácter celebratorio que suele guiar a las bienales y a este tipo de eventos.

6 El estuario de Urdaibai es un área natural formada en la desembocadura del río Oka, en la comarca vizcaína de Busturialdea, en el País Vasco (España). Ocupa una superficie de 220 km² y cuenta con una gran riqueza ecológica que le valió ser calificada como reserva de la biosfera por el comité MAB de la Unesco en 1984, recibiendo el nombre de Reserva de la Biosfera de Urdaibai. También se conoce como «Estuario de Mundaca o de Guernica».

▲ Pieter Vermeersch, *Untitled*, 2012, polígono industrial, Gernika. Los dos lienzos presentan detalles de los cielos de Urdaibai, actualizando el tema romántico de lo sublime. Foto: cortesía del artista.

Sin esperanza de que mi proyecto resultase ganador, mi propuesta para aquel evento, titulada «Sentido y sostenibilidad»,⁷ planteaba un proyecto que no podía estar más alejado del espectáculo festivo que preveían sus organizadores: allí donde ellos planteaban una experiencia unitaria y localizada en un punto concreto (el jardín que rodeaba a la Torre de Madariaga, donde se ubica el centro de interpretación de la Reserva de Urdaibai), yo planteé una suerte de camino que obligase al visitante a recorrer una buena parte de las veintitrés mil hectáreas de Urdaibai. Allí donde ellos pensaban en proyectos megalómanos, de carácter más bien decorativo, yo planteé proyectos de perfil bajo, desarrollados en colaboración con los agentes y trabajadores de la zona. Como los lectores pueden imaginar, mi esperanza de resultar elegido era nula. Pero me equivoqué, y el jurado de expertos designado para la ocasión decidió escoger mi propuesta.

La reflexión de partida con la que articulé mi proyecto no era, en líneas generales, muy diferente de la que en su momento motivó la muestra del primer caso de estudio. «Sentido y sostenibilidad» partía de la constatación de que, en nuestros días, nuestra subjetividad había sido desterrada porque el poder ya no se encontraba en manos de los políticos, sino de las grandes multinacionales y de las corporaciones financieras, responsables últimas de la compleja red de transacciones materiales y simbólicas que administraban nuestra posición en el mundo.

En el preámbulo de mi *statement* para el proyecto no dudé en remontarme a los orígenes del capitalismo; momento en el cual la lógica colonial e imperialista había establecido las bases de una filosofía comercial que vinculaba el crecimiento económico al supuesto desarrollo social adquirido por las regiones que quedaban protegidas bajo el manto de este sistema financiero; un sistema que basaba su eficacia en la producción y el consumo infinito de bienes, sin atender el agotamiento de las materias primas ni las verdaderas necesidades del ser humano. A continuación, mi justificación teórica observaba cómo, con el paso de los siglos, y tras el derrumbe de las diferentes utopías de cambio formalizadas y puestas en práctica durante el siglo XX, las últimas décadas parecían remitir, en principio, a una irremediable expansión del capitalismo a escala global.

Sin embargo, durante el último lustro habíamos asistido a un proceso hasta hace poco impensable: el colapso económico de las sociedades occidentales. Un colapso que no solo había puesto en evidencia las consabidas y tantas veces descritas carencias e injusticias asociadas a este modelo económico, sino que también perfilaba con mayor precisión, si cabe, el horizonte paradójico al que se veían sometidos los designios del sujeto contemporáneo en el marco de los regímenes tardocapitalistas. De este modo, y por primera vez, no solo las élites intelectuales constataban la falsedad de

7 Para aquellos que deseen profundizar en las claves de esta muestra, de forma paralela al material impreso que acompañó la exposición (libro de lecturas, guía de mano y mapa), la página web sentidoysostenibilidad.org recoge toda la información del proyecto.

la tradicional equivalencia entre progreso económico y mejora social mantenida por el sistema económico por excelencia, sino que las masas, los ciudadanos, en cuanto víctimas propiciatorias de la reciente crisis financiera internacional, habían comenzado a tomar conciencia de lo inadmisibile de un desarrollo basado en parámetros exclusivamente económicos.

«Sentido y sostenibilidad» planteó la posibilidad de que tal vez esa *hipervisibilización* de las iniquidades del liberalismo económico constituyera un sugerente sustrato sobre el cual comenzar a desarrollar otras fórmulas de transformación social y urbana que no se apoyasen únicamente en la macroeconomía y el estado de los mercados —esto es, en el interés de unos pocos—, sino en valores fundamentales como la ética y la promoción de un sentido de comunidad verdaderamente democrático y participativo. Es decir, que apuntaran a la constitución de un nuevo marco de relaciones humanas en cuyo interior los individuos se sintieran realmente representados y pudieran participar proactivamente en la construcción de la sociedad que habitaban.

Así las cosas, frente este nuevo orden de lo *real-devenido-mercado*, la elaboración de un proyecto de intervenciones artísticas sobre un contexto geográfico concreto debía interrogarse, en primer lugar, acerca del auténtico papel que el arte desempeñaba hoy en el seno del proyecto capitalista; para, después, tratar de buscar alternativas sostenibles y propuestas de acción concretas, vinculadas al contexto de inscripción, que se movieran en la encrucijada de conceptos y nociones que me ocupaba, a saber: la referida al pensamiento, al arte, a la naturaleza y a la esfera pública.

En relación con esta argumentación incluida en mi primera memoria del proyecto, un simple vistazo a la producción teórica de la *intelligentsia* crítica de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI bastaba para tomar conciencia de un cierto repliegue, común a casi todas las disciplinas del pensamiento, que buscaba una reconsideración de la emoción humana. La emoción era tomada ahora como una potencia transformadora capaz de estimular una reordenación coherente y reactiva de nuestras costumbres en tanto *sujetos-en-el-mundo*. Así mismo, y de forma paralela, en el terreno de las producciones estéticas, una vez superadas las derivas de la imagen posmoderna y el posterior frenesí *post-pop* de los años noventa y comienzos del siglo XXI —con un objeto artístico entregado plenamente a su condición de mercancía para el consumo y un artista transmutado en facilitador de *entertainment*, del más simple y vulgar espectáculo—, numerosos creadores habían reaccionado a este contexto meramente reproductivo empleando en sus proyectos estrategias que, si bien en lo que respecta a la forma podían mostrarse herederas de la vanguardia más canónica, conceptualmente buscaban esbozar nuevas cartografías, arquitecturas y escenarios en los que poder desarrollar nuestras potencialidades como sujetos y plantear —tal y como ya expresó Jacques Rancière— nuevas *comunidades sensibles de experiencia*, es decir, alternativas efectivas a la mercantilización de lo simbólico operada desde el capital.

Con estas premisas, mi propuesta para este proyecto de intervenciones artísticas se encontraba articulada bajo un sencillo enunciado, *sentido y sostenibilidad*, que sintetizaba mi anhelo de estimular las potencialidades éticas contenidas en el trabajo de una serie de autores contemporáneos en pos de la creación de una comunidad de experiencias. Si bien el proyecto en su origen remitía a unas coordenadas espacio-temporales concretas y determinadas, en última instancia aspiraba a demostrarse capaz de explicitar la emergencia política y ética de ese individuo anónimo universal cuyo destino se encontraba ahora sometido a los vaivenes de la macroeconomía. En otras palabras, se trataba de ir más allá de la literalidad del arte político tradicional para, en su lugar, proponer una serie de producciones estéticas de naturaleza crítica que invitasen a participar de otra idea de la realidad y el mundo que no obedeciese a las tradicionales particiones de lo sensible operadas desde el capital.

En este sentido, la selección de autores propuestos para «Sentido y sostenibilidad» obedecía a un rigor metodológico que pretendía distinguir la trayectoria de diez creadores contemporáneos (Lara Almarcegui, Liam Gillick, Carlos Irijalba, Gunilla Klingberg, Mainer López, Renata Lucas, Rafael Lozano-Hemmer, Oscar Tuazon, Pieter Vermeersch y Haegue Yang) cuyas obras hubiesen actualizado y concedido una mayor importancia a las dimensiones sostenibles de la producción estética sobre las tradicionales definiciones empleadas por el arte en los espacios públicos; a saber, la mera

Oscar Tuazon, *Birds*, 2012, subida a la ermita de San Pedro Atxarre, Ibarrangeli. Sustitución de dos bancos de piedra por dos bloques prismáticos tallados en piedra pulida extraídos de una cantera próxima a Urdaibai. Foto: cortesía del artista.





decoración urbana o, en su variante paisajística y rural, la visión de inspiración romántica. Autores cuyo trabajo se situaba más allá de la acostumbrada concepción del simple «monumento», para abogar, en su lugar, por la puesta en práctica de una serie de proyectos plenamente integrados en la trama cotidiana de los lugares donde estos se desarrollasen.

Una de las claves de aquel proyecto inicial —que incluí de forma voluntaria a modo de advertencia previa para la comisión que valoraría los proyectos—, mencionaba que mi intención era desarrollar obras concebidas, por necesidad y convicciones, en la confluencia de diversos medios, géneros y disciplinas que —discrecionalmente y según la ocasión— confundieran la realización de un objeto artístico con el diseño, la escultura, la arquitectura, la mediación cultural o la producción de contextos y situaciones que perseguían, en última instancia, una inserción constitutiva del sujeto contemporáneo. Obras, por tanto, que aparecían más bien como *antimonumentos*, precarios, efímeros y llenos de dudas, pero indispensables en un momento histórico tan complejo como el que vivimos, al poner en juego una serie de desplazamientos que cuestionaban tanto los espacios de enunciación dados como los modos de representación tradicionales.

Quisiera entonces ir un poco más allá y entrar en la descripción de algunas de las propuestas que formaron parte de «Sentido y sostenibilidad», con la intención de

▲ Gunilla Klingberg, *A Sign in Space*, 2012, Playa de Laga, Ibarrangeliu. Detalle del patrón dejado por el cilindro de goma estampado que se conectó al tractor de limpieza de las playas. Foto: cortesía de la artista.

observar la forma en que se materializaron algunos de los presupuestos enunciados anteriormente. Tomaré tan solo un par de ejemplos, antitéticos, para que puedan valorar el diverso perfil bajo de los proyectos que se presentaron.

El primero de los ejemplos que tomaré será el proyecto *In Situ*, de Mainer López, artista de origen vasco, y por tanto familiarizada totalmente con el contexto de inscripción de la obra y las polémicas que su proyecto podría generar en la zona. Desde un primer momento, López mostró su voluntad de no interferir en las dinámicas del territorio, e inició a título individual una multitud de visitas a la zona de Urdaibai con la intención de hallar lo que ella denominaba «lugares de encuentro», espacios de intercambio ciudadano en los que la trama urbana, los recursos, las historias o las costumbres de las gentes podían hacer que los visitantes de la muestra se acercasen un poco más a las dinámicas sociales, culturales y económicas de Urdaibai.

Un simple puesto en el mercado de la localidad de Gernika; un paso a nivel que obligaba a detenerse a los peatones y quién sabe si a improvisar algún diálogo entre ellos; un embarcadero improvisado en Mundaka que servía para conectar las dos orillas del río; o una fuente donde la gente acudía a coger agua, fueron señalizados de la manera más sencilla posible: López ubicó nueve baldosas cuadradas de color amarillo de treinta centímetros de lado junto a cada uno de estos nueve hitos para señalar su existencia y hacer partícipe al visitante de estos espacios de mediación donde todo podía suceder. Para facilitar el recorrido, la artista editó un pequeño mapa de su proyecto que describía la historia del lugar.

En el otro extremo, tanto por su dimensión como por la procedencia del autor, a priori ajeno al contexto de recepción de la obra, encontraríamos la obra *Faceted Revision Structure (Es una clase muy pobre de memoria que sólo funciona hacia atrás)*, de Liam Gillick, que tomó como soporte un edificio simbólico de Gernika, que en el momento de iniciarse el proyecto se encontraba en proceso de remodelación integral por parte de la administración vasca. No hay espacio en todo este volumen de *Errata#* para describir la multitud de conversaciones, reuniones, propuestas y contrapropuestas que se dieron con arquitectos, políticos y familiares del arquitecto que construyó el edificio original y otros representantes del poder, y que desembocaron en la creación final. El caso es que durante las diferentes fases de ejecución del proyecto, lo que en principio se planteó como una instalación efímera acabó por formalizarse como una intervención permanente que dotó de un nuevo patrimonio artístico a la ciudad de Gernika.

Podríamos continuar aquí las infinitas variables a las que se sometió cada uno de los diez proyectos que se presentaron en la muestra, pero mi texto sería demasiado largo y aburrido para los lectores. En su lugar, me gustaría hacer notar que ninguno de los artistas incluidos en este proyecto fue seleccionado por el comisario con una idea preconcebida sobre el proyecto por realizar, como tampoco ninguno de ellos fue obligado a emplear un espacio concreto, un material, un agente determinado o un

soporte específico (aunque todos ellos se mostraron partidarios de emplear recursos y trabajadores de la zona). Una reflexión compartida, construida por el comisario a modo de marco teórico general, sirvió como único punto de partida para su participación en el proyecto. Sus visitas a la zona y sus diálogos con las gentes del lugar hicieron el resto. La comunidad de intereses se hizo evidente, hasta el punto de que actualmente artistas como Haegue Yang y Gunilla Klingberg, la primera coreana y la otra sueca, continúan colaborando en sus proyectos internacionales con los artesanos y agentes locales que participaron en su obra.

3. Dos casos con un solo objetivo: la responsabilidad curatorial corporativa

Los dos casos descritos en ambos apartados no hacen otra cosa que demostrar mi necesidad de un compromiso curatorial no solo hacia las personas que en última



Haegue Yang, *Tectonic Texture*, 2012, Cantera de Andrabide, Gautegiz-Arteaga. Con la colaboración de un artesano local, Yosu Meabebasterrechea. La escultura alternaba piedras extraídas de dos canteras localizadas en Urdaibai. Foto: cortesía de la artista.

instancia aparecen como destinatarias de los proyectos expositivos en los que me he visto inmerso, sino también hacia la propia evolución del arte en cuanto circunstancia capaz de ofrecer lecturas críticas sobre la realidad que nos ocupa.

Como ya he mencionado, si bien uno y otro proyecto distaban mucho en lo que refiere a sus respectivos contextos de inscripción (museo vs. espacio público-natural), ambos compartieron un mismo *modo de hacer* que eludía en todo momento la lógica de la obra de arte como objeto de consumo y espectáculo, sustituyéndola por otro tipo de relato en la práctica del comisariado. En dicho relato, la práctica curatorial se demuestra, por necesidad y convicción personal, como un ejercicio de responsabilidad dirigido no solo hacia los artistas, sus obras y la inevitable mercantilización de sus propuestas, sino también hacia los lugares y los tiempos que acogerán las obras y hacia las personas que, en última instancia, los dotarán de sentido.

Tomando como base estos criterios, mi metodología de trabajo, resumida a grandes rasgos en las páginas precedentes, se desarrolló siempre desde lo local hacia lo global tramando redes de colaboración y estados de materialización intermedios (foros, charlas, mesas de trabajo abiertas, etc.) que no se limitaban a los artistas, sino que incluían y recogían el trabajo llevado a cabo desde el inicio del proyecto con los colectivos, miembros de la institución y agentes que trabajaban con anterioridad en la zona en la que se inscribió cada proyecto. El objetivo final era la creación de una estructura orgánica de trabajo de carácter transversal, contraria a la acostumbrada lógica piramidal que rige las relaciones entre el comisario, los artistas y el lugar que acoge la propuesta; una estructura que se demostrase porosa y accesible en todo momento tanto para el participante como para el visitante.

Ninguna de las dos exposiciones aquí citadas pretendía, ni mucho menos, cambiar el mundo, pero sí ubicarse en terrenos cada vez menos transitados por el arte y habitar un espacio indeterminado y difuso donde *otro arte* puede y debe *suceder*; adaptándose, participando, comprometiéndose activa y críticamente con las dinámicas sociales, económicas, políticas, culturales o naturales de los diferentes escenarios donde se desarrollaron los proyectos.

Referencias

- Comeron, Octavi. 2007. *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama – Fundación Arte y Derecho.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Engels, Friedrich y Karl Marx. 2007. *Manifiesto Comunista*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, Michel. 1973. *El libro de los otros*. Barcelona: Anagrama.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. 2005. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, Fredric. 1996. *Teorías de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kellner, Douglas. 2005. «Western Marxism», en: Harrington, Austin (ed.). *Modern Social Theory: an Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rifkin, Jeremy. 1996. *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*. Barcelona: Paidós.
- Salmon, Christian. 2008. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Península.
- Sánchez Balmisa, Alberto (ed.). 2009. *Una fábrica, una máquina, un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales*. Lleida: Centre d'Art La Panera.
- Sánchez Balmisa, Alberto (ed.). 2012. *Sentido y sostenibilidad. Lecturas*. Vitoria: Gobierno Vasco.
- Tafalla, Marta. 2003. *Theodor W. Adorno: una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder.

Sitios de Internet

- Sentido y sostenibilidad. 2012. www.sentidoysostenibilidad.org

DEL AUTISMO
UTILITARIO AL
DIÁLOGO REAL:
HACERSE CARGO

Juan Alberto Gaviria

El cambio climático unirá la humanidad, dicen los científicos. Estas palabras son proféticas. Sin embargo, pareciera que la mayoría de los expertos continuaran ensimismados en fragmentar lo real, en clasificarlo. No se toma seriamente un factor que podría ayudar a transformar los resultados de las investigaciones científicas frente a este fenómeno: incentivar en el sujeto observador procesos de *individuación* en relación con lo observado; es decir, llegar a una autorrealización en relación con el entorno, pues, siguiendo a Carl Jung, la individuación no excluye al mundo, sino que lo incluye, nace de la relación con ese *otro*.

En los tres artículos que presento como editor nacional, el *otro* es esta cosa olvidada: la Tierra. En ellos analizaremos propuestas de sistemas de pensamiento donde lo que vemos lo interpretamos dejándonos afectar para hacernos más humanos, y no limitarnos, en el marco del pensamiento occidental, a explotar nuestra Tierra. Estas reflexiones quizá habrían sonado demasiado románticas o utópicas algunas décadas atrás, pero hoy son una necesidad; la verdad sobre el deshielo, las islas de plástico, el desierto que se expande, están frente a nosotros. La reacción como sujetos ya no puede ser esperar que alguien (¿quién?) haga algo, sino actuar desde adentro de lo que nos identifica como seres inteligentes y sensibles al *otro*. La innovación necesita estos dos elementos.

Desde diferentes ángulos, los autores expresamos la necesidad de un diálogo auténtico con el lugar que habitamos. Las reflexiones y testimonios de procesos muestran cómo a través del arte podemos comprender las máximas de lo que significa ser humanos, ser *humanidad*. La ética es un a priori cuando intentamos establecer una relación con la Tierra. ¿Podemos lograrlo? Esta relación hoy se construye como una necesidad. ¿Dónde nacimos? ¿Adónde volveremos?

El artificio que hacía que olvidáramos nuestra condición está en crisis. ¿O incluso desde un pensamiento tecnocientífico —claramente en aprietos— se amerita mantener la relación farsante de entregar los datos en tercera persona, y así poder evadir el *quién* ha causado semejante tragedia ecológica? «Hubo un derrame de petróleo», ¿de qué multinacional son las matrículas? Hoy, a través de señales no gramaticales, la Tierra nos expresa las consecuencias con graves desastres naturales, huracanes y hambrunas. ¿De qué sirven los logros de tomas fotográficas satelitales sobre restos de cauces por donde hubo ríos en Marte, si similares imágenes de desolación y aridez generadas por la deforestación del hombre se evidencian aceleradamente en este planeta que alguna vez llamamos «azul»? ¿Qué sentido aportan estas imágenes? ¿Redireccionamos las políticas públicas al ver ríos secos en otros planetas? ¿No sufren nuestros bancos de datos también la epidemia de «obesidad» por no lograr transformar esos datos en acciones? Si no actuamos, nos mantenemos dentro de otra ficción, pues la caída de un árbol en la selva es real solo cuando es escuchada por alguien.

La verdad estará siempre más allá del dato. Es una constante que dialoga con nosotros. Sabemos que parte de ella se desoculta a través de la *metáfora*, que —como

lo explico en mi artículo, siguiendo a Gadamer— es lo que da sentido al ser. El arte es un instrumento fundamental que deviene juicio crítico. Aprender a educarnos en esta relación humanidad–planeta es lo que reafirman muchas prácticas artísticas hoy. La reevaluación de los procesos o prácticas artísticas ecológicas, que empuja a la humanidad a generar otras formas de pensar más allá de la vía sujeto–objeto, abre la posibilidad de lo relacional y es un avance sustancial en los conceptos del arte. Ya no se permite que la búsqueda de lo bello se limite a la elaboración de objetos bellos, pero esta ampliación del concepto es un avance del pensamiento crítico que necesitamos ejercer. No demeritamos la belleza del objeto, pero el clamor desde las prácticas artísticas emergentes apunta a establecer una relación más auténtica entre la humanidad y la Tierra. «Aquello que reprimimos, reaparece», decía Freud; y Joseph Kosuth, uno de los maestros del arte conceptual, así lo manifestaba en su obra *Zero & Not* (1986), la instalación donde intentaba tachar las palabras de Freud.

Incluir en la interpretación de lo que es bello la relación con el ecosistema es una necesidad. La verdad no es solo un dato, es el cómo nos relacionamos con el significante. Pero ¿sobre cuáles argumentos y territorios podríamos unir una ciencia agotada en su metodología de fragmentar *ítems*, apoyada por una economía que ve en los descubrimientos científicos solo el lucro potencial y se desentiende de su responsabilidad hacia la Tierra? En el gremio del arte con su capacidad de visionar, observamos a través de los artistas contemporáneos un llamado muy similar a la unidad que claman los científicos. Belleza es supervivencia. Ver esa unidad es a lo que muchos artistas y sus colectivos abogan con sus prácticas.

Adriana Puech nos comparte justamente el extenso recorrido llevado a cabo en su proceso como ingeniera ambiental. Valioso es elaborar sobre su testimonio si en el fondo deseamos comprender el nuestro. Ser testigos de lo tortuoso que significa en instancias adonde nos lleva el deseo y de guiar esta existencia hacia encontrar serenidad y liberarse de la enorme carga de superficialidad que hemos construido con el pensamiento antropocentrista, es un aporte clave a nuestro propio proceso de *individuación*; proceso que ella denomina «alfabetización ecológica». En «Las puertas inesperadas» Puech permite al lector introducirse en su experiencia y sentir las pulsiones de alguien que después de un extenso recorrido académico llega a ese diálogo con la Tierra; diálogo similar al del campesino que la labra, la admira y le agradece ser la base de su supervivencia. En su testimonio, no solo la analiza como a un ratón en un laboratorio, sino que paralelamente a ese análisis surge en el sujeto *compasión* por ella, el inicio de la sostenibilidad.

Puech muestra cómo la *ecología profunda* comienza con la mirada poética. Lograr transformar nuestra rutina sin cambio de paradigmas, sin «aprender a dialogar con la Tierra, es inútil», nos dice. Su metodología de integrar las áreas del conocimiento establece una relación básica entre la huerta, la cocina, la reforestación y comunidades que incluyen científicos de trayectoria. Sobresale en su búsqueda la habilidad de transformar sus acciones ecológicas sobre el, a veces, árido contexto

colombiano, que se fortalece desde el inicio con un cambio de paradigma: Puech hace una crítica al sistema educativo actual, que evade o aplica superficialmente la interdisciplinariedad en la formación del ser humano. La formación del joven al madurar solo se sostiene implantando un carácter bélico; la búsqueda de una satisfacción personal, de poder, de simple antropocentrismo. ¿Será tarde para transformarlo hacia un ecocentrismo?

Las reflexiones que Agustín Parra hace sobre propuestas artísticas que apuntan a generar pensamiento *ecosófico*, se desarrollan en Medellín, una de las ciudades más contaminadas de Latinoamérica. Su situación geográfica, en un valle cerrado por los Andes, no permite la salida de CO₂ como ocurre en otras ciudades, y debajo de esta capa mortífera viven tres millones y medio de humanos. Sabemos de la generación de grandes proyectos innovadores, entre ellos de movilidad, que buscarán mitigar la emisión de gases, pero por lo pronto la cantidad de muertes causadas por cáncer de pulmón es notoria en esta ciudad. La investigación científica, el emprendimiento, el hecho de que a todo hay que ponerle un rótulo de valor monetario, es la metodología reduccionista del sistema de pensamiento predominante. Así, el arte, a pesar de su capacidad de señalar otras alternativas de pensamiento con el lema de la sostenibilidad, es todavía percibido como entretenimiento.

Las señales a las que apuntan las prácticas artísticas sostenibles abogan por lo que hay que hacer frente a la apatía. Hay tristeza en el horizonte, y sin embargo, como lo expresa el profesor Parra sobre los trabajos de los artistas que intervienen un edificio dedicado a la investigación tecnológica y sostenible, se evidencian tímidos acercamientos por recuperar la capacidad que el arte tiene para aportar a otras áreas del conocimiento. La complejidad de las propuestas plásticas que se presentan en su curaduría de «Ecología / Economía» demuestra la generosidad de las directivas del edificio Ruta N. Sobresaliente es la actitud de la ciencia de aceptar críticas constructivas, con las que las obras plásticas le hablan al sujeto, poniendo en evidencia *quién* ha causado con su pensar tecnocientífico y antropocéntrico daños irreparables al medio ambiente. Estos artistas en sus propuestas expresaron formas de reconciliar y generar una visión ecológica, sin espejismos, con responsabilidad de saber que está en nuestras manos el devenir ambiental. El rescate frente a nuestra autodestrucción está en la capacidad de juzgar lo que es bello. Como lo explica el profesor Parra, una revisión desde el arte y sus prácticas ecológicas aplicadas a la economía y la ciencia son las manifestaciones que provocan actuar en armonía con nuestro planeta.

En el ensayo «El *desautismo* en el arte», doy por mi parte una mirada al agotamiento del sistema homogeneizante y los paradigmas en que se construye la cultura del consumo y entretenimiento y que hace olvidar al *ser*; la frustración de su publicidad al no lograr su objetivo (la felicidad a través del artificio), y cómo el arte de la autenticidad nos la señala. Evidenciamos las estrategias de manipulación que impiden en el fondo devenir una democracia auténtica, incluyente con maneras de habitar sosteniblemente nuestra casa, el *oikos*: la Tierra.

EL *DESAUTISMO* EN EL ARTE

Juan Alberto Gaviria



Cuando le pregunté a mi hijo de siete años, a quien dedico este texto, «¿Qué piensas que es el futuro?», me contestó: «Es lo que va a pasar antes de que tú sepas».

El gremio del arte está incluido en el sistema homogenizante del consumo. Sin embargo, desde hace varias décadas se evidencian, ante la crisis de la repetición de sus productos expositivos, propuestas alternativas también consideradas artísticas. Ante este sistema con síntomas de autismo, el llamado de alerta desde la filosofía y la crítica del arte comienza a encontrar, reafirmar y empoderar vetas de creatividad como *estados de encuentros*, que justifican ser obras de arte por su sentido común. Los artistas, y otros sensibles a la *metáfora*¹, hacen ver en el horizonte una conciencia estética capaz de aportar a la construcción de políticas públicas sobre el medio ambiente que nos seduzcan a sentir el habitar con la Tierra, y no solo a explotarla.

El territorio recorrido es vasto. Compartiré en mi trayecto inventarios de procesos de individuación² y los nuevos aprendizajes desde estas prácticas para juzgar lo que es belleza. Los resultados revelan la extraordinaria capacidad de la creatividad humana en aquellos seres que persisten, con una mirada poética, hacia lo que *hay que hacer*; pero sin artificios, enfocándose en lo que es necesario. Ante el abismo del horizonte, estas miradas son vitales cuando deliberamos sobre el acontecer humano y su *oikos*.

No solo la ciencia piensa, el arte también devela paradigmas para nuestra supervivencia. En el diálogo de la metáfora con la realidad transformamos formas de ver el mundo: con estas prácticas mitigamos el impacto ambiental generado por modelos egocentristas, no aptos para el bien común de la humanidad. El contrato social con nuestro hábitat apenas comienza. Baluceamos el inicio.

El agotamiento: la cultura sin límites y los mares de plástico

Escribir sobre el estado del arte o las nuevas propuestas plásticas del acontecer nacional es, tal vez, menos angustiante que escribir sobre las prácticas ecológicas o de sostenibilidad que se están llevando a cabo en nuestro medio; sobre todo si vemos en frente un horizonte sombrío. Tal y como ocurre con las políticas de apertura de la

1 A diferencia de otras formas de acción o comunicación de la cultura, en el arte los mensajes y los discursos nos llegan no de manera directa y literal, sino a través de un medio simbólico, una «metáfora» (como la denomina Gadamer), pero no ya la figura literaria, sino como medio visual fundamentalmente; pues el arte no solo no desea caer en lo obvio, sino que tiene sus propios medios para comunicar y cuestionar. En adelante me referiré con frecuencia al poder de la metáfora en este sentido.

2 El principio de *individuación* viene de la psicología analítica de Carl Jung; y no debe de confundirse con individualismo o egocentrismo. Consiste en lograr como individuos llegar a una autorrealización, pero en relación con el todo: la individuación no excluye el mundo, sino que lo incluye.

minería en nuestro país, por ejemplo: si se llevaran a efecto, en pocos años y a corto plazo Colombia mejoraría su nivel de producción; pero a largo plazo, después de su explotación, el proceso dejaría al país como han quedado los países explotados del África: desérticos.³

Con los paradigmas que rigen nuestro sistema de pensamiento, no sabemos qué ruta escoger con respecto a la minería, si la de corto plazo y las terribles consecuencias para nuestro hábitat, o la de largo alcance, que incluiría establecer fuertes políticas públicas de sostenibilidad con nuestro ambiente y prácticas que empoderen la autodeterminación de estas comunidades.⁴ En el Chocó los actos de resistencia civil en contra de la minería son actos por la supervivencia: arrasar con su entorno será perder toda identidad. Sin embargo, mientras el método de pensar esté regido por un sistema de aprendizaje para dominar más que para habitar en nuestro entorno, la *ecología* se enfocará más hacia la publicidad y el mercadeo que hacia la autenticidad y el imperativo que demanda generar paradigmas *éticos-estéticos*⁵ o la *conciencia estética* (Gadamer 1977, 121): habitar la Tierra reconociendo los límites de nuestros recursos no renovables, investigando sobre los renovables y su sostenibilidad.

En la práctica artística reciente del Laboratorio socio-artístico n.º 38 «Energía renovable: mitigación al cambio climático», el experto que dirigió el taller indicaba que, aunque la mitigación para evitar el impacto de la explotación de carbono en regiones como La Guajira se redujera, las demandas de exportación se mantendrían vigentes y harían inocua la mitigación. Según los datos suministrados,⁶ China, dada su necesidad, seguiría consumiendo lo que venga de cualquier lugar del mundo sin ninguna conciencia debido a la alta demanda. Y entonces: ¿dónde está la ética? Está, pero es aún frágil en cuanto a la acción del arte, si lo encajonamos dentro de la cultura de consumo, de entretenimiento en que hemos sido capturados. Pues, evidentemente, «la obra de arte no es solo deleite» (Bourriaud 2006, 125).

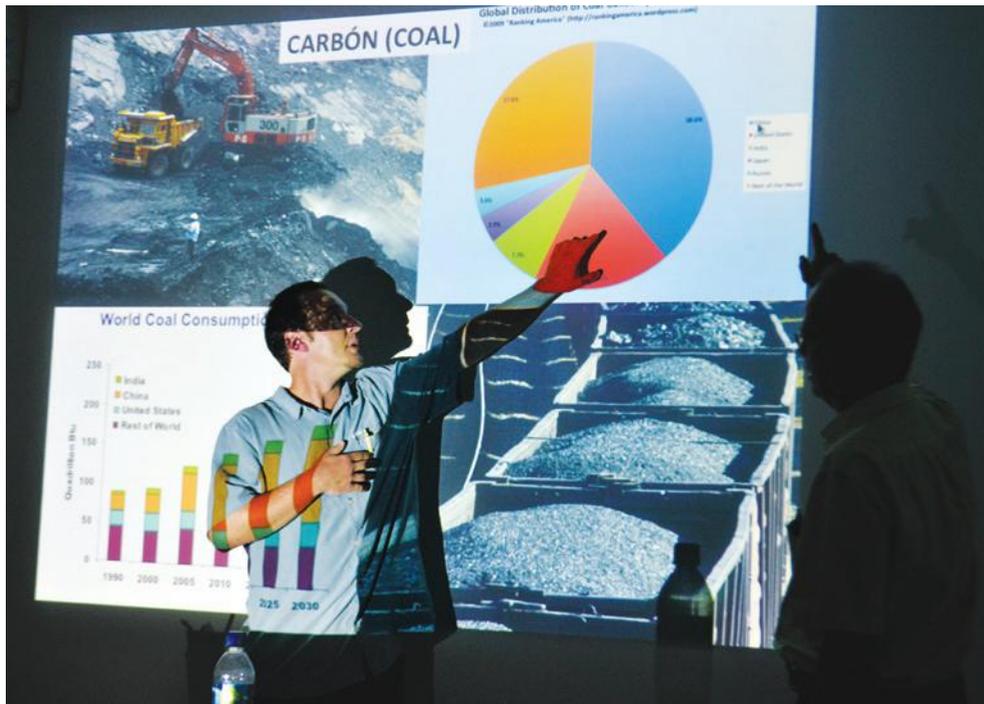
La angustia se incrementa al intentar hablar de estas prácticas artísticas de sostenibilidad. Desde décadas atrás, en medio de la obesidad epidémica de información, cada día nos levantamos cada vez más insensibles o impotentes para asumir alguna responsabilidad diferente a la de reciclar la basura de nuestras casas para que luego sea tirada en un mismo lugar por los camiones recolectores. Los conceptos de reciclaje en nuestro país, en relación con otros países, son todavía elementales. El marco de percepción

3 Como lo explica Steve Cagan en su conferencia sobre la explotación del oro en Chocó, como parte del Laboratorio socio-artístico n.º 15 (véase *Desear tepaz* 2008).

4 Véase la conferencia de James Rodríguez en el Laboratorio socio-artístico n.º 40: «Minería – Educación, patrimonio, necesidad», realizado el 25, 26 y 27 de septiembre del 2013 en Caramanta, Ciudad Bolívar y Reserva Indígena Karamata Rua (Jardín Antioquia, en las Mesas Ambientales de estas comunidades) (*Desear tepaz* 2013).

5 Término de Guattari, adoptado y desarrollado por Borriaud (2006, 121-127).

6 Véase las conferencias dictadas por el profesor Dan Hithcock, doctor de Clamson University, en el Laboratorio n.º 38 (*Desear tepaz* 2013).



Dan Hitchcock explica en conferencia el consumo del carbón a nivel mundial y el impacto ecológico y sin control en países como China, 2012. Director del Laboratorio n.º 32 «Arte y física» (2012) y n.º 37 «Energías renovables» (2013), Medellín. Foto: Archivo Colombo Americano.

del hombre occidental solo valora certezas y aporta poco a soluciones de transformación de los paradigmas; se encuentra *extraviado* de un contexto integral tanto en lo rural como en lo urbano. Pocas son las acciones o decisiones drásticas de mitigación que hacemos para intentar habitar el planeta con poesía —la toma de conciencia de nuestros límites la dejamos para otros—. Las medidas de cambio, en cuanto aprendizaje para habitar sosteniblemente, son demasiado tímidas. ¿Hasta cuándo durará la invasión en nuestras costas de troncos de árboles que trae el mar desde nuestros ríos, no como proceso natural, sino como resultado de la más agresiva deforestación de nuestras selvas?

Escritores y pensadores del siglo pasado denunciaron ya el marco conceptual de los modelos de pensamiento con que todavía percibimos el futuro, y cómo habitamos y a qué ítem hemos sido reducidos como sujetos. En 1948, George Orwell profetizaba en su novela *1984* que el sistema que regiría la sociedad del futuro sería una estructura totalitaria en métodos y valores con su propio lenguaje, *Newspeak*, donde la palabra *libertad* se utilizaría únicamente en asuntos como «el perro está libre de pulgas», y no en un contexto político o intelectual. Cuando apareció esta novela se consideró más imaginativa que predictiva. Walter Wallbank nos permite conocer la apreciación de Eric Fromm sobre esta obra de Orwell:

El sentimiento que expresa es acerca del desespero del hombre del futuro, y la advertencia de su reflexión sobre la novela *1984* es que, a menos que el curso de la historia cambie, los hombres de todo el mundo perderán sus más valiosas cualidades humanas sin que se den cuenta. (Wallbank et ál. 1976, 575)

¿Acaso son estos comentarios exagerados al observar cómo evoluciona nuestro sistema de pensamiento en el 2013, sometido a lo que Guattari denominó «capitalismo mundial integrado»? (Bourriaud 2006, 127). Lo que Orwell, en 1984, nunca vio como un tema preocupante fue un asunto más complejo y de repercusiones más profundas que vivir en una sociedad totalitaria: la sobrepoblación y la degradación acelerada de nuestro medio ambiente (1976, 577).

Nuestra forma de aprender no es más la del hombre primitivo que inventaba la herramienta (aprendizaje 1), ni su mejoramiento técnico y de productividad (aprendizaje 2). Un nivel superior de aprendizaje (3) requiere elaboración de estos saberes (Berman 1981, 290): más que aprender a dominar a otros o explotar hasta su extinción los recursos no renovables, se trata de usar el sentido común sobre cuáles son nuestros límites. La educación y por ende el arte, como veremos, ayudan a transformar nuestra forma de dialogar con nuestra realidad y mitigan el daño cuando se reevalúa lo que denominamos el *contrato social* (Serres 1991, 26). Este contrato es ya no solo entre nosotros, sino con la Tierra.

Comprender el concepto de tiempo no consiste más en saber si va a llover o no; se trata del tiempo y sus extremos en el fenómeno del cambio climático (lo que, según expertos, unirá a la humanidad y así lo manifestaron en el Panel de Expertos de Cambio Climático dentro de la convención Partners of the Americas (2011)).⁷ El no retorno de nuestro aprendizaje y su metodología para recuperar la ruta en el horizonte están en curso. Si lo que se predecía en 1948 en la novela *1984* olvidaba el maltrato ecológico que se ha hecho a la Tierra, hoy, en el 2013, las consecuencias causadas por la intervención humana son una realidad que amenaza nuestra existencia.

Wendel Berry, un estadounidense llamado el *Poeta de la Tierra*, sitúa como el año clave en el desarrollo de su país a 1945, pero lo señala también como el inicio de una gran catástrofe (Berry 2009). Aunque fue el año en que finalizó la Segunda Guerra Mundial, también fue cuando la maquinaria bélica con que se venció el nazismo se aplicó al desarrollo de un país. Lo que todavía era una agricultura orgánica pasó a ser alimentada por químicos y herbicidas para incrementar la producción; los monocultivos se expandieron y los caminos rurales se convirtieron en la más atroz red de autopistas, cruzando gran parte del territorio norteamericano y aumentando las emisiones de CO₂. Los estereotipos bélicos se aplicaron a conceptos económicos donde se fundamentaban los paradigmas que rigen la sociedad de consumo global. «El fracaso de la modernidad se descubre a través de las relaciones humanas devenidas producto» (Bourriaud 2006, 105).

El desprecio del sistema por una madre de la etnia embera que alimenta a sus niños vestidos con camisetas hechas en China y sobrevive gracias a productos artesanales

⁷ Participaron en este panel Dan Hitchcock, de Clemson University y Climamte Fellow, y Édgar Vélez, ingeniero de Corantioquia, la Corporación Autónoma Regional del centro de Antioquia.

que elabora mientras mendiga por nuestras calles, representa una imagen desgarradora que contrasta con la arquitectura de los emporios económicos que solo piensan en estrategias de ganancia monetaria. Hablando todavía en su idioma nativo, que se extingue ante el sistema capitalista global, ella ignora que a veces la causa de sus desplazamientos es una mentira que el sistema occidental le impone a su cultura para poder explotar sus recursos e incrementar ganancias. Su explotación en territorios indígenas es una necesidad que prima sobre la supervivencia de las culturas tradicionales que justamente tal vez podrían enseñarnos cómo volver a encontrar armonía con la Tierra.⁸

El conocimiento ancestral de nuestras comunidades indígenas, de quienes debemos aprender el uso sostenible de los recursos, comienza por un reverencial respeto por *el abuelo*, decía Tupac Enrique Acosta⁹, ante los restos de las raíces de una ceiba en Valparaíso, Antioquia, en el Laboratorio socio-artístico n.º 18: «Etnias: Pueblos originarios de América». El equilibrio ancestral en la explotación de recursos se olvidó o, peor, se volvió moda de consumo. Ahora vemos que grupos de la *nueva era*, con aviones contratados, viajan a Suramérica desde el primer mundo para la *toma* de la medicina; y al regresar a sus países los herederos de los paradigmas basados en las estrategias bélicas mantienen la explotación de recursos sin tomar acciones contundentes de preservación. Su sistema de movilidad en sí mismo requiere tener dos carros o más por número de adultos en una familia.

En nuestro país, de cara a las regulaciones de *pico y placa*, los proveedores se las arreglan para que, a la compra de un segundo vehículo, la familia consumidora logre adquirir un número de matrícula que no pertenezca al mismo grupo que el primero, y poder así transitar libremente todos los días. De esta manera, con una movilidad personalizada, excluyente y no masiva, la producción de carros se incrementa a pesar de las regulaciones; y no hay duda de que es precisamente el carro uno de los grandes consumidores de recursos no renovables. La emisión de CO₂ en ciudades como Los Ángeles o Medellín es devastadora, más allá de los proyectos de movilidad masiva (en la mayoría de las ciudades norteamericanas la movilidad masiva todavía es vista como un recurso necesario solo para las minorías y los olvidados). Si no tienes un carro simplemente no existes; la licencia de conducir prima sobre cualquier otro documento de identidad. La «sociedad sobre ruedas» explota estos recursos sin compasión, se impone y humilla a la sociedad todavía caminante. La producción de motos en nuestros países y el gran número de accidentes de estos motorizados, en su mayoría provenientes de estratos bajos, es una epidemia. Si actualmente el sistema de movilidad en ciudades como Houston o Los Ángeles le impone al habitante usar carro, en nuestro

8 Los gráficos científicos demuestran que el máximo entre las líneas de consumo y la búsqueda se ha cruzado. Mientras tanto, la investigación de energías renovables es solo del 1%, según revela la Conferencia de Dan Hitchcock sobre cambio climático (véase Desearthepaz 2013).

9 Embajador de los pueblos originarios de Norteamérica ante el gobierno de los Estados Unidos y quien dirigió el Laboratorio n.º 26 «Tejiendo identidad entre las culturas originarias de América».



país la solución para las clases populares son tanto los carros usados con tubos de escape deficientes y altamente contaminantes, como las motos, que demandan consumo de petróleo y emisión de CO₂. Hemos olvidado que somos los causantes del efecto invernadero y de la aceleración del cambio climático. Se habla de democracia, pero no se firma el tratado de Kioto; nos preocupamos por el deshielo en Groenlandia, pero el sistema de consumo piensa en las nuevas alternativas de consumo para sus sesenta mil habitantes, que de pescadores pasarán a ser mineros! (De Greef 2013). Hablar desde la conciencia estética o incentivar el uso de «válvulas de seguridad» (Berman 1981) que están a priori en nuestro pensar para prevenir el desastre ecológico, parecen temas olvidados.

Este sistema consumista y explotador fundamentado en paradigmas bélicos, desinteresado por las consecuencias del calentamiento global existe también en los países socialistas. En China el consumo de carbón va en aumento y continuará sin fuertes regulaciones que aminoren la emisión de CO₂ y la producción de plástico que satura nuestros mares (véase Dan Hitchcock en Desartepaz 2013). Vemos así que las

estrategias de la explotación en ambos sistemas, capitalista o socialista, nacen del mismo origen extraviado y egocentrista, del olvido de que nuestro desarrollo industrial está fundamentado en relación con el otro; olvidan que el *otro* hoy incluye a la Tierra.

Escribir sobre las prácticas sostenibles del arte que frágilmente impulsan a generar otra forma de pensar desde la conciencia estética es también angustioso cuando escuchamos desde las propuestas de la filosofía a un *testigo del siglo*: Hans-Georg Gadamer, renovador del término *hermenéutica*, quien aplica la interpretación de textos a un hecho epistemológico contemporáneo. La hermenéutica está inmersa en la construcción de un sujeto *elaborado, cruzado* y no aislado de su entorno. Nuestro proceso de *subjetivación* (Bourriaud 2006, 109-112) o *individuación* está en constante diálogo con lo *otro*.

Nos sorprende su forma profética de advertir lo que pasará con el *otro*, nuestro entorno, con nuestra forma de *aprendizaje* extraviado:

Por primera vez se ha creado un arsenal de armas cuyo empleo ya no promete la victoria de alguien, sino que significaría el suicidio colectivo de la civilización humana. Y existe algo quizá más grave —porque, que yo sepa, nadie ve cómo podríamos dominar esta crisis—, la crisis ecológica, el agotamiento, la desertización y la devastación de los recursos naturales de nuestra Tierra. Estas son las dos amenazas que se ciernen actualmente sobre las condiciones de vida de la humanidad en general como consecuencia del enorme crecimiento de la población y el enorme aumento del bienestar de los países desarrollados.

[...] Lo digo con toda seriedad, no hay ninguna alternativa. [...]. Solo un cambio de los procesos que ya están en marcha podrá hacer posible la supervivencia de todos, exigiendo de nosotros esfuerzos diferentes de los requeridos [...] las personas inmersas en el quehacer político o económico son bien conscientes de que todos nos acercamos lentamente a la zona fronteriza de la vida y que para nuestra sobrevivencia común debemos evitar el cruce de esta frontera. (Gadamer 1990, 122-123)

Ante estas palabras retomamos con honestidad nuestra angustia sobre qué es hacer arte para esta época. Desde la apertura a reinterpretarnos, Gadamer nos conmueve, nos saca del letargo y nos lleva a experimentar con sentimientos de humanidad nuestra relación con el *oikos*. Espero que con esta reflexión sobre prácticas artísticas ecológicas el lector se sienta en su casa, la Tierra... haciendo eco de Heidegger: «Habitar es cuidar. Pensamos en que en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la Tierra» (1994, 131). ¡Pero qué lejos estamos!

Es inevitable mencionar en esta reflexión, cuando abordamos el aprendizaje de habitar con poesía —y generar sostenibilidad en nuestro planeta—, al maestro de Gadamer: Heidegger. Su constancia en recordarnos lo esencial de mantener el ser libre de la abundancia de artefactos que envenenan nuestra casa hace implícito su pensamiento

ecosófico: «El pensar abre con su decir modestos surcos en el lenguaje [...]. El lenguaje es el pastor del ser [...] así como son los surcos que el labriego abre con paso lento en el campo» (1959, 66). La relación con el agricultor que labra la tierra nos detiene ante la obesidad de información que opaca al hombre moderno y lo lleva a procesos de *individuación* (Bourriaud 2006, 113): procesos que le permitan desarrollar una subjetividad en fuerte diálogo con el todo y no aislada como en tubos de ensayo, un caso clínico. Heidegger nos pregunta:

¿Cómo residimos aquí, con poesía o con arrogante ambición de querer poseerlo todo? Construir y pensar son siempre, cada una a su manera, ineludibles para habitar; pero serán insuficientes mientras cada uno lleve lo suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y pensar, pertenecen al habitar. [...] ¿Pero de qué otro modo pueden los mortales corresponder a esta exhortación si no es intentando por su parte, desde ellos mismos, el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para habitar. (1994, 141-142)

Estas palabras nos consuelan para soportar la angustia de ver frente al mar, en medio de plástico, troncos y residuos de sillas, el horizonte. Ante la necesidad de incrementar prácticas artísticas sostenibles que aporten a la transformación con sentido de los paradigmas con los que pensamos, ¿puede la metáfora del arte aportar?

Vale la pena dar una mirada a otros intelectuales que hablaron sobre la necesidad de armonía entre los recursos naturales para sobrevivir y para el consumo, y contrastarlo con eso a lo que ha llegado una economía basada en demostrar ganancias y no en el mejoramiento de la calidad de vida integrada a nuestro planeta. En los años setenta así lo manifestaba Schumacher en su libro *Lo pequeño es hermoso* (1981). Lo crucial de la economía es recuperarla de un cientificismo que simplemente valora estadísticas de productividad, donde el valor humano queda relegado a «cálidas» fotos de informes financieros sin importar qué transgresiones monstruosas, sin bases éticas, espirituales ni metafísicas hace la civilización occidental.

Este cientificismo impide superar nuestro ego y así llevarnos a sanar, a volver a relacionarnos con la tierra y nuestra supervivencia. «El arte nos abrió un mundo que no conocíamos o no nos atrevíamos a cruzar, sentir la tierra dentro de nuestros dedos [...]» (Cuartas 2012, 8). Hemos olvidado tocar la tierra. Continuar acumulando altas toxinas y destruyendo el *oikos* para mejorar las estadísticas de producción es una violación a la vida misma. ¿Pueden las prácticas artísticas aportar a esta sostenibilidad? «Poéticamente habita el hombre», nos dice Heidegger (1994, 163-166).

Antes que hacer una apología que justifique las prácticas artísticas que promueven la sostenibilidad desde mi trayectoria curatorial, en la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell del Colombo Americano, esta reflexión es un compartir rutas. Es una forma de poner en relación diferentes maneras de hacer arte que aportan al establecimiento de lazos *sostenibles* con otras áreas del conocimiento. Estamos convencidos



de que el arte desde su capacidad de visionar puede aportar, tanto o más que otros campos cognoscitivos, a prácticas relacionadas de sostenibilidad.

En el *Seven Days in the Art World*, Sara Thornton (2010) entrevista a galeristas que hablan de cómo cada día la línea límite entre el arte y el entretenimiento se disuelve. Sin embargo, desde los años ochenta encontramos propuestas de arte cargadas de autenticidad, como las instalaciones de Barbara Kruger: *Es un mundo pequeño pero no lo es para limpiarlo, Nada existe fuera del mercado*; propuestas que recogen justamente la perspectiva de Bourriaud: «La obra de arte debe producir sentido a la existencia humana» (2006, 64); el arte resiste la aplanadora del espectáculo.

En el Laboratorio socio-artístico n.º 19 de Deseartepaz «El agua una necesidad humana», realizado con la comunidad del pueblo de Belmira, al oriente de Medellín, y con la asesoría de Corantioquia, entidad protectora del agua y el medio ambiente, llevamos a cabo una práctica que los habitantes aún recuerdan, honrando el aporte de agua potable que esta región nos envía para el consumo de tres millones y medio de habitantes de más abajo, en el valle de Aburrá: Medellín y su área metropolitana. Los participantes de esta práctica artística, como la mayoría de los habitantes de Medellín, no saben del lugar donde nace la mayoría del agua potable que usamos. Con Eza Komla,

artista invitado de Togo (África), traído por las Naciones Unidas, trabajamos con los artistas acompañantes y los jóvenes de este pueblo; logramos hacer un reconocimiento de la situación y subrayamos la necesidad de continuidad protegiendo el nacimiento de este recurso vital.

El evento terminó con un grato homenaje con presencia del alcalde, marchas de colegios y discursos, entre ellos del propio Komla, quien nos previno sobre los desiertos en que se han convertido muchos países en África por la minería a escala industrial a cielo abierto. También tuvieron lugar un reconocimiento y reuniones interdisciplinarias con los habitantes sobre formas de generar economías sostenibles y así proteger este recurso vital del monstruo de cemento aledaño. Podrán ser frágiles acciones, pero al menos desde esta práctica artística sus habitantes reconocen su responsabilidad, sus aportes; y en especial se generan en los jóvenes alternativas de producción sostenible para no caer en el mismo agotamiento voraz de la ciudad. En el *performance* de clausura, con la presencia de la comunidad de Belmira, Komla se transformó en un ser de la calle entrando a la galería con su ropa rasgada, abandonado, sin dignidad: el mismo trato que damos al agua. En los ciudadanos la metáfora generaba un sentimiento de vergüenza, que es importante si deseamos salir del letargo en que estamos.

Las evidencias del desastre nos invitan a hacer que estos encuentros generen otras formas de enfrentar la crítica realidad a la que nos acercamos. Buscamos aprender a caminar sobre paradigmas menos ensimismados que el actual «tecnocientificista» de producir por producir, sin sentido, compitiendo con los gráficos de la inflación, y creando zonas muertas en el agua por hipoxia (falta de oxígeno), como las que se expanden a gran velocidad en áreas del golfo de México;¹⁰ o islas de plástico en que terminan nuestros mares, y en la tierra reservas de desechos nucleares como las de Rocky Flats y Hartford Reservation, hechas con vastos jardines de ceniza y veneno que perdurarán hasta por 12.500 generaciones. «Pareciera aterrador que los monumentos a las generaciones futuras más duraderos de “Occidente” y su era industrial no serán Stonehenge, las pirámides de Egipto o la catedral de Chartres, sino estas reservas de arsenales nucleares» (Gablik 1992, 77). Con todo, si en los noventa la palabra *ecología* era equivalente a *metafísica*, hoy se evidencia la presencia de muchas prácticas que abogan por esta recuperación que evita el olvido del *ser* libre de cosas y que aboga por formar una conciencia saturada de *estética ética* (véase Bourriaud 2006, 125). Sabemos que en los inicios de las propuestas plásticas del postminimalismo, se intentaba salir del cubo blanco moderno y el riguroso formalismo, o de lo *light* del pop inmerso en una crítica al consumo. Artistas visionarios como Robert Smithson, Michael Heizer y Richard Long sorprendían a los espectadores por la magnificencia de sus intervenciones de *land art*. Todavía hoy se hacen «tours» para visitar estos lugares intervenidos. El espiral de Robert Smithson fue todo un ritual para quienes

10 El norte del golfo de México, adyacente al río Mississippi, es el lugar con la mayor zona hipóxica de los Estados Unidos y la segunda mayor en el mundo. Esta *zona muerta* del golfo es efecto de la contaminación del exceso de nutrientes, cuya mayor parte llega río arriba mediante el drenaje del río Mississippi (Grupo de trabajo para la restauración del ecosistema de la costa del Golfo, 2011).

deseaban relacionarse de nuevo con lo terrenal y alejarse de la explosión de centros comerciales, del «artefacto estandarizado» (Bourriaud 2006, 7) donde cualquier intento de relación con el otro es señalizado con logotipos.

Como un intento por romper con ese formalismo y entrar con la metáfora en asuntos de políticas públicas, artistas como Barbara Kruger, Martha Rosler, Jenny Holzer, entre otros, recurrieron a acompañar la imagen con textos contundentemente críticos. La evolución de la obra de arte *sin título* se derrumbaba. La «idea» demandaba contextualización:

La constante búsqueda de la belleza, que es a lo que apunta el arte desde la invención del término *estética*, se encausaría en las próximas décadas hacia la aparición de un arte no neutral, ni autónomo, ni aislador, ni purista [...] y veríamos un arte esencialmente social con propósitos que rechazan paradigmas de la estética moderna y sus mitos de neutralidad y autonomía. (Gablik 1992, 4)

El síntoma del autismo en el arte comienza a resquebrajarse: ya no pasa desapercibida la superficialidad en los roles del artista; jugar al juego de la estética sin ir más allá de una autorrealización propia de la cultura del entretenimiento *light*, es decir, sin propuestas que permitan establecer alianzas auténticas con otros campos del conocimiento u otros gremios científicos, sociales o económicos, para servir como espejo del otro en el horizonte. Los datos científicos señalan que los efectos del cambio climático unirán de nuevo a la humanidad, pero de otra forma. La conciencia estética-ética nos abre esta posibilidad.

«Una imagen no se aprende», decía Jean Paul Sartre en *L'imaginaire* (citado en Chateau 1999, 265). El sentido de una estética aplicada capaz de interpretar con la «conciencia del ego» (Berman 1981, 288-289) la búsqueda de lo bello para hoy y de conocer nuestros límites son hoy las «válvulas de seguridad»; el a priori que el viejo Kant encontró de cómo funciona nuestro entendimiento cuando se refiere a juzgar lo que es bello. Hoy el artista con sus prácticas sostenibles en comunidad aprende a juzgar lo que es bello —sobrevivir, habitar la Tierra— o lo sublime: la extinción de lo humano.¹¹ En esta instancia nos encontramos con lo que comienza a unirnos por la necesidad de sobrevivir. No criticamos, entonces, las propuestas del arte orientadas a la mera autorrealización, pero exigimos, en cambio, que estos *estados de encuentro* de las prácticas sostenibles sean valorados por la crítica de arte con la misma dignidad con que se valora lo bello tradicional: un paisaje holandés del siglo XVII. El arte invita hoy a la intersubjetividad, no se limita al goce del sujeto. Las prácticas contemporáneas transfieren formas de crear un juego entre objeto y sujeto capaces de generar *individuación*. La autorrealización también se logra en el diálogo con el otro, pero no se detiene en la contemplación del objeto de arte. ¿Cómo dialogamos con la Tierra?

11 García Morente (1991, 73) al referirse en su introducción a la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant.

¿Qué dialogamos con ella? Son temas que no venden como estrategias publicitarias en *international art fairs*.

El artista habla en imágenes, el científico en su mayoría expresa sus conclusiones de acumulación de datos en gráficos. Para algunos geólogos los agrestes cambios del clima en las últimas décadas son procesos naturales. Con relación a millones de años del planeta somos una partícula del cosmos. Sin embargo, las posibilidades de encontrar una biosfera adaptable a la vida son remotas.

En el mundo del arte de los años noventa, expresa la crítica Suzi Gablik, había muestras de un arte capaz de aportar con sus propuestas sentimientos de armonía en cuanto a cómo habitar bajo un contrato equitativo con la Tierra, y no precipitarla a la extinción de la vida. Y en efecto, nos encontramos ante un periodo paradójico, de debilitamiento, pero también decisivo. Es necesario recobrar lo verdaderamente humano a través de perspectivas de pensamiento que, dice Heidegger, apuntan a lo esplendoroso donde no hay diccionarios para buscar significados ni gramática (Towarnicki 1984, 69).

A esta nueva forma de pensamiento, de resimbolización de los paradigmas, en la que el sueño del pensar mecánico atrapa como una pesadilla con garras a Occidente (Berman 1981, 290) Heidegger la llamó «el camino de Cézanne» (Towarnicki 1984, 31 y 69), en referencia a las múltiples representaciones del pintor de la montaña Santa Victoria, mostrando así una gama de paradigmas interrelacionados. Reflexiones hermenéuticas de esta índole son hoy una necesidad para la supervivencia del hombre, pues contribuyen a construir, a través de prácticas artísticas, comprensiones más auténticas con respecto al sentido del ser y la relación con su morada.¹²

¿Cuál es la relación del arte con el mundo? El camino de encuentro es la fusión del arte de la forma pura y el arte de la idea pura, ante el proyecto colectivo de una experiencia estética comprometida y necesaria: salvar la Tierra. Debemos fusionar lo que cada una de estas dos vertientes aporta para desarrollar procesos artísticos no limitados a la búsqueda de la belleza, sino, por sus cualidades cognitivas, al acontecer de la verdad (Heidegger 1952). En ese sentido, el acontecer de la verdad es la recuperación de paradigmas no egocentristas que la modernidad descartó.

Basado en los planteamientos de Heidegger a propósito de la ampliación del acontecer de la verdad en el arte, que entiende como la construcción de mundos con sentido de humanidad, Gadamer potencia la labor del artista con su tesis sobre el arte como otro elemento cognitivo. En la misma línea, hoy las prácticas sostenibles de muchos artistas

12 A estos procesos poco familiares en nuestro vocabulario, como he dicho, Guattari los denomina procesos hacia la *subjetivación* (Bourriaud 2006, 127), y Carl Jung, procesos de *individuación*, en donde el sujeto no se realiza como una especie aislada sino que lo logra al hacer parte de su relación y su capacidad de vínculo con el otro sujeto de derechos, en este caso: la Tierra (Serres 1991, 15 y 77).



Jornada académica en Pararinfo Universidad de Antioquia, 2003. *Compasión por la Tierra* de Dominique Mazeaud (E.E. UU.), María Teresa Hincapié, Paola Rincón, y dos representantes de comunidades indígenas de Colombia.

nacionales develan una conciencia de pensamiento más acorde con el método de la supervivencia como proyecto de existencia. «No tenemos que utilizar el marco de pensamiento en que se fundamenta la ciencia, tenemos que reinventarnos qué es arte para nuestro tiempo» (Gablik 1992, 165). La palabra *exitoso* comenzó en los años noventa a perder significado en el mundo de los nuevos artistas; y como lo veo desde esta perspectiva, son señales de esperanza (1992, 4).

Muchos artistas de nivel internacional, influenciados por las propuestas de los libros *Has Modernism Failed* (Gablik 1884) y *The Reenchantment of Art* (Gablik 1992), visitaron Colombia en esa década. Fern Shaffer expuso su ritual *Nueve años* en la Galería del Colombo Americano y en el Área Cultural del Banco de la República; Dominique Mazeaud viajó por Medellín, Bogotá, Cali y Bucaramanga con sus rituales dirigidos a generar en el transeúnte *compasión*¹³ con el entorno; Lynn Hull, reconocida por sus esculturas interdisciplinarias para alimentar aves y regenerar sus santuarios, dio talleres colaborativos con artistas locales. En el ámbito nacional fueron pioneros en los noventa en estas prácticas artistas como María Teresa Hincapié, Paola Rincón, Jorge Torres, Adolfo Cifuentes, Carlos Quintero y Patricia Lara, entre otros. Ellos intercambiaron sus *performances*, acciones y pensamientos con los artistas internacionales en varios proyectos colaborativos de corte ambientalista a mediados de la década de los noventa y principios de la del 2000.

13 Suzi Gablik desarrolla un capítulo sobre el arte como *compasión por la Tierra*, fundamentado en la obra de Dominique Mazeaud (1992, 115).

ARMONIA

EL CAMINO DEL AGUA

PAOLA RINCÓN - JUAN BAUTISTA AGREDA

QUE LOS DIOSES HABLEN DE NOSOTROS
El Mundo 3 de febrero del 2000

La fiesta y el juego, dos elementos que fundamentan la obra de arte como lo señalaba Gadamer, confluyen en la creación de 4 artistas que desde caminos distintos intentan dirigir su viaje hacia una misma dirección: habitar estéticamente el mundo, ésto es, apostarle a una humanidad que se reconcilie con la tierra, con la naturaleza, consigo misma.

Por encima de las diferencias y aunque la palabra del otro sea ajena, el arte es aquí el espacio privilegiado para provocar encuentros: Fern Shaffer (Estados Unidos) y su compañero Othello Anderson, o mejor, la obra de ambos, está aquí para buscar correspondencias, para acompañar o sentirse acompañada por otras creaciones, para descubrir que los caminos son infinitos, que las preguntas cuando son compartidas tienen un sentido menos trágico y su destino inevitable es la esperanza.

Paola Rincón (antioqueña) y Juan Bautista Agreda (de la comunidad Kamentsa del Putumayo), han decidido para ésta ceremonia llevarnos por *El camino del agua*. Ella y él, forma y color, artista y tasmbuga (el que maneja la medicina), mujer que va y hombre que viene, vivencia de una circularidad, lógica cósmica, azar que es mucho más que necesidad...
 L.F.R.



En el reconocimiento del saber de mis antepasados representados en la gente de la raza roja que aún habita este continente, propongo la obra:

"EL VERTICE EXACTO DONDE NACEN LOS PUEBLOS".
 Fragmento del poema colombiano, inédito.

EL ALIMENTO COMO PRIMERA MEDICINA Y EL AGUA COMO EL ALIMENTO DE LA VIDA.



Dentro de ésta reflexión quiero que usted participe, realizando una acción ritual que restablecerá el movimiento necesario para que ésta obra viva.



ARTE UNION

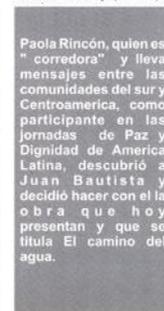
El Colombiano 3 de febrero del 2000.

Cuando se entra a la sala del Colombo Americano hay un mural que fue realizado por los tres artistas invitados, como un desafío y un reto a la obra unipersonal. Al mismo tiempo es la muestra del diálogo que puede existir desde el arte.

Paola Rincón presenta, además, una escultura instalación con materiales como la tierra, el agua y la madera. Hay un movimiento propio de la obra que se activa con la presencia del espectador: "si este no interviene, se queda quieta y el agua deja de correr", dice su creadora.

Y Juan Bautista Agreda llegó de Sibundoy, Putumayo, donde vive su comunidad Kamentsa. Allí pinta con tierras, óleos y acuarelas y lo que hace es reflejar las visiones del yagé: "se pinta según el sentimiento. Cada cosa tiene su espíritu, su significado, muchas veces relacionado con las actividades de la sanación".

Y es que él es un Tasmbuga, es decir, un sabedor, un hombre que maneja la medicina y conoce especialmente las bondades de las plantas, en un ritual que realiza en su comunidad y que lo aprendió de sus ancestros. B.M.



Paola Rincón, quien es "corredora" y lleva mensajes entre las comunidades del sur y Centroamérica, como participante en las Jornadas de Paz y Dignidad de América Latina, descubrió a Juan Bautista y decidió hacer con él la obra que hoy presentan y que se titula *El camino del agua*.



Portada e imágenes del catálogo del proyecto colaborativo *Armonía*, 2000, con Fern Shaffer (E.E.UU.) y Paola Rincón, en la Galería Paul Bardwell. Foto: Archivo Colombo Americano.

Hubo otros artistas nacionales que ya por entonces sobresalieron por sus prácticas artísticas en relación con nuestra flora y fauna: *Echando lápiz*, del maestro Manuel Santana, es un proyecto cuya fortaleza, por más de veinte años, ha sido poder acoplarse a varios contextos nacionales. Gracias a su fuerte componente pedagógico (característica común en estas prácticas sostenibles, ya que todavía estamos en la fase de aprendizaje), enseña a grupos de clases populares a volver a mirar la maleza que crece en nuestras aceras o nuestro entorno con compasión, e invita a conocer acerca de sus aportes medicinales. Sus propuestas en Bogotá, en el Magdalena Medio y en Medellín, en el barrio Moravia, con el proyecto *In-situ / Ex-situ* (2010, 86-87) tienen todavía memoria.

Por otra parte, gestores culturales, críticos y artistas como María Elvira Ardila, José Ignacio Roca y Jaime Cerón, entrevistaron la importancia de fortalecer estas prácticas y desde sus cargos gestionaron proyectos colaborativos de corte ecológico entre artistas nacionales e internacionales. Los encuentros que al respecto tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Bogotá a mediados de los noventa, organizados



Performance de Dominique Mazeaud, en Plaza Botero, Medellín, 2003.

por los finados María Elena Bernal y Gustavo Zalamea con sus «curadurías blandas»¹⁴, clamaban por implantar en el sistema de nuestro arte relaciones con otras esferas del conocimiento, también comprometidas con el aporte de soluciones del ingreso de la metáfora.

Las prácticas sostenibles o los intentos de conectarnos de nuevo con nuestro entorno, antes de los noventa eran esporádicos, o todavía estaban regidos por el dominio de la formalidad moderna. El Parque de las Esculturas en el cerro Nutibara de Medellín se benefició de algunas de estas obras; como fue el caso de *Jardines*, escultura del maestro Cruz-Díez, hoy destruida. El proyecto del cultivo de árboles yarumos alrededor de la represa de Río Grande, que nunca fue aprobado por quienes la hicieron, del maestro Hugo Zapata, y que fue solo una forma de mitigar el daño ecológico hecho por el proyecto de la hidroeléctrica, tenía la intención de pensar la creatividad *ecosóficamente*. Si bien la importancia de integrar a las comunidades en la producción de la obra aún era tímida, Gloria Jaramillo también se destacó y fue galardonada con el Primer Premio Salón Regional de Artistas, Zona III 1992, por su trabajo sobre cultivos y trato a la tierra. Se necesitaron varios años más para darnos cuenta de la importancia de incluir a la comunidad en la producción de la obra de arte, como se evidencia en los laboratorios sobre plantas medicinales que ella dirigió hace unos años. Así mismo, fueron inspiradoras las muestras de agua de diferentes niveles de contaminación del río Cauca expuestas por la maestra Alicia Barney. Recordamos estas propuestas, entre muchas otras, por lograr recopilar

14 Término con el que Jaime Cerón se refiere a las prácticas curatoriales de Gustavo Zalamea, quien declinaba la dureza curatorial de la modernidad, empeñada en aislar más que en cerrar abismos con otras áreas del pensamiento (Cerón 2012, 176).

implícitamente prácticas de acciones pioneras que se salían de la producción de los objetos concretos que demandaba la modernidad.

Para Bourriaud, «muchas obras importantes de estas tres últimas décadas solo llegaron al campo del arte porque habían alcanzado un punto límite en otros dominios» (2006, 128); una reflexión que se aplica literalmente a la finada maestra María Teresa Hincapié, quien fue acogida en el mundo del arte proveniente del teatro, cuando aún el término *prácticas artísticas* era desconocido en nuestro contexto. Inspirada por los escritos de Suzi Gablik, coherentes con su propuesta de llevar una vida austera y habitar su espacio poéticamente (ambos elementos constituyentes de *Una cosa es una cosa*), María Teresa comenzó a desarrollar, con el apoyo del Centro Colombo Americano y el Banco de la República, una serie de aldeas con artistas en Bucaramanga, Barranquilla, Pereira y Medellín. En estas aldeas, que tenían una duración de tres días, ella intentaba indagar sobre el rol del artista en la sociedad de hoy (Becker 1994, xviii).

Tal vez encontrándonos entre artistas y compartiendo nuestra cotidianidad puede la voz de la metáfora lograr más solidez. Años después de esta experiencia comenzó a aparecer un movimiento de residencias artísticas, hoy muy importantes en las prácticas artísticas sostenibles.

La regresión a la obra de arte es encontrarnos con el fantasma de limitarnos a solo producir el objeto. «De la manera en que los artistas enfoquen este problema depende el futuro del arte como instrumento de emancipación, como herramienta política que busca la liberación de las subjetividades» (Bourriaud 2006, 96). Para aquellos que se destacan por combinar su obra individual con sus prácticas artísticas sostenibles y en comunidad, es un desafío mantenerse ahí, pues el sentido común y sabiduría de las comunidades van diametralmente opuestos a la glorificación del artista «genio». Fue justamente con dinámicas de integración traídas desde el teatro, y su conocimiento de técnicas orientales (como caminar largos trayectos al amanecer en silencio,

Performance de Dominique Mazeaud, *Compasión por la Tierra*, con María Teresa Hincapié en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.





Ceremonia de clausura de *Cultivo de maíz*, 2011. Proyecto colaborativo del Laboratorio n.º 25 «Semillas de vida, plantas medicinales», dirigido por Gloria Jaramillo, Julien Birke (Chile) y Wara Cardoso (Bolivia). Foto: Archivo Colombo Americano.

aprender a cocinar alimentos frugales y orgánicos, labrar la tierra, recoger basuras en la playa, reciclar), como la maestra Hincapié lideró todo un grupo de artistas en los noventa que hoy confluyen en propuestas plásticas con el sentido de *desautizar* el arte y relacionarlo con las necesidades de las comunidades donde vive el artista.

En su último proyecto en la sierra nevada de Santa Marta, tuve la fortuna de acompañar a María Teresa por varios años y fuimos testigos de su búsqueda constante por articular la conciencia estética con proyectos de supervivencia contando solo con lo esencial. Como resultado de su trabajo por el país entero, apareció toda una camada de artistas que pasaron por sus talleres y refugio en la sierra: Óscar Leone y Edwin Jiménez, entre otros, convencidos de querer aprender cómo equilibrar desde la metáfora sus propuestas individuales con las colaborativas y por ende con la Tierra.

Como continuidad a estas propuestas *ecosóficas*, desde el arte se siguen ejerciendo con frecuencia prácticas sostenibles en la Galería del Colombo Americano. En el Laboratorio socio-artístico n.º 37 «Liderazgo y empoderamiento económico de la mujer» —liderado por una activista indoamericana de derechos de las mujeres, Saumya Deva, y artistas de la Universidad de Antioquia y la comunidad del corregimiento de Palmitas, Medellín—, no solo aprendimos sobre la importancia de los derechos de la mujer y los abusos que tienen lugar en muchos países debido a paradigmas machistas; también recordamos el labrado la tierra y la agricultura sostenible y orgánica como *un estado de encuentro*. Obtener ese resultado habría sido difícilmente imaginable con una obra de arte aislada.

Brote de plantas de maíz, quince días después de sembrado en Eafit, Laboratorio n.º 25 «Semillas de vida». Foto: Archivo Colombo Americano.



El camino de la reelaboración de la conciencia *estética-ética* ha sido definido y está trazado. Estas prácticas ya no serán más los últimos puntos de la programación de ferias o congresos de filosofía del arte, porque hacen parte del momento histórico que vivimos, son una necesidad. Los científicos declaran que nuestro país es muy vulnerable a los efectos del cambio climático debido a nuestra situación geográfica. El «diluvio» de hace tres años en todo el territorio nacional no fue una voz de alerta de un daño por venir, sino la consecuencia del daño que hemos hecho ya. Con el deshielo de las capas polares Venecia se hunde, pero también territorios del Urabá antioqueño desaparecen.¹⁵ Las profecías con que iniciamos esta reflexión se cumplen. La búsqueda de los recursos renovables está todavía en latencia ante el tronar ensordecedor dentro de la Tierra cuando explotamos recursos no renovables: el petróleo, el carbón y el gas.¹⁶

Hoy el campo de acción de las prácticas sostenibles en el arte es vasto, como puede verse. La Galería de Arte Centro Colombo Americano ha sido uno de los espacios alternativos locales precursores en el trabajo con artistas internacionales y nacionales, entre ellos la maestra Hincapié; pero además con *Camino a San Agustín. Ser*

15 Así lo aseguran los informes del Programa Energy and Climate Partnership of the Americas – ECPA, 2012.

16 El gas natural es el combustible fósil (no renovable) que aporta menos emisiones de CO₂ al ser quemado (en comparación con el petróleo y el carbón). Sin embargo, para sorpresa de la mayoría de personas, el hecho de que emita menos no significa que no emita lo suficiente para poder ejercer un efecto en la atmósfera. Al momento de ser extraído, el problema radica más bien en los materiales químicos usados para quebrar la roca y así liberar el gas metano. «Muchos de estos químicos permanecen como *trade secrets* de las compañías mineras» (Román 2010). La mentira del sistema todavía prima sobre la autenticidad, que es desde donde se constituyen las prácticas artísticas.



María Teresa Hincapié, *Aldea*, 1995, con Juan Alberto Gaviria y estudiantes de artes de la Universidad Nacional, Medellín.
Foto: archivo personal.

santo por un día, que se llevó a cabo en conjunto con el Museo de Arte Moderno de Bogotá – MamBo y contribuyó a la inserción de prácticas sostenibles con suficiente continuidad en los laboratorios socio-artísticos a través del programa Deseartepaz (2013), en actividad desde 2006. Las prácticas sostenibles hoy son una necesidad que clama creatividad. La búsqueda y nuestras acciones son todavía lentas ante la expansión del desierto.

Los proyectos colaborativos que hacíamos en los noventa con el apoyo de agencias internacionales de cooperación y expertos antropólogos, psicólogos, sociólogos y geógrafos —quienes veían con beneplácito la construcción de puentes con otras áreas para ayudar a comunidades objetivo—, lograron desde mediados de la década del 2000 desarrollar una metodología que mantiene la capacidad de traducir a la metáfora temas de orden social o ecológico. Como afirma Guattari citado por Bourriaud: «Se trata de reconstruir un territorio político perdido, destrozado por la violencia desterritorializante del “Capitalismo Mundial Integrado”» (2006, 128). Nuestras prácticas son geo-arte-políticas.

Con fragilidad apuntamos a cumplir los llamados «Objetivos del milenio en el 2015».¹⁷ Deseartepaz, como sugiere desde su título, lo intenta desde la metáfora con prácticas sostenibles. El término «paz» no es aquí la búsqueda de un estado interior aislado del sujeto, es de nuevo un lugar de encuentro. En este programa la conciencia del arte convoca a la ética según el contexto del país. Lo primero es escoger los

17 Los objetivos del milenio son ocho y sobre ellos encausamos nuestras prácticas artísticas en comunidad: 1) erradicar la pobreza extrema y el hambre, 2) lograr la enseñanza primaria universal, 3) promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer, 4) reducir la mortalidad infantil, 5) mejorar la salud materna, 6) combatir el sida, el paludismo y otras enfermedades, 7) garantizar el sustento del medio ambiente y 8) fomentar una asociación mundial para el desarrollo.

temas e invitar a los artistas o expertos internacionales que dirigirán los laboratorios, quienes acompañados por artistas locales o estudiantes de arte de semestres avanzados, hacen la práctica con diversas comunidades objetivo. Los resultados son presentados en la Galería; junto con la inauguración tiene lugar una jornada académica y días después se organizan visitas guiadas donde asisten cientos de jóvenes estudiantes de colegios, que a su vez socializan los temas en sus planteles como parte de su compromiso con las instituciones educativas al involucrarse en Deseartepaz. De esta forma, la clase de arte pasa de ser entretenimiento a ser un asunto transversal en el currículo.

La invaluable capacidad del arte en la formación del «desarrollo sostenible» —término que data de 1987 (Unicef 2004)— comienza con la educación. Las prácticas artísticas que observan estos jóvenes impulsan los baluartes de la *ecosofía*: sociales, económicos ambientales y políticos. Sobre esta base, las prácticas artísticas relacionadas con sostenibilidad a veces combinan temas ecológicos y de equidad; como fue el caso de dos de los laboratorios sobre plantas medicinales: el n.º 25 «Plantas medicinales, equidad y resistencia», y «Semillas de vida» (véase Deseartepaz 2013), en los que trabajamos con los artistas Julen Birke, de Chile; Wara Cardoso, de Bolivia y Gloria Jaramillo, de Colombia. Treinta mujeres de la Asociación de plantas medicinales de San Vicente (Antioquia); y otras treinta campesinas desplazadas radicadas hoy en Medellín (que alguna vez tuvieron una casita y huerta), compartieron con nosotros durante

María Teresa Hincapié, Aldeas, sierra nevada de Santa Marta, 1996, con Juan Alberto Gaviria. Foto: archivo personal.





María Teresa Hincapié, Aldeas, sierra nevada de Santa Marta, 1996, con Juan Alberto Gaviria. Foto: archivo personal.

tres semanas dinámicas de integración y actividades como salidas de campo para conocer directamente las plantas, adoptar una, pintarla y divulgar su uso. Se hicieron también acciones plásticas in situ entre las artistas y la comunidad en los atardeceres en San Vicente, que luego fueron plasmados en la muestra en la Sala de exposiciones de Eafit.

El laboratorio y su metodología luego se multiplicaron en colegios y bibliotecas, y se logró la publicación de varios libros sobre esta ciencia ancestral de las plantas medicinales (véase Jaramillo 2013). Después de esta práctica, los que participamos no vemos la tierra utilitariamente, sino como un milagro capaz de sanar el dolor del desplazado y a la vez generar una economía sostenible.

Los principios y estrategias de la no violencia están implícitos en estas prácticas.¹⁸ En las prácticas efectuadas con población indígena, por ejemplo, en el Laboratorio n.º 18 «Etnias: pueblos originarios de América, levantando el espíritu de las tradiciones», y el n.º 26: «Tejiendo identidad entre las culturas originarias de América», hubo momentos tensos con las autoridades en las visitas a las reservas indígenas o cuando se resaltaban los sitios sagrados protegidos por nuestros pueblos originarios. La «guardia indígena» acompañó a los artistas invitados, y recorrimos las carreteras del país con los bastones que representaban las varias comunidades por donde pasaban las «carreras de paz y dignidad». Los artistas indígenas del norte y del sur sentían la tensión. En una de estas instancias Alfred Youngman, *jefe águila* de la nación Creek en Norteamérica, quien dirigía el laboratorio n.º 26, nos preguntó al anochecer: «¿Es acaso amenazante decir: Todo lo que veo es mi religión?».

En la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell, espacio experimental que busca empoderar la metáfora en la sociedad, estamos convencidos de que con las prácticas artísticas es posible transformar la agresividad del pensamiento occidental. Ejercemos prácticas con acciones sostenibles que mitigan el daño ocasionado a nuestro hábitat y aportamos soluciones. Persistimos en esta ruta, a veces ante la intolerancia del sistema que rehúsa la transformación necesaria de los paradigmas, o lo que es más triste, ante la apatía del mundo del arte. Sin embargo, las administraciones recientes apoyan nuestra mirada al ver que el desarrollo sostenible se hace no solo con infraestructura, sino con el incremento de educación y cultura. Como alguna vez escuché decir de Clarisa Ruiz, Directora de Artes del Ministerio de Cultura, durante su visita al 13º Salón Regional Zona Centro Occidente, 2009 en Armenia: «Las Artes Plásticas son, de todas, las de más difícil comprensión». Sin embargo, en su fragilidad está también su fortaleza.

18 Pensar ecológicamente puede resultar subversivo para el modelo tecnocientífico. En la guerra civil de Nicaragua, para citar solo un caso, entre 1982 y 1988 treinta ambientalistas fueron tratados como subversivos y asesinados (Seager 1990, 119). Las zonas de *ecocidios* abundan en nuestro planeta, y a medida que las armas se vuelven más poderosas los daños ecológicos se escalan, y los ambientalistas se convierten en objetivo militar (1990, 29).



La posibilidad de tener una voz en *Errata* anima nuestro sendero. Dejemos de buscar la novedad a las estrategias de la publicidad y centrémonos desde la conciencia estética-ética en lo que es esencial: abordar con la metáfora y sus prácticas sostenibles comunidades bajo temas de transformación social relacionados con el cambio climático. La labor de formación a la sociedad es vital. Hacer un contrato auténtico con nuestro hábitat es la supervivencia, si de verdad, como decía Gadamer, la deseamos. Pues pareciera que no nos hemos despertado del letargo, que no somos conscientes del daño que como especie humana se ha hecho al planeta pensando solo de forma tecnocientífica.

Al ser entrevistado por Robert del Tredici —artista que dirigió varios laboratorios socio-artísticos, activista en contra de la energía nuclear— James Graver, el gerente de relaciones públicas de una planta nuclear, respecto de un proyecto sobre bombas nucleares, decía: «En [esta empresa] no tenemos nada que ver con la fabricación real de armas. Y desde mi perspectiva trato de hacer un esfuerzo consciente para conocer lo más poco posible de los fines de los programas de defensa nuclear» (Del Tredici 1987, 141). ¿Se relaciona esta forma de pensar con el autismo del gremio de la metáfora del que apenas comenzamos a salir a través de las prácticas sostenibles que hacen muchos artistas en nuestro país?

Si el desierto se expande, las prácticas artísticas relacionadas con resignificar el sentido *ecosófico* de nuestra existencia también lo hacen. De lo contrario estaríamos

▼ *Tierra lanzada*, acción del colectivo Plantas Medicinales, 2010, Laboratorio n.º 25 «Plantas medicinales, equidad y resistencia» dirigido por Gloria Jaramillo. Galería Paul Bardwell. Foto: Archivo Colombo Americano.

▲ *Luciérnagas de sábilas*, acción de la chilena Julien Birke, 2011, con la participación de Gloria Jaramillo y Asociación de Mujeres de Plantas Medicinales de San Vicente, Antioquia. Foto: Archivo Colombo Americano.

abocados al fantasma de la regresión hacia la obra de arte (Bourriaud 2006, 72). De ahí que en estos laboratorios socio-artísticos la palabra *aprender* esté implícita en el *hacer*. Entre los participantes en el proceso, los artistas nacionales e internacionales, la comunidad, nos une una visión; algo que está presente ya en las socializaciones de los resultados de estos laboratorios en las instituciones educativas: la urgencia de recuperar un humanismo enfocado en aprender a habitar la Tierra. «Mi pensamiento no es para mí un mundo completamente aparte de este mundo» (Chateau, 1972, 45).

Referencias

- Becker, Carol. 1994. *The Subversive Imagination, Artists, Society and Social Responsibility*. London: Routledge.
- Berman, Morris. 1981. *El reencantamiento del mundo*. Santiago: Cuatro Vientos.
- Berry, Wendell. 2009. *A Rare Reading Session*. Madison. Video available at: <<http://www.youtube.com/watch?v=ApRLCXC80E>>, accessed Sep 23, 2013.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cerón, Jaime. 2012. «Ablandar la curaduría: los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea», en: *Revista de Artes Visuales Errata#5 Fronteras migraciones y desplazamientos*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.





Ritual en sitios sagrados con la comunidad embera en Laboratorio n.º 26 «Tejiendo identidad entre las culturales originarias de América», dirigido por Alfred Youngmen, jefe águila de la Nación Creek (entre Canadá y EE.UU.). Foto: Archivo Colombo Americano.

- Chateau, Jean. 1976. *Fuentes de lo imaginario*. México, España: Fondo de Cultura Económica.
- Cuartas, Luisa. 2012. «Crear y sentir», testimonios de estudiantes de grados 11, en: *Catálogo del Festival Arte Joven 2012*. Medellín: Arte y Escuela.
- De Greef, Annelien. 2013. «La tentación del subsuelo». Disponible en <<http://www.presseurop.eu/es/content/article/3369721-la-tentacion-del-subsuelo>>, consultado el 23 de septiembre del 2013.
- Del Tredici, Robert. 1987. *A Work in the Field of the Atomic Bombs*. New York: Harper and Row.
- Ex-situ / In-situ. 2010. *Prácticas artísticas en comunidad, Moravia*. Medellín: Tragaluz.
- Gablik, Suzi. 1984. *Has Modernism Failed*. London: Thames and Hudson.
- Gablik, Suzi. 1992. *The Reenchantment of Art*. London: Thames & Hudson.
- Gadamer, Hans-Georg. 1977. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. 1990. *La herencia de Europa*. Barcelona: Península.
- Grupo de trabajo para la restauración del ecosistema de la costa del Golfo. 2011. «Estrategia para la Restauración del Ecosistema Regional del Golfo de México». Disponible en: <<http://www.epa.gov/gcertf/pdfs/GCERTF-Strategy-Final-Spanish.pdf>>, consultado el 23 de septiembre del 2013.
- Heidegger, Martin. 1952. «El origen de la obra de arte», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 26, febrero; y n.º 27, marzo. Madrid.
- Heidegger, Martin. 1959. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus.
- Heidegger, Martin. 1994. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Del Serbal.
- Jaramillo, Gloria. 2013. *Asociación de Mujeres de Plantas Medicinales*. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/105150014/Plantas-Medicinales-Mujeres-de-San-Vicente-Antioquia>>, consultado el 23 de septiembre del 2013.
- Kant, Immanuel. 1991. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

- Partners of the Americas. 2011. «Conclusiones de Panel experto sobre cambio climático». Documento inédito de la convención en Medellín, noviembre. Disponible en: <http://www.partners.net/partners/Climate_Change_Fellows.asp> , consultado el 23 de septiembre del 2013.
- Román, Javier. 2010. «Vía verde: Un vistazo a la realidad del gas natural (metano) y el peligro de su extracción y manejo», en: *Mi Puerto Rico Verde*. Puerto Rico. Disponible en: <<http://www.miprv.com/via-verde-un-vistazo-a-la-realidad-del-gas-natural-metano-y-su-extraccion/>>, consultado el 23 de septiembre del 2013.
- Seager, Joni. 1990. *The State of the Earth Atlas*. New York: Simon & Schuster Books.
- Serres, Michel. 1991. *El contrato natural*. Valencia: Pre-textos.
- Schumacher, Ernst Friedrich. 1981. *Lo pequeño es hermoso*. Madrid: H. Blume.
- Thornton, Sarah. 2010. *Seven Days in the Art World*. New York: W.W. Norton.
- Towarnicki, Jean Beaufret. 1984. *Al encuentro con Heidegger*. Caracas: Monte Ávila.
- Unec. 2004. «Sustainable Development – Concept and Action». In *Unec.org*. Geneva. Available at: <http://www.unec.org/oes/nutshell/2004-2005/focus_sustainable_development.html>, accessed September 23, 2013.
- Wallbank, Walter et ál. (eds.). 1976. *Civilization Past & Present*, vol. 2. *History and Civilization*. Glenview Illinois: Scott, Foresman and Company.

Sitios de Internet

- Desartepaz. 2013. Programa de Laboratorios socio-artísticos Galería del Colombo Americano de Medellín. desartepaz.blogspot.com

CURADURÍA ECOLOGÍA / ECONOMÍA: UNA APROXIMACIÓN SISTÉMICA Y CONTEXTUAL

Agustín Parra Grondona

▼ Fabián Esteban Machado, 365 Periplaneta Americana, 2011, cucarachas disecadas y agujas, 180 x 180 x 2 cm. Foto: cortesía del artista.



A inicios del 2012 la Corporación Ruta N solicitó al Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia, donde me desempeñé como profesor, la elaboración de un proyecto de curaduría bajo el concepto de «cuidado del medio ambiente». El inicio de la muestra debía coincidir con la Semana de la Innovación, evento que ha empezado a realizarse cada año en la ciudad de Medellín. Ruta N es una corporación creada en el 2010 por la Alcaldía de Medellín, UNE y Empresas Públicas de Medellín (EPM) para promover la innovación, el emprendimiento y los negocios con base tecnológica de una manera sostenible y amigable con el ambiente. Coherente con este propósito, el concepto que guió el diseño y la construcción del edificio de la Corporación es el de la innovación en arquitectura verde, sostenible a largo plazo, que permite ahorrar energía y recursos en el funcionamiento y mantenimiento del edificio, estimulando el reciclaje y la reutilización de residuos. También destina amplias zonas, tanto en sus fachadas como en sus espacios públicos, para un gran jardín horizontal y vertical, compuesto por especies nativas. Al interior, utiliza al máximo la luz y la ventilación natural; aprovecha la capa de vegetación que crece en la fachada para disminuir la temperatura; y minimiza tanto el consumo energético y de agua como el uso de aire acondicionado.

En este caso era claro que una curaduría basada exclusivamente en el cuidado del medio ambiente perdería de vista tanto las características particulares de la entidad que la promovía como el contexto local, al ser Medellín una de las ciudades más contaminadas del país, tanto por los efectos de las actividades humanas como por las características geoclimáticas del valle de Aburrá, que intensifican los efectos de la polución sobre la ciudad. Por otra parte, es imposible pensar el tema ambiental abstraído de las condiciones en las que los habitantes de una ciudad, una región o un país desarrollan sus actividades cotidianas, siendo el sistema económico local, nacional y global, así como las interrelaciones que propicia, el principal factor que condiciona las dinámicas ambientales. Como arguye Song, «promover la conciencia ambiental y trabajar para proteger el medio ambiente son procesos multidimensionales» (2009, 4). Bajo estas consideraciones, al ser encargado de la curaduría, decidí basarla conceptualmente en los diálogos e interacciones entre la *ecología* y la *economía*, y su interdependencia mutua. En última instancia estos dos términos coinciden en su raíz etimológica: el *oikos* griego, que remite al cuidado del lugar que habitamos.

La perspectiva ambiental

Dos siglos después de la expansión de un modelo de producción industrial basado en la explotación ilimitada de los recursos naturales, nos encontramos de cara al mayor deterioro ambiental producido por las actividades humanas, y a la vez con la más amplia toma de conciencia global sobre las devastadoras consecuencias que ello tiene para la vida en el planeta. Si bien persiste la tendencia a que las decisiones económicas se impongan sobre las consideraciones ambientales, la presión tanto de las organizaciones ambientalistas como del público en general juega un importante rol político en la toma de decisiones económicas que afectan el ambiente. A pesar de ello, el cambio climático ha comenzado a mostrar sus demoledoras secuelas, y los

medios parecen resignados a convocar a los ciudadanos a que se preparen (¿cómo?) y se habitúen a las nuevas condiciones climáticas extremas producto del calentamiento global: las cada vez más intensas, duraderas y frecuentes lluvias e inundaciones, oleadas de calor y sequías, huracanes y ciclones. Al mismo tiempo, la noción de «desarrollo sostenible», en la que se habían afincado las esperanzas de armonizar la economía y la ecología, evidencia signos de agotamiento, en especial debido a que el modelo actual de desarrollo, basado en el crecimiento económico continuo, es incompatible con los limitados recursos del planeta cuya capacidad de regeneración ya ha sido sobrepasada ampliamente (Sneddon 2000).

Ante este panorama, la pregunta actual por la sostenibilidad ambiental se acomete desde las más heterodoxas aproximaciones. Un número significativo de teóricos e investigadores está cuestionando seriamente los principios mismos del sistema económico mundial. La cuestión se aborda desde la perspectiva de una crisis multidimensional, donde el aspecto ecológico es uno más entre otros, incluyendo el económico, el político y el social. De hecho, las manifestaciones sociales de protesta ya no son exclusivas de los países «en vías de desarrollo», sino que cada vez son más frecuentes en Europa. La razón es sencilla: es una respuesta a la concentración de riqueza y poder político en una pequeña proporción de la población mundial, en el marco de una economía de mercado guiada por principios neoliberales dentro de estructuras de democracia representativa (Koumentakis 2009). Sin embargo, la supremacía de este modelo sobre otras alternativas, comunistas o socialistas, parecería indicar que, con todas sus inequidades, asimetrías y desequilibrios, el modelo actual es la mejor alternativa posible. ¿Es esto cierto?

Acercamientos artísticos

Coincidiendo con la creciente preocupación del público en general por la degradación del medio ambiente a causa de la producción industrial en Estados Unidos y Europa, desde la década de 1960 surgen propuestas artísticas más comprometidas con los lugares y los sistemas que con los objetos. Artistas como Carl Andre, Walter De Maria, Jan Dibbets, Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim o Robert Smithson, abordaron desde el *land art* diversas preocupaciones ambientales (Ryan 2007).

Desde el otro lado del Atlántico, Joseph Beuys articuló su propuesta artística alrededor de la búsqueda de un nuevo tipo de democracia, la democracia directa, acometiendo el tema ambiental desde una perspectiva compleja, donde el sistema económico, político y cultural habría de pasar por una profunda transformación para que estuviera al servicio de los seres humanos: «[...] términos como *economía*, *democracia* o *cultura*: se trata de la impureza, que ha de ser purificada. El mundo no puede seguir siendo como es» (Menekes 1997, 46). Su compromiso ambiental lo lleva así a la construcción de imágenes que buscan, a través de un nivel de comunicación prelingüístico, un avance hacia la humanidad mediante el retorno a la conciencia de

los fundamentos de la energía humana primordial. De esta manera, comparte un interés común con la teoría del decrecimiento económico, que surge por la misma época, y que se opone a las teorías del crecimiento económico de las sociedades industrializadas, sean capitalistas o comunistas (Klitgaard 2013). Al respecto proponía Beuys: «Debemos continuar por el camino de interrelacionar socio-ecológicamente todas las fuerzas presentes en nuestra sociedad, hasta que ejecutemos una acción intelectual que se extienda a los campos de la cultura, la economía y los derechos democráticos» (Tisdall 1979, 18). Como lo interpreta Adams, para Beuys las causas de nuestra crisis ecológica se basan en «las limitaciones del pensamiento agudo y nítido de tipo materialista y racionalista, y la aparentemente absoluta alienación cartesiana del sujeto por parte del objeto sobre la cual está basado este tipo de pensamiento» (Adams 1992, 28). Por lo tanto, para Beuys el origen de esta crisis se encuentra en el tipo de lógica que privilegia nuestra cultura y en los sistemas humanos que esta desarrolla, lo que consecuentemente se refleja en las relaciones con el medio ambiente.

A partir de las propuestas de artistas como Hans Haacke, Robert Morris, Carl Andre, Robert Smithson o Les Levine, el teórico y crítico de arte Jack Burnham afirma en su artículo «Estética de los sistemas», publicado en *Artforum* en septiembre de 1968: «Estamos en un período de transición de una cultura *orientada hacia los objetos* a otra *orientada hacia los sistemas*. En ella los cambios surgen, no de las cosas, sino de las *maneras como se hacen las cosas*» (Burnham 1968, 2). A partir de este pensamiento sistémico, concluye Burnham, «[...] el arte no reside en las cosas materiales sino en las relaciones entre las personas, así como en las relaciones entre las personas y los componentes de su medio ambiente» (1968, 3). De allí que una estética sistémica invita a los artistas a asumir sus propuestas desde la perspectiva del pensamiento complejo, donde se hace necesaria una aproximación interdisciplinaria.¹

Ecología / economía: una mirada a la responsabilidad ambiental

Burnham vaticinó que la estética sistémica se convertiría en el paradigma dominante, dadas las condiciones sociales y tecnológicas de aquel momento. Si desde mediados del siglo pasado los sistemas ecológicos se concebían a la vez como naturales, sociales y tecnológicos, a partir de 1970 el campo de conocimiento de estos sistemas se extendió para incluir aspectos psicológicos de la comunicación, convirtiéndose en «[...] un modelo para la comprensión y producción artística, que permitió la reinención de la noción de contexto» (Kaizen 2008, 87).

1 Como lo propone Skrebowski, «[...] la estética sistémica de Burnham simplemente será restaurada para ser vista como uno de los primeros esquemas teóricos completamente desarrollados para la descripción y el análisis de las prácticas artísticas post formalistas» (2006, 3). Y más adelante enumera sus cinco aportes: 1) Ha habido una transición de una cultura orientada hacia el objeto a una cultura orientada hacia los sistemas, 2) El arte no reside en las entidades materiales, 3) El arte no es autónomo, 4) El arte está enfocado conceptualmente, 5) Ninguna definición o teoría del arte puede ser históricamente inalterable.

Carlos Fernando Jaramillo, *Corporeidades II*, 2012, intervención con látex, 1 x 5 x 11 m. Foto: cortesía del artista.



Hoy día comprobamos que la estética sistémica y la noción de contexto se encuentran en la base de la aproximación que realizan muchos artistas contemporáneos frente a la cuestión ambiental, y en particular de las propuestas de varios artistas de Medellín, de los que me ocuparé en este texto. Con la investigación curatorial que enlaza sus obras busqué visibilizar propuestas recientes realizadas en la ciudad, que plantean formas novedosas de tratar la relación entre la ecología y la economía, como dos disciplinas que han de buscar la armonía en medio de sus múltiples puntos de conflicto a partir de una visión sistémica y contextual. Las obras que escogí fueron exhibidas en el edificio de la corporación Ruta N, entre el 24 de septiembre y el 30 de noviembre de 2012.

La premisa que anima esta curaduría es que si la ciencia y la tecnología pueden conducir a un deterioro ambiental, también tienen la capacidad de revertir este proceso, bajo ciertas condiciones socioeconómicas propicias, a través de propuestas creativas e innovadoras fundadas en un profundo respeto por nuestro hogar, la Tierra. Si bien los artistas participantes evidencian las contradicciones de la relación entre economía y ecología, también invitan a encontrar modos de superar dichas fricciones.

Con la intervención *in situ* titulada *Corporeidades II*, Carlos Fernando Jaramillo analiza las relaciones entre el carácter orgánico de la piel humana y el concreto estructural que sustenta el edificio de Ruta N. De esta manera, realiza una intervención escultórica de 55 metros cuadrados en el *hall* del edificio, generando una nueva epidermis de látex que surge del concreto y que provoca tensiones entre algunos elementos arquitectónicos, con lo que activa la pregunta acerca de los límites y los alcances del concepto de arquitectura verde sostenible. La fórmula de látex plástico que utiliza

posee la capacidad de deteriorarse rápidamente bajo ciertas condiciones ambientales: los rayos del sol que inciden sobre ella a través de los ventanales del edificio, los cambios de temperatura y los flujos de viento. Así, los espectadores pueden evidenciar la transformación entrópica de esta intervención, donde el látex se agrieta y desintegra, tal y como sucederá, en otra temporalidad, con la arquitectura que tal deterioro desvela. En palabras del artista: «Estos efectos son manifestaciones, entre otras cosas, de la acción consumista del ser humano y de los cambios ambientales tan fluctuantes de nuestra contemporaneidad» (Jaramillo 2012).

La relación cuerpo–arquitectura frente a las dinámicas subjetivas del consumo es abordada también por Natalia Gil Medina en su propuesta de videodanza *En vano*, que fue albergada en la sala de traducción del salón multipropósito del edificio de Ruta N, a cuya videoproyección accedían los espectadores a través de un gran ventanal; se trataba de un gesto curatorial que invitaba al espectador a descifrar sus subtextos apelando a una hermenéutica de la acción corporal. En esta obra, Gil pone en relación la naturaleza nómada del ser humano frente a la noción de raíz que desarrolla la arquitectura. A partir de una narrativa no lineal establece un diálogo corporal con una arquitectura desprolija que irrumpe en el paisaje rural; su propósito es evidenciar el contraste entre la necesidad de asir y poseer, que sustenta la actitud impositiva del hombre sobre la naturaleza, frente a las dinámicas indeterminadas e impredecibles del entorno natural.





La fragilidad del cuerpo, que busca en vano sobreponerse a la inundación de una arquitectura a la vez sólida e inacabada, se convierte en una metáfora visual del espejismo de la felicidad que brinda el consumismo y sus devastadores efectos sobre el ambiente. Paradoja entre el *ser* y el *tener* en la que se debate la sociedad contemporánea sin sosiego. En palabras del artista:

Voy en búsqueda del rincón: el espacio de la inmovilidad. Busco en los vanos, las esquinas y paredes, los pequeños cuartos y los espacios abiertos. Mi búsqueda es infructuosa, me muevo en vano por el espacio sin encontrar el rincón: la paz, la tranquilidad, el aquietamiento. (Gil 2012)

Guillermo Adarve hace una reflexión acerca de la publicidad a partir de un procedimiento deconstructivo del canon de belleza femenina que presentan las revistas de modas, en su video *Yo le temo a la belleza*. La pieza se proyectó en las pantallas informativas del edificio, que se encuentran en todos los pisos sobre las puertas de acceso a los ascensores. Mediante un método artesanal, el artista va realizando pliegues sobre páginas de revistas impresas con imágenes publicitarias que presentan rostros de modelos. Luego hace un registro fotográfico del resultado de cada uno de esos pliegues, para posteriormente editarlos en video sin audio. El resultado es una reconfiguración secuencial de los elementos del rostro que remite a la representación cubista: una yuxtaposición de planos que transforma aquel canto de sirenas publicitario en una nueva imagen que causa extrañeza o repulsión. Su crítica se enfoca en las sutiles manipulaciones de la psiquis humana que ejerce la publicidad, invisibles para la mayoría de las personas y que tienen como trasfondo una impresionante y costosa infraestructura de investigación sobre los deseos, expectativas e



Guillermo Adarve, *Yo le temo a la belleza*, 2012, video 1' 10" en bucle. Foto: cortesía del artista.

imaginarios de los consumidores, de la que se valen las compañías en sus procesos de elaboración de piezas publicitarias. Plantea Adarve:

Estimular la compra y aumentar los deseos de consumo suponen un conjunto de valores donde el placer y el tener se presentan como objetivos deseables y centrales de la vida. Desentrañar, registrar y entender esa fragilidad de siempre querer ser lo que no somos, el sentimiento de inseguridad que esa fragilidad inspira y cómo lo que nos venden no siempre llena nuestras expectativas, es lo que pretendo resaltar con esta propuesta. (Adarve 2012)

Las interacciones entre naturaleza y cultura, y en particular la expansión urbana que arrasa con el paisaje, son las consideraciones que dan origen al video *Artificios I* de Jhonattan Marín Valencia. Un encuadre fijo sobre un bosque de altiplano en el cual parecería no suceder nada, se va transformando sutilmente en paisaje urbano a través de lentísimas disoluciones, donde los árboles devienen semáforos y simultáneamente el ambiente sonoro natural va dando paso a los sonidos de la ciudad. La transición es tan racional, ordenada y fluida, que no genera ningún tipo de fricción, como si estos cambios radicales del ambiente fueran el único curso posible para la civilización. Dice él mismo al respecto:

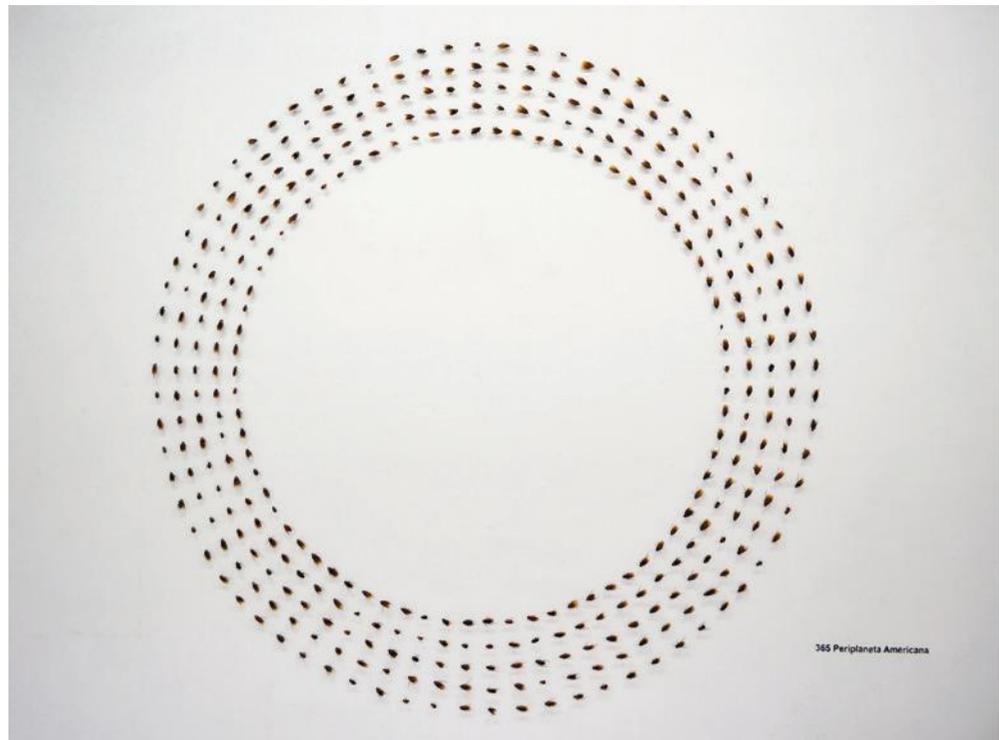
El hombre contemporáneo, habituado a paisajes urbanos, acepta con familiaridad la modificación masiva y constante del medio ambiente. Existe pues un desplazamiento progresivo de un imaginario de lo natural hacia uno de lo artificial que conduce, justamente, a repensar aquella polarización fundamental según la cual lo natural deja de serlo ante cualquier transformación, por mínima que sea. Con *Artificios* pretendo echarle un vistazo tanto a las redefiniciones de lo natural en la posmodernidad como al estudio de la capacidad humana de transformar el

medio que le circunda, es decir, la capacidad natural de generar «artificialidades». (Marín 2010)

Por contraste, la reflexión acerca de la naturalidad con la que nos relacionamos con ciertas herramientas mecánicas, íconos de la revolución industrial, es la estrategia de la que se vale Alejandra Arbeláez Orozco cuando realiza herramientas industriales a partir de estructuras vegetales disecadas, mediante una depurada técnica constructiva. Si para Heidegger la esencia de la técnica consiste en un hacer salir de lo oculto (1954), *Transsubstanciación* nos propone la paradoja de una herramienta que está elaborada con las mismas fibras vegetales que siega, señalando el sinsentido de una sociedad que se destruye a sí misma. En otro de sus montajes, que deja sin título, utiliza motores para activar piñones dentados hechos de la misma estructura vegetal, buscando la provocación del espectador. El precario sistema opera, no sin cierta dificultad, para confrontarlo con la afirmación de que el desarrollo tecnológico nunca es neutral, ni a nivel político, económico, social ni mucho menos ambiental. En referencia al machete como herramienta, al cual alude la obra *Transsubstanciación*, dice la artista:

Instrumento humano que permite modificar y cohabitar con la naturaleza, también devasta, produce muerte. Este machete, habiendo acogido la hojarasca ha terminado por convertirse orgánicamente en ella. Su nueva materialidad, casi ingrávida, así lo devela y, si bien, ahora es evanescente y translúcido, conserva su estructura. El bricolaje ha efectuado la transmutación, ha mudado su sustancia. (Arbeláez 2010)

Fabián Esteban Machado, 365 Periplaneta Americana, 2011, cucarachas disecadas y agujas, 180 x 180 x 2 cm. Foto: cortesía del artista.



Fabián Esteban Machado se preocupa por las dinámicas de interrelación entre los organismos vivos y las disciplinas científicas que se encargan de su estudio, clasificación y preservación. Para la obra *365 Periplaneta Americana*, el artista realiza un impecable emplazamiento formal de 365 cucarachas comunes, adhiriéndolas a la pared con alfileres, a la usanza de los biólogos. La discordancia que genera el contraste entre la exquisita disposición formal y los estereotipos culturales asociados con esta especie, es la base sobre la que se articula su crítica a nuestras nociones de cuidado y conservación del ambiente. Dice al respecto:

¿Qué necesitamos para que un animal, que tiene su espacio ganado en este ecosistema, que cumple una importante labor de reciclado y limpieza, sea aceptado por nuestra sociedad y se considere una especie legítima, digna de figurar en nuestro discurso ambientalista? Necesitamos limpiarla, numerarla, clasificarla, nombrarla, ordenarla, deshidratarla y darle muerte. Esta obra es una propuesta crítica a la sociedad ambientalmente correcta en la que estamos inmersos, a la forma como asociamos positiva o negativamente especies vivas de nuestro ecosistema pretendiendo conservar, no un entorno natural, sino un entorno ideal, bello y conveniente para nosotros como cultura. (Machado 2011)

En otra de sus obras, una vitrina denominada *Lleno de vida*, dispone tres libros académicos sobre biología, con incisiones que perforan a diferentes niveles la carátula y las páginas interiores hasta desentrañar la definición de «vida» en los volúmenes. Mientras el espectador se acerca a la definición conceptual, los libros están siendo devorados por hongos que Machado ha plantado en ellos. En este ecosistema cerrado, el concepto de vida está siendo devorado por la vida misma. Respecto a la obra, comenta el artista:

Esta es la representación de la relación antagónica clásica entre naturaleza y cultura. Consiste en tres libros de biología en los que se observa la definición de vida desde esta disciplina científica excavada transversalmente; los libros están siendo consumidos por hongos ambientales, que representan acá la noción de vida más próxima a lo que consideramos natural. Es esta relación entre vida natural y vida teórica, una evidencia de la imposibilidad del hombre de conservar la vida con sus dinámicas naturales junto con las construcciones culturales que se refieren a ella; lo que protege a una elimina a la otra. (Machado 2012)

Al igual que en el trabajo de Arbeláez, en *Lleno de vida* se resalta el carácter autodestructivo de la sociedad contemporánea como un sistema cerrado que devora sus propios recursos.

El carácter procesual también sustenta el registro fotográfico y en video de la acción *Al otro lado del río* de Juan Camilo Londoño Manco, una intervención en el espacio público que evidencia dinámicas socioculturales de exclusión reafirmadas simbólicamente y materialmente por la contaminación ambiental. Para ello Londoño decide atravesar a pie el río Medellín, a pesar de ser uno de los más contaminados del planeta. Con los riesgos que supone para la integridad del artista evidenciar de este modo la

Carlos Andrés Martínez, *Proyecto patio n.º 1*, 2012, instalación, 500 x 500 cm.
Foto: cortesía del artista.



contaminación industrial y biológica del río, su acción aborda el abismo social que separa a ciertos individuos y grupos humanos, a partir de la contaminación socioeconómica que establece asimetrías en sus interacciones. Nos dice:

El río Medellín ha ido configurando la ciudad y se ha vuelto límite entre zonas seguras e inseguras. Toda comunidad establece límites buscando mantener un orden de lo conocido y controlado; más allá de las fronteras está el caos, lo desconocido, lo sucio. La contaminación del río hace que las comunidades de las clases más bajas se agrupen cerca de él y vivan en un espacio de exclusión. (Londoño 2012)

Por su parte, Carlos Andrés Martínez Gaviria emprende su *Proyecto Patio n.º1* desde una de las tácticas más utilizadas por los artistas contemporáneos para referirse al tema ambiental: el reciclaje. Sin embargo, en su caso no pretende simplemente volver a darle uso a elementos encontrados en la basura, sino que busca confrontar al espectador con sus ideales de lo natural, generando un paisaje artificial a partir del tapizado original de los muebles que se encuentra en la calle. Por una parte, su intervención encuentra apoyo en las investigaciones que demuestran que el contacto indirecto con la naturaleza, bien sea a través de fotografías o pinturas, promueve

la salud física.² Pero, al mismo tiempo, cuestiona la idea del reciclaje como espejismo que desvía la atención de la profundidad de la crisis ambiental en la que nos encontramos. Con ello señala cómo las invitaciones al reciclaje también son una forma de limpiar las conciencias individuales frente a una problemática que hace mucho tiempo sobrepasó la esfera de las posibilidades de los individuos particulares en relación con los desechos que produce la sociedad en su conjunto. Plantea: «Los objetos encontrados e intervenidos quedan enunciando problemas de mi relación con el mundo» (Martínez 2012).

Con la propuesta denominada *Mímesis*, Juan David Díaz Arias cuestiona a través de la imagen digital los ideales corporales en una época donde son cada vez más comunes las aplicaciones de la nanotecnología y los implantes de circuitos electrónicos en el cuerpo humano. Como asevera Kamper acerca del medio fotográfico: «Es imposible expandir el círculo de lo visible sin, al mismo tiempo, incrementar aquello que es invisible» (1991). En el trabajo de Díaz Arias se hace patente esta contradicción, a través de la pregunta por aquello que no alcanzamos a ver detrás de las promesas de la tecnología digital, las redes sociales y la alta definición de las imágenes, que han ampliado enormemente el espectro de lo público y lo visible. Aquello esencial, que es común a los usos contemporáneos de la tecnología, y que se oculta ante nuestra mirada. A este respecto Heidegger, en su decurso por la esencia de la técnica, va más allá de su carácter instrumental: «La técnica no es pues un mero medio, la técnica es un modo del salir de lo oculto» (1994, 15). Y propone al arte como aquella región que nos permite acceder a dicha esencia:

Como la esencia de la técnica no es nada técnico, la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta de ella.

Esta región es el arte. Aunque, sin duda, solo cuando, por su parte, la meditación sobre el arte no se cierre a la constelación de la verdad por la que nosotros preguntamos. (1994, 37)

En la propuesta de Díaz Arias es claro que lo decisivo no es la aplicación de la técnica, sino el desocultar el papel que juega la técnica contemporánea sobre el medio ambiente, incluido el cuerpo humano. Para él: «*Mímesis* pretende plantear al espectador una reflexión sobre la transformación producida por la artificialidad sobre la humanidad» (Díaz Arias 2011).

Recurriendo también al medio fotográfico para elaborar una narrativa de ficción, John Fernando Díaz Carvajal construye imágenes digitales a partir de fragmentos de

2 Por ejemplo, Ulrich, reportado por Largo-Wight, encontró que «[...] quienes vieron fotografías de la naturaleza con agua o vegetación mostraron más relajación fisiológica (ondas cerebrales alfa y frecuencia cardíaca) y subjetiva que aquellos participantes que vieron escenas urbanas» (2011, 53).

ciudad. En el caso de *Metástasis*, asume la metáfora de la sociedad contemporánea como sistema económico orgánico afectado por un carcinoma, un mal que se propaga sin control. En la imagen *Gliese 581 g1*, propone a este planeta habitable como destino cuando se hayan agotado los recursos para la supervivencia en la Tierra, una sátira al modelo de desarrollo consumista que arrasa sin volver el rostro. Dice Díaz Carvajal:

La relación entre imágenes mentales y el caos que se presenta en nuestra sociedad por la especulación desde un ámbito económico toma formas mixtas y ambiguas. [...] Según la ONU, para 2030 gran cantidad de ciudades serán inhabitables por la contaminación y la falta de oxígeno. En 1959 S. Huang descubrió la zona de habitabilidad estelar (ZH) en la cual existen superficies extrasolares con masa y presión atmosférica similar a las de la Tierra. *Gliese 581 g1* es el nombre del primer planeta extrasolar encontrado en la ZH con estas características. La obra se inspira en este descubrimiento enfocándose en un fragmento de la superficie. (2012)

Basándose en sus legados culturales ancestrales, Néstor Jacanamijoy Tisoy, perteneciente a la comunidad inga del valle de Sibundoy, en el Alto Putumayo, realizó un tríptico de gran formato denominado *Lugares fértiles*, con el cual pretende señalar el riesgo que corremos por igual frailejones y seres humanos. Como especie vegetal altamente vulnerable que crece a razón de un centímetro por año, el frailejón es un organismo fundamental en el equilibrio del sistema de retención y acumulación del agua en el páramo, ecosistema origen de los ríos de los que depende la vida humana. Esta obra se construye desde una lógica no occidental, guiada por un pensamiento articulado alrededor de la noción de lo sagrado, donde el desarrollo consiste en un retorno a la unidad, al origen. Por ello este tipo de pensamiento privilegia el *nosotros* sobre el *yo*, un *nosotros* indiferenciado que implica honrar a la vez a los mayores y los árboles, los padres y los ríos, las mujeres y la tierra. Como lo expresa Gablik: «En el mundo moderno, que ha promovido el individualismo y la autonomía absoluta como formas fundamentales de definición de sí mismo, ninguna vida es sagrada debido a que no la reconocemos como tal» (1992, 49–51). Al respecto observa Jacanamijoy:

Las comunidades, pueblos, representantes y autoridades indígenas tienen el reto de generar desarrollo hacia un mundo que pervive y respeta, buscando que se genere un cuidado del medio ambiente junto al desarrollo económico, pues tenemos una visión ecológica de muchos siglos de respeto por la naturaleza y por la vida. (2012)

Al oficio pictórico también acude Nadir Figueroa Mena con dos de sus dioramas. En el primero de ellos, *Movimientos a través del aire 10*, confronta un paisaje natural idealizado con un dispositivo tecnológico que permite volar. A primera vista nada hay allí que sobresalte al espectador. Sin embargo, el esfuerzo al que lo somete, obligándolo a alzar la vista para penetrar en ese microambiente dispuesto como una cúpula cenital, lo pone en una situación incómoda frente al paisaje representado. Incomodidad que se expresa en las imperceptibles contradicciones que van desde



Nadir Figueroa, *Movimientos a través del aire 10*, 2012, diorama: pintura sobre domo de acrílico, madera, vidrio, resina, 100 x 100 x 20 cm. Foto: cortesía del artista.

las fibras sintéticas del paracaídas hasta la relación inorgánica entre sujeto y paisaje, y que sin duda tiene su origen en nuestra actitud antropocéntrica. En opinión de Polinska:

Mientras muchos piensan que la crisis ambiental se deriva de la industrialización desenfrenada, promovida por la expectativa de utilidades y excedentes siempre crecientes, el rol del antropocentrismo en la tradición cristiana occidental ha sido ampliamente reconocido como uno de sus factores detonantes. (2006, 100)

Esta incapacidad del hombre contemporáneo de sentirse un elemento más del paisaje es la que activa la fricción en los espectadores. Según Figueroa:

La pieza plantea un punto de vista en contrapicado de un fragmento del paisaje montañoso bajo un cielo despejado, representado pictóricamente sobre una superficie cóncava [bóveda celeste]. En él se lleva a cabo la idea romántica y perpetua del anhelo de volar del ser humano que se ha conservado para muchos intacto a lo largo de la historia de la humanidad, propiciando no solo la experiencia, en este caso deportiva a través del parapentismo, sino evidenciando la evocación metafórica que implica el solo hecho de poder volar, a partir de la relación entre el hombre y la naturaleza [...]. (2012)

El otro diorama, *Circular con dilatación 1*, invita a recorrer las ondulaciones de un paisaje urbano donde las dinámicas económicas ligadas al transporte vehicular parecerían relacionarse armónicamente con la naturaleza circundante, en una especie de olvido de los seres humanos como parte de la naturaleza. En su intención redentora de los restos de humanidad diseminados en el paisaje urbano, dice Figueroa:

La obra plantea una escena cotidiana del tránsito vehicular en un sector de la ciudad de Medellín, representando pictóricamente elementos propios de la fotografía como el paneo horizontal y el barrido de la imagen, la utilización del círculo y el rectángulo como figuras geométricas básicas para la composición de la misma [...] reservando y otorgando de manera considerable espacios para pequeños ecosistemas naturales que ambientan la distribución de calles y recorridos apenas percibidos de manera fugaz, pero que exaltan la importancia de la conservación del medio ambiente a través de la imperecedera relación entre el hombre y la naturaleza. (2010)

Apelando al azar, Carlos Hernando Marín Cano elabora su *Ensamble 3* apoyado tanto en representaciones pictóricas de la ciudad como en la acción aleatoria del tiempo y los elementos. Como impronta representacional de sus experiencias con la ciudad, la obra se convierte en un documento de las interacciones sociales y económicas, políticas y culturales, desde el momento en que se configura. Sus dos frágiles rectángulos de vidrio dispuestos sobre el piso poseen un carácter indicial que remite a la precariedad de las condiciones de vida en nuestras ciudades y los riesgos a los que nos vemos enfrentados a diario. Marín lo propone de la siguiente manera:

¿Que pasa con los cambios que vive la ciudad en sus espacios? Las calles, los parques, las plazas, los muros destruidos a través de los cuales se muestran los signos de las aperturas y de los cierres. [...] La recuperación de la ciudad desdibujada por el paso del tiempo y del progreso, se logra mediante el acto de la memoria. La experiencia artística que redimensiona el espacio urbano tiene como pilar fundamental la memoria. Poco importa la veracidad objetiva de los recuerdos, sino el modo, el tono y la toma de posición desde los que se evocan, sobre todo, los acontecimientos más cotidianos. (2010)

En contraste, Andrea Polli sugiere otra lectura según la cual en el siglo XXI «ha habido un resurgir del arte con conciencia ecológica entre los artistas que usan las nuevas tecnologías» (2007, 187). Es justamente el caso de Clara Inés Velásquez Vélez, quien a partir del video de animación y la escultura, presenta dos objetos pertenecientes a su particular universo de ficción, cuyos simbolismos apuntan a ecosistemas autosostenibles que declaran la existencia de nuevas posibles relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, donde las coordenadas económicas no son las preponderantes. En la videoescultura *Ensoñaciones* se deconstruyen las jerarquías de dominación patriarcal sobre la naturaleza, para permitir que nazca una interrelación respetuosa y de doble vía entre lo femenino nutricio y los frutos de la tierra. Considera Velásquez:

La propuesta *Ensoñaciones*, parte de mi inquietud por adentrarse en ensoñaciones y perderse en diferentes mundos, nuevas posibilidades de realidad, otras



Clara Inés Velásquez, *Ensoñaciones*, 2012, escultura, videoanimación, 110 x 110 x 165 cm. Foto: cortesía de la artista.

donde la libertad no esté corrompida y por tanto no nos sintamos con el derecho de dañar todo y a todos, donde en realidad exista la perfección y poder dar al espectador la posibilidad de reflexionar. (2012a)

En el objeto con videoanimación *Amor utópico*, se vuelve a evidenciar la postura de género de la autora, para quien los valores femeninos de suavidad y adaptabilidad son vías posibles para el rescate de una sociedad que va rumbo a su autodestrucción. En esta obra el llanto de una mujer, que parece ascender desde la tierra, contrasta con la perplejidad de la mirada, también femenina, que intuye que el silencio y la quietud pueden ser vías de transformación para una sociedad que se debate en un ritmo frenético de producción incesante de bienes y servicios innecesarios o superfluos. Al respecto opina:

La propuesta *Amor utópico*, parte de mi manera de ver «nuestro amor por la naturaleza» como un amor que no pudo ser, pues al ser tan ególatras acabamos con todo y no vemos que la naturaleza todavía nos sigue dando una oportunidad, es como esa cita imposible [...]. (Velásquez 2012b)

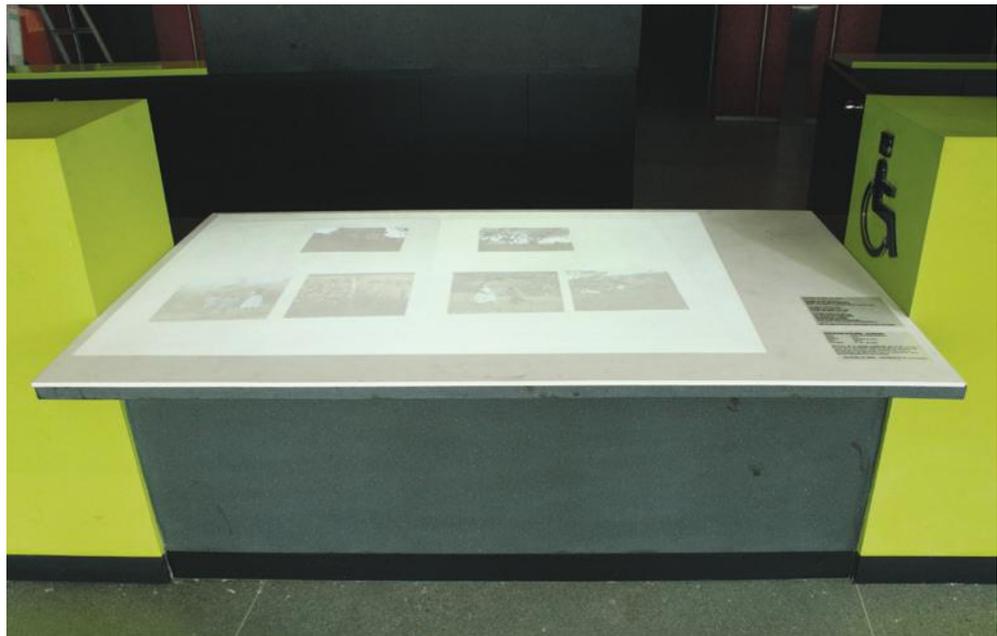
Dentro de la lógica del decrecimiento, Lucía Aristizábal aboga en su videoinstalación *Volver...* por un retorno a modos de interacción humana y con el paisaje, basados en el profundo respeto por los ámbitos de relación que se construyen de manera transpersonal e intergeneracional. La noción de «decrecimiento económico» propone que la riqueza no es solo de tipo material (bienes y servicios), sino que debe ser

considerada desde una perspectiva más amplia como riqueza sociocultural, donde la salud de los ecosistemas, una democracia real y participativa, el nivel de igualdad y las relaciones constructivas entre las personas, así como la cantidad de tiempo libre disponible, son otras formas de riqueza. De esta manera, un modelo de desarrollo centrado exclusivamente en el incremento de la riqueza material va en detrimento de ellas: «Sustentándose en el consumo superfluo, las sociedades occidentales generalmente no son conscientes de la progresiva pérdida de otras formas de riqueza, como la calidad de vida, y subestiman la reacción de grupos poblacionales marginados» (Felício 2008, 1).

En el caso de la obra de Aristizábal, una dolorosa experiencia de infancia, el haber sido desplazada de su lugar de nacimiento por la construcción del proyecto hidroeléctrico de El Peñol, es el punto de partida para su reflexión sobre la imposición de consideraciones económicas, medidas a través de indicadores como el producto interno bruto (PIB), sobre aquellas de tipo ecológico, cultural, interpersonal y afectivo que constituyen otras formas de riqueza social y calidad de vida. La necesidad de honrar a la Tierra y la actitud de respeto por todas las formas vivientes que surgen de ella, se constituyen en los pilares sobre los que articula su propuesta. Integrándolo al funcionamiento cotidiano del edificio, este video se proyectó sobre el mostrador de la recepción de Ruta N, como una evocación de elaborado carácter anacrónico, a la manera que propone Derrida (1998). En él, dice la autora:

[...] regreso a mi pueblo, a la casa después de la inundación, a mi infancia y a los recuerdos, para armar con ellos un álbum de familia que contiene dos tiempos: el

Lucía Aristizábal, *Volver...*, 2012, videoproyección, 9' 22" en bucle.
Foto: cortesía de la artista.



de las imágenes vividas y el de las imágenes proyectadas y llamadas a acontecer, debido a que con cada paso de las hojas de este álbum, algunas imágenes se activan para mostrarnos lo que sucede más allá de un instante. (2012)

Por último, Juan David Gil Villegas propone la obra relacional *Compensación*, la cual invita a los espectadores a dejar su impronta digital con tinta de color verde sobre la representación de un árbol con ramas secas. Con este pequeño gesto, Gil Villegas busca generar conciencia entre los espectadores acerca del impacto ambiental que producimos con cada acto cotidiano. Para ello se vale de la antinomia entre el papel artesanal reciclado y la tinta química industrial. Al respecto, comenta Parry:

[...] los artistas cuestionan y reexaminan continuamente las nociones sociales de progreso. Necesitamos sus perspectivas particulares acerca de los inmensos retos que tenemos por delante: sobre las relaciones entre los asuntos ambientales (en especial el cambio climático) y las personas. (2008, 71)

Conclusión

Hoy cuando el cambio climático es una realidad con graves consecuencias para la vida cotidiana de miles de personas, surge la pregunta acerca de la capacidad del arte de incidir sobre asuntos de este tipo. Miles propone:

[...] las diferencias en las maneras como casos específicos de obras y exposiciones artísticas manejan el tema, generan interrogantes que pueden conducir a revelarnos tanto la eficacia del campo del arte para enfrentar problemáticas públicas urgentes, como la gran capacidad de la imaginación creativa —que no es exclusiva del arte— para imaginar no solo una nueva estética sino también nuevas conformaciones sociales. (2010, 19)

Hemos llegado a un momento decisivo en la historia de la evolución humana en el planeta donde se hace necesario generar formas novedosas y creativas de comprender y transformar tanto los modos de producción y relación económica, como las instituciones democráticas, con el fin de restablecer el equilibrio entre economía y medio ambiente. Al señalar el hecho de que cualquier consideración ecológica está determinada por el sistema económico, esta curaduría propone que los proyectos artísticos interesados en la problemática ambiental no se pueden abstraer de las dinámicas económicas y de mercado, tanto a nivel local como global. De hecho, a lo que remite el tema ambiental en nuestros días es a cuestionar un modelo económico que se muestra incompatible con el cuidado del medio ambiente y la calidad de vida de las personas. Cuando Mierle Laderman Ukeles decide abordar las dinámicas productivas desde la parte menos visible del ciclo económico, es decir, la eliminación de los residuos, desvela un sistema en tiempo real que impacta a la vez sobre los seres humanos que lo activan y sobre el medio ambiente natural, buscando con ello

revelar las condiciones de trabajo y los estereotipos aplicados a los trabajadores de mantenimiento en todos los niveles, ya fuera en empresas públicas, privadas o corporativas. [...] A través de la redefinición de su propio trabajo

doméstico, captó el sentido del arte como acción, como gesto, como circunstancia dentro de un sistema o una estructura fijos. (Morgan 2003, 129)

Del mismo modo, las prácticas artísticas que aborda «Ecología / Economía» han incorporado una perspectiva de pensamiento complejo, caracterizada por una visión sistémica y una reivindicación del contexto local donde son producidas. En buena parte de ellas se observa una tendencia a promover cambios actitudinales, conceptuales o comportamentales. Entre estos proyectos, varios abogan por la redefinición de las relaciones de producción en nuestra sociedad, a través de alternativas como la que brinda la teoría del decrecimiento económico, que promueve el cuidado del medio ambiente y la calidad de vida de los seres humanos: la escultura cinética sin título (conformada por 28 piñones mecánicos hechos en esqueleto de hoja de árbol) de Alejandra Arbeláez Orozco; *Proyecto patio n.º. 1* de Carlos Andrés Martínez; *Corporeidades II* de Carlos Fernando Jaramillo; *Al otro lado del río* de Juan Camilo Londoño; *Compensación* de Juan David Gil; y la videoinstalación *Volver...* de Lucía Aristizábal.

Cercanas a propuestas como las de Marjetica Potrc, donde existe una desconfianza fundamental en la capacidad del sistema económico y político de transformarse a sí mismo, algunas propuestas de esta curaduría comparten su interés por «[...] poner en evidencia cómo en ciertas situaciones el individuo puede organizarse según modelos autónomos y espontáneos, creando pequeñas economías y estructuras organizativas alternativas por fuera de los esquemas de planificación social». (De Cecco y Romano 2002, 331–332). En esta categoría se ubican las propuestas de Fabián Esteban Machado; *Mímesis* de Juan David Díaz; los objetos escultóricos con animación de Clara Inés Velásquez; *En vano* de Natalia Gil; y las propuestas de Nadir Figueroa. Algunas otras ponen en cuestión el ideal romántico de lo natural que pretende abstraerse de la tendencia entrópica de los sistemas naturales, y buscan en las tecnologías



de la información el contrapeso conceptual necesario a la visión pesimista del deterioro inexorable de cualquier sistema. Los videos *Yo le temo a la belleza*, de Guillermo Adarve, y *Artificios I*, de Jhonattan Marín Valencia, así como las imágenes construidas digitalmente de John Fernando Díaz Carvajal, pertenecen a esta categoría. En el caso de *Transubstanciación* de Alejandra Arbeláez, se observa una particular aproximación de género desde lo femenino, que contrasta con la visión masculina patriarcal que aborda lo ambiental a partir del criterio de la utilidad económica.³

Finalmente las lógicas no racionales, como la de *Lugares fértiles* de Néstor Jacanamijoy Tisoy, quien recurre al pensamiento tradicional de las comunidades indígenas, y *Ensamble 3* de Carlos Hernando Marín, quien acude a lo aleatorio, son una muestra de nuestra dificultad para acceder a otros mundos posibles, en medio de la riqueza y diversidad de aproximaciones sistémicas y contextuales al tema.

A partir de los diálogos, contrastes e interacciones entre las obras participantes, esta curaduría articuló un ecosistema de prácticas artísticas contemporáneas que impulsan e incitan a los espectadores a una reflexión y un accionar cotidiano consciente de las asimetrías, asincronías y desequilibrios de la compleja relación entre la ecología y la economía.

Referencias

- Adams, David. 1992. «Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology». In *Art Journal*, n.º. 51 (Art and Ecology); págs. 26–34.
- Adarve, Guillermo. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Yo le temo a la belleza*». Medellín: documento inédito.
- Arbeláez Orozco, Alejandra. 2010. «Sustentación conceptual de la propuesta *Transubstanciación*» Medellín: documento inédito.
- Aristizábal, Lucía. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Volver...*» Medellín: documento inédito.
- Burnham, Jack. 1968. «Systems Esthetics». In *Artforum* n.º. 7; págs. 30–35. Available at: <http://monoskop.org/images/e/e6/Burnham_Jack_1968_Systems_Esthetics.pdf>, accessed Jun 26, 2013.
- De Cecco, Emanuela y Gianni Romano. 2002. *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*. Milán: Postmedia Books.
- Derrida, Jacques. 1998. «Il giusto senso dell'anacronia», en: Studio Azurro, Derrida, Jacques y Carlo Sini. *Pensare l'arte. Verità, figura, visione*. Milán: Federico Motta Editore.

3 Acerca de esta perspectiva de género, propone Romano: «La característica más evidente, cuando se observa el arte de las mujeres de los últimos decenios, es justamente la capacidad de ampliar el campo de operatividad formal, o sea una cierta predisposición a la utilización de técnicas no tradicionales [...]» (2002, 34). En este caso, la construcción de una herramienta de siega a partir del material que es segado por ella. En una ubicuidad derivada de categorías no excluyentes, también podríamos analizar desde esta perspectiva las obras de Natalia Gil, Lucía Aristizábal y Clara Inés Velásquez.

- Díaz Arias, Juan David. 2011. «Sustentación conceptual de la propuesta *Mímesis*». Medellín: documento inédito.
- Díaz Carvajal, John Fernando. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Gliese 581 g1*». Medellín: documento inédito.
- Felício, Fernando Pachi Filho (ed.). 2008. «The Sustainable Degrowth Theory». In *Compêndio de Indicadores de Sustentabilidade de Nações*. Available at: <http://www.compendiosustentabilidade.com.br/compendiodeindicadores/introducao/default.asp?paginaID=25&conteudoID=392&it_idioma=2>, accessed Aug 28, 2013.
- Figueroa Mena, Nadir. 2010. «Sustentación conceptual de la propuesta *Circular con dilatación 1*». Medellín: documento inédito.
- Figueroa Mena, Nadir. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Movimientos a través del aire 10*». Medellín: documento inédito.
- Gablik, Suzi. 1992. «The Ecological Imperative». In *Art Journal*, n°. 51 (Art and Ecology); págs. 49–51.
- Gil Medina, Natalia. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *En vano*». Medellín: documento inédito.
- Heidegger, Martin. 1954. *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Jacanamiyoy Tisoy, Néstor. 2012 «Sustentación conceptual de la propuesta *Lugares fértiles*». Medellín: documento inédito.
- Jaramillo, Carlos Fernando. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Corporeidades II*». Medellín: documento inédito.
- Kaizen, William. 2008. «Steps to an Ecology of Communication: Radical Software, Dan Graham, and the Legacy of Gregory Bateson». In *Art Journal*, n°. 67 págs. 86–107.
- Kamper, Dietmar. 1991. «The Four Boundaries of Seeing». In Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal (eds). *Metropolis: International Art Exhibition, Berlin*, [Catálogo]. New York: Rizzoli.
- Klitgaard, Kent. 2013. «Heterodox Political Economy and the Degrowth Perspective». In *Sustainability*, n°. 5; págs. 276–297.
- Koumentakis, Panayotis. 2009. «The Market Economy and the Biological Crisis». In *The International Journal of Inclusive Democracy*, n°. 5; págs. 53–75. Available at: <<http://www.inclusivedemocracy.org/journal/pdf%20files/pdf%20vol5/Special%20Issue%20Winter%202009.pdf>>, accessed Aug 28, 2013.
- Largo-Wight, Erin. 2011. «Cultivating healthy places and communities: evidenced-based nature contact recommendations». In *International Journal of Environmental Health Research*, n°. 21; págs. 41–61.
- Londoño Manco, Juan Camilo. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Al otro lado del río*». Medellín: documento inédito.
- Machado, Fabián Esteban. 2011. «Sustentación conceptual de la propuesta *365 Periplaneta Americana*». Medellín: documento inédito.
- Machado, Fabián Esteban. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Lleno de vida*». Medellín: documento inédito.
- Marín Cano, Carlos Hernando. 2010. «Sustentación conceptual de la propuesta *Ensamble 3*». Medellín: documento inédito.

- Marín Valencia, Jhonattan. 2010. «Sustentación conceptual de la propuesta *Artifícios I*»
Medellín: documento inédito.
- Martínez Gaviria, Carlos Andrés. 2012. «Sustentación conceptual de la propuesta *Proyecto Patio n.º 1*». Medellín: documento inédito.
- Menekes, Friedhelm. 1997. *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Barcelona: Herder.
- Miles, Malcolm. 2010. «Representing Nature: Art and Climate Change». In *Cultural Geographies*, n.º. 17; págs. 19–35.
- Morgan, Robert. 2003. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal.
- Parry, Fiona. 2008. «Art and Ecology: Art Can be Green». In *The Art Book*. n.º. 15.
- Polinska, Wioleta. 2006. «Ecology And Art: East Asian Traditions Meet West». In *East–West Connections*, n.º. 6; págs. 99–122.
- Polli, Andrea. 2007. «Eco–media: Art Informed by Developments in Ecology, Media Technology and Environmental Science». In *Technoetic Arts*, n.º. 5; págs. 87–200.
- Romano, Gianni. 2002. Pratiche mediali nell’arte delle donne: 1977–2000, en De Cecco, Emanuela y Gianni Romano. 2002. *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*. Milán: Postmedia Books.
- Ryan, Leslie. 2007. «Art + Ecology: Land Reclamation Works of Artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison». In *Environmental Philosophy*, n.º. 4; págs. 95–116.
- Skrabowski, Luke. 2006. «All Systems Go: Recovering Jack Burnham’s “Systems Aesthetics”». In *Tate Papers*, n.º. 11. Available at: <<http://www.tate.org.uk/download/file/7301>> , accessed Aug 28, 2013.
- Sneddon, Christopher S. 2000. «“Sustainability” in Ecological Economics. Ecology and Livelihoods: a Review». In *Progress in Human Geography*, n.º. 24; págs. 521–549.
- Song, Young Imm Kang. 2009. «Community Participatory Ecological Art and Education». In *International Journal of Art & Design Education*, n.º. 28; págs. 4–13.
- Tisdall, Caroline. 1979. *Joseph Beuys*. New York: Thames and Hudson.
- Velásquez Vélez, Clara Inés. 2012a. «Sustentación conceptual de la propuesta *Ensoñaciones*». Medellín: documento inédito.
- Velásquez Vélez, Clara Inés. 2012b. «Sustentación conceptual de la propuesta *Amor utópico*». Medellín: documento inédito.

LAS PUERTAS
INESPERADAS.
EN BÚSQUEDA DE UNA
SUSTENTABILIDAD
COHERENTE

Adriana Puech Giraldo



Hace nueve años me carcomía una profunda desazón sin nombre. Estudiaba Ingeniería Ambiental en la Universidad de los Andes en Bogotá, con la ilusión de que el mundo fuera un lugar en el cual yo pudiera florecer siendo partícipe de una sociedad en armonía con su entorno. Esperaba milagros y sin darme cuenta emprendí un viaje en la búsqueda de una sustentabilidad coherente. En el proceso los milagros aparecieron. Se presentaron como puertas; puertas sin vuelta atrás, que tocan el alma y exigen actos de valentía. Me dirigieron de una a otra en un laberinto cubierto de niebla. Sin destino final, el caminar transformó mi manera de ver, pensar y sentir el mundo, la vida y sus dinámicas.

En este recorrido me he dado cuenta de que la clave de la sustentabilidad, más que en tratar de buscar soluciones y aplicaciones prácticas inmediatas, se encuentra en vivir el proceso que nos lleva a una transformación profunda de la manera de pensar y de ver. Esto representa un cambio de paradigma que, más allá de traer ideas innovadoras, es un salto evolutivo de cosmovisión, donde la aplicación práctica auténtica nace al recorrer el camino. Por eso para mí la clave de la sustentabilidad está representada en la metamorfosis, el viaje de la oruga a la mariposa, símbolo de transformación estrechamente dependiente del proceso, ya que solo a través del flujo de experiencias se logran entender las conclusiones.

Mi intención es aclarar los rasgos de esta nueva cosmovisión, que al contar el viaje roza el despertar de una ética profunda en torno a la vida. Propongo entonces contarles mi ruta por las puertas en búsqueda de una sustentabilidad coherente que, sin ser ejemplo a seguir, es dar testimonio de la metamorfosis en la manera que encuentro más acertada, auténtica y libre. A continuación relato cómo tuve la gracia de recorrer los más innovadores mares del pensamiento colectivo, me confronté con las situaciones históricas que hicieron que ayer pensáramos y actuáramos así, me dejé retar por los descubrimientos científicos y filosóficos que hacen que hoy algunos veamos diferente, y fui conociendo, imaginando y participando en empresas maravillosas que justamente ponen en práctica esta cosmovisión.

I. El encanto de la espera

La primera puerta que se abrió en este proceso fue la de inmigración del Aeropuerto Internacional El Dorado en julio del 2004. Mi avión partía a Francia y mi destino era la Escuela de Minas de Nantes. Ahí estuve un año y medio mientras me confrontaba con la esencia del estudiante de ingeniería en un país desarrollado. Todos mis compañeros se vestían más o menos igual, escribían más o menos igual y soñaban más o menos igual. Recordé todo aquello que había detestado de la educación que recibí desde niña. Las disciplinas estaban clasificadas y totalmente separadas, sin espacio para ver las relaciones entre unas y otras. Todo lo cualitativo y no medible —como la apreciación estética, la filosofía, la imaginación, lo trascendente, el afecto y el movimiento físico— carecía de importancia. Y la presión fue tan fuerte y tan competitiva que todas mis características de niña tierna, pacífica y lenta fueron aniquiladas por la corriente afanadora de ser rápida, ágil, sexy y productiva. Fue tal la carga

académica, la estandarización y el encierro en un sistema poco saludable y carente de balance, que de manera periódica sufrí graves crisis, tanto académicas como de salud.

La última gran crisis se abrió con una puerta que quedó en la memoria de mis tripas y todavía me impacta. Fue un cuadro de Jackson Pollock. Era junio del 2005 y sudaba con el aire veranero que me rozaba en las terrazas del Centro Pompidou en París. Por esos meses estaba haciendo una práctica de investigación en olores en el Centro de Investigación Anjou Recherche, de la multinacional Veolia Water, y mis días de bicicleta solitaria en los bosques de Maison Laffitte se mezclaban con tardes de overol, guantes y gafas en el borde de una planta de tratamiento de aguas residuales en Toulouse; con mañanas de ecuaciones interminables de turbulencias, de intercambio de gases y de generación de ciertos olores; y con noches de arte y fiesta en las calles de París.

El caos de Pollock me llegó como una cachetada, como una de esas cosas evidentes que pasan desapercibidas y al verlas te dejan pasmada en la banca de la sala. La víspera acababa de socorrer a una colega tras una trombosis justo antes de que abordáramos un avión, y esa noche lo daba todo en un concierto de cumbia, joropo y porro en un bar bohemio de la capital. Canté y bailé como si no hubiera mañana, con la adrenalina a flor de piel y las luces rojas y amarillas que enceguecen. Ese fue el caos. Las lágrimas de dolor en los ojos me lo recordaron el resto de la noche y desde

El equipo de Anjou Recherche, Veolia Water, 2005, Toulouse (Francia). Foto: archivo de Adriana Puech.





ahí una infección en las córneas me dejó hundida en un mes de oscuridad y silencio. Lo cierto es que ese mes entré a otra dimensión, que fue tanto trascendente y sublime como cercana a la vida, la sangre y la materia, y lo que llamé *el encanto de la espera* empezó.

Terminé mis estudios y comencé a trabajar en Bretaña —el país celta de las hadas, los dragones, los druidas y Merlín— como ingeniera en GES, una consultora en proyectos de ingeniería ambiental. Ante mí se abría una puerta roja, elegante y sencilla en el centro de esta ciudad medieval entre la panadería, la librería de novelas gráficas y el conservatorio. Trabajé en diferentes lugares de Francia y España en plantas de tratamiento de aguas de industrias agroalimentarias; manejé el *software* de dispersión de contaminantes para las licencias ambientales; diseñé el programa para representar las batimetrías en las lagunas de decantación; y terminé exhausta cuando una manguera de soda cáustica me roció los ojos mientras hacía un estudio de ahorro de agua en una industria de lácteos en Valencia. La desazón de hacía tres años empezaba a tener palabras y sentidos, y quedó plasmada en un balance sobre las insatisfacciones

de los últimos años: soñaba con una educación más polivalente, más flexible y menos racional. Sentía que debía orientarse más al desarrollo integral de la persona y veía que lo aprendido en el aula no me había ayudado a afrontar las situaciones más difíciles. Me parecía que su meta era obtener cerebros llenos de información y no seres amorosos, balanceados e inteligentes que generaran su propio conocimiento, desarrollaran su creatividad y supieran manejar su intuición. Sentía que había un desequilibrio profundo entre los contenidos y la forma, entre lo racional y lo emocional, entre lo real y lo imaginario.

Por otro lado, veía que no se graduaban personas con apertura mental sintiéndose capaces de conquistar el mundo; lo que la academia generaba eran piezas claves en una gran máquina industrial. Recuerdo mi terror al ver todas las ofertas de empleo, después de listas y listas eternas sentía que no había lugar para mí en el mundo. Empecé a desarrollar la tendencia esquizofrénica occidental de tener orgullosamente mi otra vida; es decir, ser una persona que cuando está trabajando produce sin sentido y al salir del trabajo es otra, alguien que ríe, siente, quiere, comparte y sueña.

Con relación a los temas ambientales, había estudiado mi carrera en la búsqueda de una conexión con la naturaleza y de una vida que resultara menos perjudicial para los ecosistemas, y me encontraba entre industrias mirando tubos, tableros, tanques y lagunas de lodo. La ingeniería ambiental se desarrolló como disciplina para solucionar los problemas que generan los servicios públicos o los procesos industriales, con el objeto de reducir daños y de optimizar procesos, y en ese territorio la naturaleza solo es un recurso.

Por otro lado, crear proyectos y empresas sustentables no era una tarea fácil. Cuando no se utilizaba el desarrollo sostenible como una herramienta plástica de *marketing* y las intenciones eran auténticas y sanas, siempre se generaban problemas. En Europa se ponían entonces (2006) el reto de que un 20% de la energía fuera renovable, pero cuando se miran en detalle las eólicas o las hidroeléctricas, se descubre que están en medio de otra cantidad de problemas ambientales. Igual que sucede con los combustibles ecológicos o las reforestaciones con monocultivos en Colombia.

Ante la desazón vigente y las preguntas que comenzaban a perfilarse, volví a Colombia y vi abrirse otra puerta, una carta en blanco. Mi camino me deparaba una infinidad de posibilidades. Pasé un tiempo corto por Corpovisionarios, una empresa de consultoría en cambios culturales liderada por el exalcalde de Bogotá, Antanas Mockus. Allí apoyé un estudio de movilidad en las grandes ciudades colombianas y me encontré con un sorprendente abanico de posibilidades como alternativas innovadoras de transporte y de urbanismo. La imaginación no es una carencia en el mundo y aquí estamos abiertos a muchas posibilidades, tenemos una gran capacidad de cambio y adaptación. Aun así, siempre escogemos seguir el camino de los otros, lo que ya haya realizado un país desarrollado; de esa manera nos doblegamos a un futuro ya vivido y ya errado por otros. Desde la creación de nuestras jóvenes naciones, hemos seguido un modelo de

desarrollo occidental que hoy sufre una crisis sin precedentes, que es tanto financiera, social y ambiental como ética y espiritual. Es necesario escuchar nuestra voz interna y apropiarnos de nuestras elecciones; solo así nuestros errores serán auténticos; nuestra identidad, íntegra, y nuestro destino, propio.

Comencé a trabajar en Unicef, como parte de un equipo de varias agencias de Naciones Unidas, en un programa de adaptación al cambio climático. Para aquellos que tienen el lente del cambio climático, todas las áreas y todas las soluciones entran en este tema: no se puede tratar la salud separada del agua, separada de la reforestación en la montaña, separada del manejo de riesgos en el municipio, separada de la agricultura, separada de la comida, separada de la vivienda, etc. Si a pequeña escala todo está relacionado, a gran escala lo está aún más. El desarrollo, bajo el lente del cambio climático, se volvía un tapete de fondo, aquella capa que sostiene todo lo demás.

A estas alturas llegó a mis oídos el nombre de Schumacher College, y en un giro de las cosas antes impensable, meses después estaba tocando a la puerta de una casa de piedra antigua en la campiña inglesa de Devon. Cofundada hace veintidós años por el economista Fritz Schumacher y por Satish Kumar, exmonje jainista, peregrino y activista por la paz, esta institución convoca, inspira y reta a personas del mundo entero a pensar de manera innovadora, profunda y creativa sobre problemas de sustentabilidad.

La pedagogía de Schumacher College es particular, ya que se habita en comunidad. En mi breve visita descubrí que tanto la biblioteca como la cocina, el salón de té, la huerta y los bosques eran aulas de aprendizaje; y que sus miembros confían en que las mejores ideas ocurren al limpiar los baños, planchar la ropa o desyerbar el jardín. Pero no fue inmediatamente entonces, sino pocos meses después, recorriendo las crestas de la sierra nevada del Cocuy, como entendí lo que para mí significaba descubrir el enfoque de Schumacher College. Después de horas de caminar por las más afiladas pendientes, con el corazón a punto de estallar, de repente se abrió una puerta donde la inmensidad apareció en el fondo. En tonos azules, grises y blancos, las majestuosas montañas saludaban en un valle de silencio, sabiduría y conciencia, y en mí yacía la eternidad al contemplarlo.

Durante este curso en *Ecoliteracy* (Ecoalfabetización) entendí cómo durante la revolución científica se fue tejiendo la manera con la que hoy vemos el mundo y creemos que debemos estudiarlo y comprenderlo. Desde Galileo Galilei se empezaron a condenar las experiencias sensoriales y emocionales entendidas como subjetivas y poco creíbles. Luego René Descartes no solo nos premió con el «Pienso, luego existo», sino que determinó que la manera de entender un fenómeno o un organismo debe ser separándolo por partes para poder entender su funcionamiento. Todo esto fue concretado con Isaac Newton, quien logró escribir las ecuaciones para determinar la trayectoria de cuerpos en movimiento. A partir de ahí empezamos a ver al universo como una gran máquina cuyo funcionamiento se puede explicar y predecir en el lenguaje de



las matemáticas. El reloj se volvió el símbolo de una nueva era: la era del racionalismo, el reduccionismo y el mecanicismo, y como legados, el pensamiento lineal, la necesidad de control y la supremacía de lo cuantitativo y medible. Dios dejó de ser el alma del mundo y el ser humano pudo predecir el universo y ser dueño de su propio destino. Pasamos del teocentrismo al antropocentrismo.

Fritjof Capra, físico, profesor de la Universidad de Berkley y escritor (1975 y 1996), nos relata cómo a partir de la cibernética y de la invención de los computadores el ser humano pudo llevar a cabo ecuaciones que no pertenecen al dominio lineal, sino al caótico; por ende, siguiendo iteraciones se desarrollaron unas nuevas matemáticas, aquellas que reconocen la complejidad de los organismos vivos. Con esta visión el pensamiento sistémico se fue desplegando: una concepción del universo como una gran red de relaciones en la cual el mundo material deja de verse de manera reduccionista y pasa a entenderse en términos de sistemas, flujos y ciclos donde los protagonistas no son las partes, sino sus relaciones. El medio ambiente deja entonces de ser visto como un aspecto de la cultura o de ciertos proyectos, empresas y políticas, a ser comprendido como contenedor de todo lo demás. La Tierra se convierte en el gran

sistema que contiene innumerables ecosistemas, algunos de los cuales habitamos. En el lenguaje de Satish Kumar (2009), este cambio de visión implica otro cambio de era: el paso del antropocentrismo al *ecocentrismo*.¹

Con la supremacía de lo cuantitativo y medible, el pensamiento reduccionista hizo que únicamente le diéramos valor a la sustancia, es decir, a la composición de la materia, olvidando por completo la importancia de la forma. Sin embargo, son las relaciones entre las partes de un sistema las que, al crear patrones, generan la forma misma del sistema, que por medio de ciclos de retroalimentación se autorregula y se autoorganiza. Estas dos últimas propiedades son consideradas hoy como los sellos de la *Vida*, lo que determina que un sistema esté vivo —a esto me referiré puntualmente más adelante—.

Stephan Harding, ecólogo de la Universidad de Oxford y actual coordinador de la Maestría en Ciencia Holística de Schumacher College, nos contó su experiencia al trabajar como alumno de James Lovelock (1979, 2009) en el desarrollo de la teoría de Gaia. Lovelock, al ser físico de la NASA, comprendió la estrecha relación entre la biota y el medio ambiente abiótico; es decir, cómo los organismos vivos participan en la formación de rocas y transforman la composición de la atmósfera y del agua. Junto con la microbióloga Lynn Margulis, Lovelock (1974) determinó los ciclos de retroalimentación que hacen de la Tierra un organismo que se autorregula y autoorganiza, es decir, un organismo vivo.

Fue entonces cuando una pequeña ventana —de aquellas inglesas con marcos de hierro en pared de piedra, grandes cortinas rojas a los lados y rodeada de hiedra—, se abrió para mí como una puerta sobre un jardín interno. Cruzándola se desplegó todo un mundo sensible y las palabras de Thomas Berry resonaron en mi cuerpo: «El universo es una comunión de sujetos no una colección de objetos» (Berry 2006). El eco fue aún mayor con las ideas del filósofo noruego Arne Naess (2005), quien considera que la vida tiene un valor intrínseco independiente de su valor para los seres humanos. En la ecología profunda, como él llamó esta corriente filosófica, la naturaleza no es vista de manera utilitaria, como un recurso, sino que, tras experiencias y cuestionamientos profundos, las personas van generando una nueva ética en torno a la *Vida*, una *ecosofía*.

Como parte de mi estadía aproveché para conocer más de cerca la iniciativa de una ciudad aledaña que congrega y da ejemplo a millones: Totnes, localidad que inició el movimiento *Transition Towns* (que refiere por igual a ciudades, pueblos o comunidades en transición, y a movimientos de transición) con la intención de vivir de manera sustentable y sin dependencia del petróleo. Esta ciudad fomenta la producción local de su comida, cuenta con colegios alternativos y desarrolló su propia moneda. Su sentido de participación y de compromiso me dejó maravillada. Hay que decir, además, que

1 Lo nombra de esta manera por la raíz de *eco*, *oikos*, *casa* en griego y hace referencia a todas las relaciones, seres y dinámicas de nuestra casa, sea la personal, la colectiva o la Tierra.



todas estas han sido iniciativas de la gente que el gobierno apoya pero no lidera. De esta manera es posible encontrar desde jabón orgánico hasta médicos alternativos, mercados campesinos y talleres de ecología profunda. La ciudad goza de una enorme solidaridad, de un gran sentido de comunidad y de pertenencia, espacios hermosos y un aire saludable.

Salí de Schumacher College y de Totnes comulgando profundamente con sus ideas, sintiendo el dolor de la Tierra como si fuera propio, y me fui a explorar y sanar esos dolores en los bosques de Escocia. Recuerdo la puerta de la desocupada estación de tren de Fores. Era de noche, hacía frío, y al cruzarla, con botas, sombrero y abrigo, no pude evitar ponerme a cantar y bailar sola bajo la lluvia. Sentía que no había mejor momento en la vida para ser y estar: acababa de pasar una semana en la Ecoaldea Findhorn, una de las primeras y más famosas en su especie, me apropié de mi vida y salí cargada de energía para vivir con entereza las aventuras venideras.

Llegué a Bogotá con el alma inflada de valentía y puse mis cartas sobre la mesa. Empezaba el año 2010 y algo me decía que era el año del riesgo, así que abrí mi corazón a aquello que me correspondiera. Esperé y esperé señales, y justo cuando perdía el ánimo, la puerta del apartamento de una amiga se abrió y terminamos charlando durante horas de sueños conjuntos. Al día siguiente estaba en su oficina y juntas planeábamos caminar por las nubes. Renuncié a mi trabajo en Naciones Unidas

y empezamos a leer: pasamos por Fritjof Capra, David Orr, Donella Meadows, Satish Kumar, Stephan Harding y David Bohm, entre otros, y terminamos teniendo un viaje de cuestionamiento profundo y de reestructuración del pensamiento.

Al volver a las matemáticas de la complejidad me topé con Mandelbrot (1982), quien al buscar las matemáticas que le dieran sentido a las formas de las nubes descubrió los fractales. Los fractales son justamente la reproducción de estos patrones de relación a todas las escalas, y nos muestran una nueva estética basada en el caos y en la iteración. De hecho, cuando llegó a mis manos un artículo de Richard P. Taylor (2002), quién logró establecer la autenticidad de algunos cuadros de Pollock a partir de la dimensión fractal encontrada en obras confirmadas como originales, volví a conectar con el caos. Pollock, antes de que existiera la palabra y la noción de *fractal*, ya estaba reproduciendo esta característica innata de la naturaleza.

Simultáneamente saltaron a la vista otros temas, como que el ser humano es una estructura disipativa, autopoietica, y a la vez una comunidad de bacterias andante. Nos sorprendieron principios ecológicos como la cooperación y la sinergia, la creatividad y la generación de novedad, la *cocreación* y la *coevolución*; porque desde la cuna en este sistema económico nos vienen entrenando para lo contrario, creyendo que la naturaleza solo se basa en la competencia, la adaptación y la supervivencia. Queríamos cambiar profundamente esa manera de verla, e inspiradas en estos mismos temas de complejidad, interdependencia y cambios sustanciales a partir de iniciativas pequeñas, creamos Efecto Mariposa, una corporación sin ánimo de lucro de formación en ecología profunda y ciencia holística que busca propiciar oportunidades de desarrollo armónico y sustentable generando ecosofías.

En el proceso de crear Efecto Mariposa, nos dimos el lujo de visitar varios proyectos y discutir con gente del medio. Hablamos con personas como Paolo Lugari, director de la comunidad sustentable o ecoaldea Gaviotas, en los Llanos Orientales; Gustavo Wilches-Chaux, especialista en temas de riesgo, cambio climático y sobre todo en interrelaciones; Vicky Colbert, fundadora y directora de la Fundación Escuela Nueva Volvamos a la Gente, y Pablo Lipnizky, fundador y director del Colegio Montessori, en temas de innovación en educación. Conversamos con Rodrigo Guerrero, fundador de VallenPaz, sobre temas rurales; y con otros muchos sobre temas de producción de comida orgánica, comercialización con restaurantes, desarrollos rurales, restauración ecológica, pedagogía a través del arte, campos energéticos, etc. Visitamos, trabajamos y tomamos cursos de horticultura orgánica en varias huertas de Tenjo y Sopó. Conocimos la ecoaldea AldeaFeliz en San Francisco (Cundinamarca), aprendimos a hacer quesos y nos topamos con una particular sorpresa en el lenguaje. Para mí, *sostenible* y *sustentable* significaban lo mismo, y los académicos de la lengua española parecían estar de acuerdo. Sin embargo, en la arena ecológica y ambiental, el lenguaje ha evolucionado: *sostenible* hace referencia a algo que se sostiene pero *requiere un sostén*; mientras que lo *sustentable* hace referencia a aquello que *se sostiene solo*, se sustenta.

Con este recorrido y estas alas llegamos a California al Center for Ecoliteracy, donde conocimos a Fritjof Capra y a Zenobia Barlow y su dedicado trabajo retejiendo el ciclo del alimento entre la huerta, el restaurante y la educación. Nos conectamos también con el trabajo en ecología profunda de Johanna Macy (1998, 2012), a quien luego invitamos a Colombia; con el Straw Project de Laurette Rogers, que unió la restauración de las cuencas cerca de Petaluma (California) con la educación de niños, la presencia de los padres, la participación de las autoridades y la vinculación de los institutos de investigación; con el Proyecto Ceres en la ciudad vecina de Sebastopol, que les dio a los adolescentes una identidad y un sentido de vida al cocinar todas las tardes la comida orgánica y vegana gratuita para enfermos de cáncer y sus familias; y con espacios coloridos, generosos y amorosos que integran la permacultura, la educación y el arte, como el Occidental Arts and Ecology Center en el condado de Sonoma.

Con esta inspiración creamos otra puerta, que en realidad es más como un broche de alambre entre acacias, papayuelos, bellelenas y dalias, que se abre sobre nuestra Huerta Abuela Julia, donde actualmente ofrecemos cursos de horticultura orgánica y biodinámica. Poco a poco tejemos relaciones con la comunidad tejana y sabañera en torno al alimento, la restauración ecológica y la educación en estos temas. Consideramos que el aprendizaje se hace en todos lados y de las maneras más inesperadas, por eso hemos pensado en incluir exploraciones que abarcan desde la cocina hasta el pensamiento estético, en proyectos enraizados en contextos locales.

II. Re-nacimiento

Aunque las ideas de sustentabilidad parecían encontrar su aplicación, algo en mi interior me decía que no era suficiente, pues la desazón seguía presente. En mi mente, ni las razones ni el camino se veían claros, pero, al soltar la pregunta al aire, en mi inconsciente apareció una búfala pesada y negra que, como si se tratara de mi sombra, me dijo claramente: «Tú sabes». Y sí, yo sabía. Sabía en el fondo de mí que necesitaba encarrilarme en mi potencial, sanar mi creatividad y trabajar mi intuición.

Decidí entonces volver a Schumacher College para hacer la Maestría en Ciencia Holística. Esta ciencia es difícil de definir y cada persona que la vive la describe a su manera. Por mi parte, puedo resumirla como la integración de los sentidos, las emociones, la intuición y la razón en la generación de conocimiento, la cual no tiene lugar de manera fragmentada entre el fenómeno estudiado y el que estudia, sino que se basa en el diálogo y la convivencia entre ambos. Holística viene de *holos*, que en griego significa el *todo* o la *unidad*; así que no solo se explora desde la integridad del científico, se explora el todo. Es una búsqueda filosófica y espiritual simultáneamente, en la cual la manera de expresar y comunicar, además de argumental, puede ser artística.

Mi maestría empezó en un salón pequeño donde doce alumnos sentados en círculo charlábamos con Henri Bortoft (1996, 2012), físico cuántico y filósofo, sobre el holograma, la fenomenología y la ciencia de Goethe. El holograma representó para los

científicos un cambio de paradigma: cada pequeña región de la placa fotográfica contiene toda la información del objeto, de tal manera que el todo está en cada parte de la placa y en cada parte está cada una de las otras. El todo no es el conjunto de sus partes localizadas, sino que aparece tras la expresión de estas. Por ende, tratar de tomar distancia para tener una visión general del todo resulta inútil; en vez de eso, se debe encontrar la expresión viviente del todo desde adentro. Esto último es lo que desarrolló la fenomenología; en palabras de Henri, «uno de los más grandes descubrimientos de la filosofía del siglo XX». David Abram, filósofo y explorador de la fenomenología, los sentidos y la conexión con la naturaleza, nos aclara:

Para estar seguro, revelando al cuerpo mismo como el sujeto preciso de conciencia, Merleau-Ponty destruye cualquier esperanza de que la filosofía pueda eventualmente proveer una imagen completa de la realidad. Aun así, con este mismo movimiento abre, finalmente, la posibilidad de una verdadera y auténtica fenomenología, una filosofía que se esforzará, no en explicar el mundo desde afuera, sino de darle voz al mundo desde nuestra experiencia dentro de este, recordándonos nuestra participación en el aquí y el ahora y rejuveneciendo nuestra capacidad de asombro frente a las insondables cosas, eventos y poderes que nos rodean en cada mano. (Abram 1996, 46; traducción de Efecto Mariposa)

Curiosamente Goethe, al desarrollar la *Teoría de los colores* (1810) y *La metamorfosis de las plantas* (1790), definió una técnica de hacer ciencia holística hundiéndose en la profundidad del fenómeno. En la maestría aplicamos esta «ciencia de Goethe» al dibujar una planta viéndola con diferentes enfoques. De esta forma el cerebro racional y



la visión analítica se van desconectando para dar lugar a un cerebro holístico y una manera intuitiva de ver, sentir y entender. La ciencia de Goethe nos permite soltar una visión estática de la vida en la cual sus partes ya están expresadas, para entender cómo cada ser es una expresión dinámica del todo, en la que hay un potencial todavía no expresado. Es en este *llegar a ser*, en este *aparecer*, donde la *Vida* se crea, se transforma a sí misma, se vuelve *otra* para ser. Esto es clave para la existencia y la metamorfosis: los procesos constantes en que se muere para volver a nacer.

Practicando la ciencia de Goethe, el árbol que escogí y muy seguramente me escogió es el guardián de una puerta del bosque. Es un fresno, en inglés *ash tree* —el árbol de las cenizas—, símbolo de Yggdrasil, el mundo de los dioses en la mitología nórdica. Fue cruzando su puerta como inicié un viaje para morir y volver a nacer, un viaje al fondo de la Tierra; el mismo del mito, donde el héroe se hunde en el inframundo por tres días y luego vuelve con la claridad de su vocación.

En este viaje, volví a ser la tortuga de mis años de infancia, luego la tigresa agresiva e individualista de mis años adolescentes, la oruga de mis años de juventud cantándole *Ne me quittes pas (no me dejes)* de Jacques Brel, al viejo sistema manipulador, para encarnar a Alfonsina, hundiéndome en las aguas del mar, desesperanzada por la muerte de la *Vida*. Pasé por el miedo y la ira, donde fui dragona, hasta que encarné a Ariadna, la señora del laberinto que en tiempos olvidados fue la diosa serpiente de Creta. Con el tiempo me fui volviendo más y más sensible y todo el mundo alrededor me hablaba por los sentidos. Logré encarnar a aquella diosa y la puerta de su morada fue el Laberinto de la Catedral de Chartres, que se alza en un lugar energético estratégico que desde tiempos celtas congrega a peregrinos en la gruta de Notre Dame de Sous-Terre (Nuestra Señora del Subsuelo).

Recuerdo que lloré y lloré su dolor. Me sentía tremendamente vulnerable, frágil, herida, asustada y olvidada. Ella es la memoria de todas aquellas mujeres que fueron torturadas y aniquiladas por la manera tradicional y opresora de ver el mundo. Ella es la oscuridad, la transformación y la muerte. Ella es el útero de la vida. Ella es el nido. Y cuando fui ella, en las aguas de la fuente, me transformé en serpiente de trece cabezas. Entendí el sentido de la oscuridad en la que me había hundido hacía seis años, y comprendí por qué ahora rechazamos con ahínco todo aquello que transforma: desde la noche, hasta el compost, el invierno y la muerte. Nuestra sociedad torturó y negó a la Diosa, y por ende solo la luz, el crecimiento y lo productivo nos interesa. Vemos lo destructivo, el decrecimiento y lo oscuro como negativos, y en consecuencia estamos entrando al desequilibrio más grande del planeta.

Estando en el inframundo, las *Valquirias* de Wagner empezaron a sonar y así se desenfrenó en Yggdrasil la batalla de los tiempos. Para mí la lucha tuvo lugar en mi mente y en mi cuerpo. Philip Frances, matemático de Oxford y actual profesor de la Maestría, nos hablaba de complejidad en términos que yo no entendía, porque su manera de hablar no es mecanicista ni lineal. Mi mente de ingeniera luchó hasta la

muerte por no dejarse, hasta que aprendí a tejer. Tejé durante días y así entendí el rol de las artes y oficios. Al poner la energía en las manos la mente pelea sin atención, hasta que finalmente la materia se transforma y uno siente que es uno mismo quien ha sido tejido.

Philip trajo a mi mundo la palabra *liminalidad*, que significa «no estructura». Ese nido de la Diosa es justamente un espacio liminal. Un espacio donde se destruyen todas las viejas estructuras y existe la absoluta libertad para que nuevas estructuras emerjan. Así debemos ver la sustentabilidad, es decir, debemos dejarla morir con las estructuras pasadas sin tratar de imponer nuevos modelos, bendecir la destrucción y el decaimiento, permitir que nuevas estructuras surjan y propiciar el nacimiento libre, auténtico y dinámico de nuevas iniciativas.

Los sistemas funcionan en torno a «atractores»: por ejemplo, un péndulo va y viene en torno a un punto. En las teorías del caos, para los sistemas naturales el atractor es «extraño», no se puede localizar ni determinar; al pasar el tiempo las variables del sistema van cambiando, y este opera igual hasta que ocurre un punto de inflexión. En ese instante, todo el sistema cambia radicalmente explorando nuevas expresiones, incluida su forma y su atractor. La llegada de este punto de inflexión es imposible de predecir, y esta es la clave para entender la situación de riesgo de la Tierra.

La Tierra es un sistema caótico del cual conocemos sus patrones y ciclos de retroalimentación, así como los límites de las variables claves para su funcionamiento: los *límites planetarios* (Rockström et ál. 2009). Aún así desde la perspectiva lineal tradicional nos cuesta entender su comportamiento. Para dar un ejemplo, la Tierra tuvo un cambio climático hace aproximadamente 55 millones de años, llamado el «máximo térmico del Paleoceno-Eoceno» (MTPE). Durante cuarenta mil años la temperatura global alcanzó un aumento de 6° C tras unos ciclos de retroalimentación positiva (ciclos viciosos), en los cuales el derretimiento de los polos disminuyó radicalmente el *albedo* (capacidad de reflejar la luz de vuelta al espacio) y liberó el metano del suelo congelado (*permafrost*). Las direcciones de las corrientes marinas cambiaron y subió el nivel del mar por el calentamiento de sus aguas además del derretimiento de los polos. Al llegar las corrientes cálidas a las profundidades de los polos, la composición química de los océanos se transformó produciendo una anoxia y una gran extinción de especies en las aguas más profundas. Como los niveles de CO₂ aumentaron en la atmósfera, ocurrió una acidificación y extinción de plancton en las aguas superficiales. Sin embargo, la Tierra se organizó para balancear su sistema. Los mamíferos y reptiles emigraron hacia las zonas más frías (22°C) mientras que los trópicos se volvieron pulmones biológicos que no solo consumen CO₂ sino que emiten los compuestos para la fabricación de nubes. Debido al aumento de temperatura, la humedad también aumentó y largas lluvias torrenciales produjeron grandes erosiones continentales, trayendo nutrientes para la diversificación de la biota en las zonas costeras. De esta manera se produjo una gran abundancia de cocolitóforos —minúsculos habitantes de los océanos que todavía hoy capturan el carbono disuelto en el agua— cuyo caparazón cae como sedimento en



el fondo del mar creando las rocas graníticas. En este proceso, donde cada ser de la Tierra participa, el planeta redujo su temperatura global y, gracias a ciclos de retroalimentación negativa (autorregulación), ha mantenido un balance dinámico donde la temperatura sigue siendo propicia para la vida.

Actualmente no solo estamos elevando la temperatura de la Tierra a una velocidad aterradora, comparada con los tiempos geológicos, sino que estamos liberando todo el carbono que debe estar entre las rocas y dañando además su capacidad de resiliencia. En efecto, estamos acidificando los océanos, alterando la composición de la atmósfera, extinguiendo la biodiversidad, talando las selvas, reduciendo la capa de ozono, creando natas de plástico en los océanos, intoxicando las aguas y suelos e impidiendo la migración natural de especies en áreas continentales a causa del urbanismo, la agricultura tóxica y la ausencia de corredores para su desplazamiento seguro. A este paso y sin poder predecir cuándo, lo que estamos poniendo en riesgo es la *Vida* misma. El énfasis no es casual, porque lo que estamos amenazando son todos los avances que la *Vida*, este fenómeno en toda su riqueza e infinitas variaciones, ha logrado en aproximadamente 4.000 millones de años, desde la creación de la célula hasta el cerebro y los tejidos neuronales, desde la aparición del lenguaje a la generación de conciencia, y con ellos, la capacidad de la Tierra de ser un planeta vivo.

Las *Valquirias* dejaron de sonar y quedé hundida en la oscuridad, la quietud y el silencio. La serpiente de trece cabezas en quien me había convertido se fue rindiendo y disolviendo, entregándose al mundo sensible, al amor, a las aguas de la vida

y al potencial infinito. La vieja puerta de piedra del College se abría entre árboles y enredaderas, y al cruzarla *El hilo de Adriana* me fue sacando del laberinto.

Desde siempre nos hemos preguntado de dónde emerge la vida y cuál es la naturaleza del espacio. En el estudio de la sustancia, al abordar las partículas mínimas, la física cuántica se topó con un mundo de vacío donde no se ven partículas, sino que se estudian probabilidades e interrelaciones. En las palabras del físico cuántico David Bohm, «el espacio es un mar inmenso de energía y la materia es simplemente una pequeña onda en este mar» (Bohm 1998, 54; la traducción es mía).

Desde el siglo XIX, Maxwell y Faraday introdujeron la noción de *campo* al estudiar el espacio, y a través de la historia lo hemos definido en términos electromagnéticos, gravitacionales y cuánticos. Para David Bohm el espacio es un campo formativo, donde las partículas se forman y disuelven y a la vez no hay ninguna partícula, en sus palabras es un «orden implicado» (Bohm 2002). Como biólogo, Rupert Sheldrake ha explorado de una manera holística, rigurosa y absolutamente abierta la generación de la forma, y desarrolló la teoría de los campos mórficos cuestionando a profundidad nuestra noción de «ley física» como metáfora de un sistema político, mas no de un universo evolutivo. En sus palabras, la naturaleza tiene una especie de «memoria inherente» y no una «mente matemática eterna». Los campos son «zonas de influencia en el espacio-tiempo», son portadores de «memoria», de «hábito», de herencia, donde la forma surge a partir de lo que existió antes (Sheldrake 1998, 54).

En los diálogos de Sheldrake con el teólogo Matthew Fox se constata que el concepto moderno del *campo* reemplazó al concepto de *alma*; este último corresponde al principio formativo, que es femenino, receptivo, frío, oscuro y habitual (Fox y Sheldrake 1996, 32). Como su polo opuesto, explican, existe también el principio *energético* que, a su vez, reemplazó la noción de *espíritu*; símbolo de lo masculino, dinámico, fogoso y creativo (34). La danza de estos dos principios es la esencia de la creación de la *Vida*, es la danza del yin y el yang, del campo y la energía, del nido y el rayo, del cuerpo y la respiración, del alma y el espíritu.

Además de saber que la mente nos juega sucio y que en la búsqueda epistemológica, como dice Gregory Bateson (1987), «el mapa no es el territorio», la ciencia nos ha orientado a definir qué es la *Vida*, pero este camino fenomenológico me llevó a entender que, además, se trata de explorar y gozar las respuestas a la pregunta «¿Qué es estar vivo?». Era marzo del 2012 y yo entraba a otra puerta mítica del bosque. La primera respuesta que obtuve se resume en la palabra *percepción*, la cual es, a su vez, una puerta. Es a través de los sentidos como descubrí cómo empezar un diálogo con el mundo. En las palabras de David Abram:

Percepción, en el trabajo de Merleau-Ponty, es precisamente esta reciprocidad del continuo intercambio entre mi cuerpo y las entidades que lo rodean. Es como una conversación silenciosa que llevo con las cosas, un diálogo continuo que

se revela debajo de mi conciencia verbal y, frecuentemente, incluso de manera independiente de mi conciencia verbal, como cuando mi mano navega el espacio entre estas páginas escritas y la tasa de café en el otro lado de la mesa sin que lo piense.

[...] Tocar el tronco áspero de un árbol es, al mismo tiempo, la experiencia de táctil de uno mismo, al ser tocado por el árbol. Por ende, ver el mundo es también la experiencia de ser visible al verse visto. [...] Podemos vivir cosas, podemos tocar, escuchar y saborear cosas solo porque, como cuerpos, estamos incluidos en el campo sensible, y tenemos nuestras propias texturas, sonidos y sabores. [...] Estos son los intercambios y metamorfosis que nacen del simple hecho de que nuestros cuerpos sensibles son continuos con el vasto cuerpo del lugar, que la «presencia del mundo es precisamente la presencia de su carne a mi carne». (1996, 52 y 68; traducción de Efecto Mariposa)

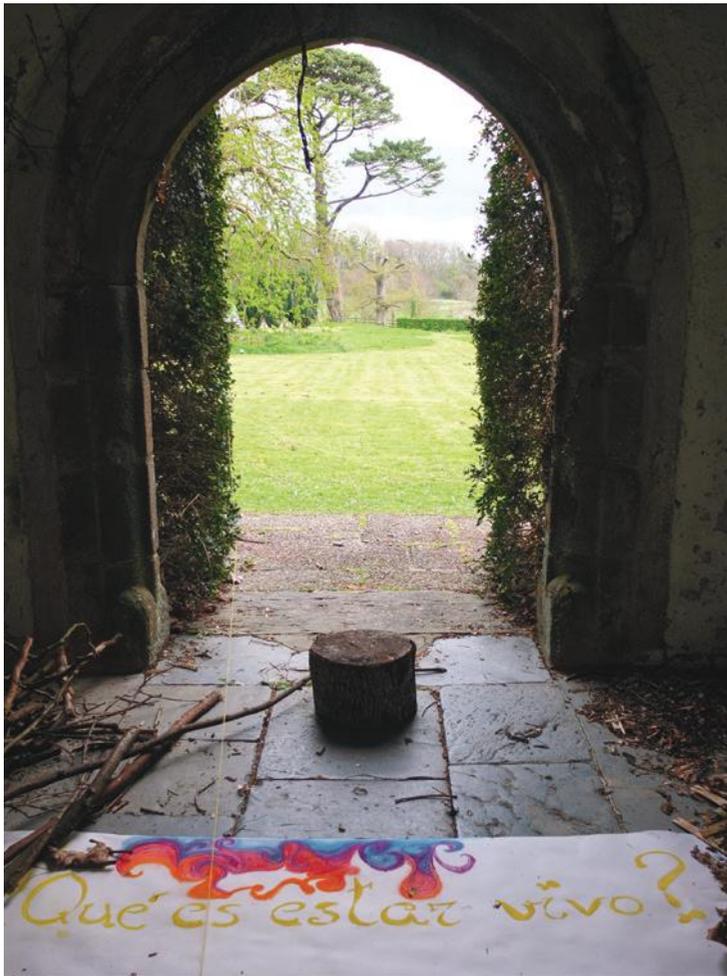
En este diálogo con el mundo empecé a ver las cosas de otra manera. Al simplemente contemplar un todo, sea un paisaje, una planta o un bosque podía dejarme conmovido por ese todo, y en profundo silencio y observación, existía una «magia en el aire». En ese instante, al igual que en meditación, no había tiempo, no había espacio, era uno con el todo.

En la metamorfosis de las plantas, cuando la semilla pasa de la flor al suelo surge una situación que en escocés se llama *the flype*, y significa textualmente «quedar patas arriba». La oscuridad te transforma y no hay manera de nacer sino patas arriba. Al amanecer cuando los colores poco a poco aparecen, la noción misma de sustentabilidad deja de tener sentido y lo que realmente se busca es la vida sana en armonía, y al amar, se vuelve un balance dinámico por la coherencia y la gracia.

III. De lo ontológico a la práctica, de lo personal a lo colectivo

Hace un año, casualmente, instalé una puerta. Es una puerta algo surreal que todavía hoy yace en la mitad de un jardín, sin paredes. Al cruzarla, inspirada en los trabajos de Bill Plotkin (2007), Richard Tarnas (2006) y Marko Pogacnik (2011), identifiqué cinco guías. La primera es el sentido de lugar. Cada lugar tiene su alma, su memoria, su forma, su clima, su paisaje, su cultura. Operar con medidas estandarizadas acaba con la vida y la magia de un lugar, con la conexión con su gente, con el cariño, la ética y el cuidado.

Segunda: desde los movimientos independentistas confundimos libertad con independencia, y esto nos ha llevado a terribles guerras entre naciones y niveles de individualismo y soledad sin precedentes. Teniendo claro el sentido de lugar, el principio formativo nos muestra que la vida se teje a partir de relaciones, de dependencias; aún así el principio energético es aquel que rompe con la memoria y trae la creatividad. La libertad es una propiedad del espíritu, corresponde al principio energético, pero no al formativo. Por eso solo es posible ser libres en dependencia.



El hilo de Adriana en la puerta principal de Schumacher College, 2012, Dartington Hall Trust, Devon (Inglaterra). Foto: archivo de Adriana Puech.

Y aquí es donde entra a jugar la tercera guía, ya que no es fácil rendirse a un lugar y de manera dependiente. Sin embargo, es con el sentido de vocación como uno logra entregarse. En nuestro sistema de desarrollo hemos tergiversado el sentido de la ambición poniéndolo en términos de dinero, reconocimiento y poder. Hoy considero que la gran ambición de cada ser, en el fondo, es cumplir su misión de vida. Al entender su vocación, esa misión se expresa en las cosas pequeñas y sencillas de la cotidianidad.

Lo que este proceso me ha enseñado es que la intuición es la unidad del lenguaje universal, y la percepción sensorial es la puerta hacia el universo. Esta es la cuarta guía. Si bien todavía la comunidad científica no lo reconoce, tanto la mayoría de las culturas indígenas como el antropólogo Gregory Bateson (1972, 1979) —quien fue además lingüista, epistemólogo y cibernético— ven a la naturaleza estrechamente relacionada con su psique; y para muchos, basándose en el animismo, el universo está vivo y actúa.

La última guía se basa en la *sincronicidad*, como la llamó y exploró Carl Gustav Jung (1981 [1959]). Desde que volví de este viaje me he dado cuenta de que el universo

participa, expresa su acuerdo y desacuerdo, y facilita ciertas cosas. En vez de imponer estructuras y programar actividades, no hay nada más eficaz que fluir con las dinámicas vitales y confabular con el universo.

Como ejemplo de estas confabulaciones, en búsqueda de aplicaciones sustentables, con Efecto Mariposa quisimos facilitar la metamorfosis para otros y así surgió en Colombia, en alianza con Schumacher College, el Certificado en Ciencia Holística y Economía para la Transición. Este ha sido escenario de las más hermosas transformaciones, y nos hemos visto sorprendidos por las dinámicas de diálogo y creación conjunta de proyectos en un proceso libre y emergente. Es el equivalente a un diplomado que dura seis meses y sigue, en conferencias, discusiones, lecturas y videos, los temas de este mismo camino de metamorfosis, con la apuesta por nuestra identidad cultural basada en la diversidad biocultural y una mirada detallada al problema económico y los nuevos sistemas económicos emergentes. Con un equipo que reúne personas en Inglaterra, Holanda, Hawái, California y Colombia, en sesiones virtuales y algunos fines de semana residenciales se favorece la vida en comunidad, la mirada estética y el trabajo con las manos y el cuerpo.

Las transformaciones solo son auténticas, reales y profundas cuando tienen una implicación personal. Con el objetivo de la sustentabilidad y del cambio de paradigma, entre otras experiencias, los alumnos han pasado por cambiar de trabajo, sanar una soledad profunda, redimir el *marketing* como oficio, liberarse ante un divorcio, vincularse a movimientos antiminería, escribir libros traduciendo estas ideas, tomar maestrías en liderazgo y sustentabilidad, buscar reformas en la educación, redefinir la zootecnia y encontrar una vida más holística, coherente y llena de sentido. Otro resultado, sin planearlo ni manipularlo, es una creación conjunta de sueños. No es difícil y surge con la expresión espontánea al ser seres humanos libres: la Comunidad del Canasto es uno de estos proyectos, y se perfila como una red que, tras la necesidad de una canasta familiar orgánica y una comunidad de aprendizaje, congrega a productores, cocineros, ingenieras químicas, amas de casa, hortelanos y campesinos.

Como vemos, este paradigma nace como un todo y abarca las esferas del ser desde la espiritualidad, la ciencia, el arte y el hacer cotidiano en una danza auténtica, libre y creativa, donde la vocación y la imaginación nos enraízan y nos hacen soñar. He conocido iniciativas en Bogotá y la Sabana de artes y oficios y de generación de redes, que retan el sistema económico tradicional y transforman el viejo modelo de desarrollo. En efecto, muchos amigos con varias carreras y posgrados empiezan a ser panaderos, carpinteras y sastres; es así como la noción de barrio vuelve a tener sentido. Las huertas orgánicas, los grupos de investigación en horticultura biodinámica y los cursos de permacultura tienen sus frutos en Tenjo, Sopó, Choachí y San Francisco, para nombrar solo algunos. En todo el país las ecoaldeas se interrelacionan y se fortalecen con festivales, seminarios e invitados del movimiento mundial de ecoaldeas. Las instituciones educativas alternativas, por lo menos, nacen y crecen, tejiendo redes en toda Latinoamérica y cambiando paradigmas en sus territorios

(véase Doin 2009). Redes con la bandera de la sustentabilidad como The Hub Bogotá, que pertenece a una red mundial de espacios colectivos de trabajo, o La Arenera (proyecto de innovación social que reúne empresas e iniciativas de manera virtual) se lucen por su capacidad de congregación. Las redes de reservas se consolidan en torno a proyectos de restauración ecológica en propiedades privadas generando corredores para pájaros, mamíferos, reptiles, semillas, esporas y demás. Las poblaciones en municipios con minería se concientizan y apropian de su futuro, como el municipio de Piedras, en el Tolima, que ganó la consulta popular y ahora se conecta con iniciativas similares en el mundo entero. Y algunos campesinos quieren aprender y participar sin dejar su lugar, oficio e identidad, sea como hortelanos, ganaderos o maestros en artes y oficios.

Al cruzar la última puerta entendí, entre otras cosas, cómo el triunfo del mecanismo se logró sobre todo gracias a la alianza estratégica entre la ciencia —el hombre matemático— y la Iglesia, en una guerra de poder contra la visión orgánica de la naturaleza; y como resultado posicionaron a Dios como el gobernador de aquella gran máquina inerte universal (Wertheim 1997).



La araña tejedora en el Certificado de Efecto Mariposa y Schumacher College, 2012, Tenjo (Cundinamarca). Foto: Alejandra Balcázar, cortesía de la Corporación Efecto Mariposa.



Al caminar, seguiré por este laberíntico viaje, encontrando, abriendo y cruzando puertas. En mi caso, la metamorfosis me lleva a reconocer la feminidad, integrar el rol de la mujer libre y redimir y explorar la imaginación y la magia como expresión de la comunión con la naturaleza.

Sin embargo, para cada uno el viaje es diferente. La unidad de la metamorfosis se expresa en la multiplicidad de viajes, donde la diversidad es la mayor riqueza y capacidad de resiliencia. Los misterios del universo son tan amplios y variados como seres hay en el mundo, y cada uno de nosotros descubre paisajes maravillosos que colectivamente forman cosmovisiones nuevas donde al ser conscientes de la vida, la *Vida* se descubre a sí misma.

Me despido entonces deseándoles jugar con las puertas que el universo les ofrezca en su camino. Espero que su capacidad de asombro frente a ellas no se apague, y que no solo crucen sus puertas, sino que colectivamente logremos crear puertas para que la humanidad eleve su conciencia, sea una con la naturaleza y habite en armonía con la *Vida*.

Referencias

- Abram, David. 1996. *The Spell of the Sensuous*. New York: Vintage – Random House.
- Bateson, Gregory. 2000 [1972]. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bateson, Gregory. 2002 [1979]. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: Hampton Press.
- Bateson, Gregory. 2004 [1987]. *Angel's Fear: Towards An Epistemology Of The Sacred*. New York: Hampton Press.
- Berry, Thomas. 2006. *Evening Thoughts: Reflecting on Earth as a Sacred Community*. California: University of California Press.
- Bohm, David. 1998. «Cosmos, Matter, Life and Consciousness». In David Lorrimer (ed.). *The Spirit of Science: from Experiment to Experience*. Edimburg: Floris.
- Bohm, David. 2002. *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge.
- Bortoft, Henri. 1996. *The Wholeness of Nature: Goethe's way of science*. Glasgow: Floris Books.
- Bortoft, Henri. 2012. *Taking Appearance Seriously: The Dynamic Way of Seeing in Goethe and European Thought*. Glasgow: Floris Books.
- Capra, Fritjof. 2010 [1975]. *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*. California: Shambhala.
- Capra, Fritjof. 1996. *The Web of Life: a New Scientific Understanding of Living Systems*. New York: Anchor Books – Random House.
- Doin, Germán. 2009. *La educación prohibida*. Buenos Aires. Video disponible en: <www.educacionprohibida.com>, accessed Aug 28, 2013.
- Fox, Matthew and Rupert Sheldrake. 1996. *Natural Grace: Dialogues on Science and Spirituality*. London: Bloomsbury.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2006 [1810]. *Theory of Colours*. New York: Dover.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2009 [1790]. *The Metamorphosis of Plants*. Cambridge: MIT Press.
- Harding, Stephan. 2006. *Animate Earth: Science, Intuition and Gaia*. Totnes: Books.
- Jung, Carl Gustav. 1981 [1959]. *The Archetypes and The Collective Unconscious (Collected Works of C.G. Jung)*. Princeton: Princeton University Press.
- Kumar, Satish. 2009. *Earth Pilgrim*. Totnes: Green Books.
- Lovelock, James and Lynn Margulis. 1974. «Atmospheric homeostasis by and for the biosphere. The Gaia Hypothesis». In *Tellus* n.º 26.
- Lovelock, James. 1979. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford University Press.
- Lovelock, James. 2006. *The Revenge of Gaia*. London: Penguin Books.
- Macy, Joanna R. and Molly Young Brown. 1998. *Coming Back to Life: Practices to Reconnect Our Lives, Our World*. United States: New Society Publishers.
- Macy, Joanna R. and Chris Johnstone. 2012. *Active Hope: How to Face the Mess We're in Without Going Crazy*. United States: New World Library.
- Mandelbrot, Benoît. 1982. *The Fractal Geometry of Nature*. California: W.H. Freeman & Company.
- Naess, Arne. 2005. *The Selected Works of Arne Naess (SWAN): Vols. 1–10*, Glasser, Harold and Alan Drengson (eds.). Netherlands: Springer.
- Orr, David W. 2005. *Ecological Literacy: Educating our Children for a Sustainable World*. California: Sierra Club.

- Plotkin, Bill. 2007. *Nature and the Human Soul: Cultivating Wholeness and Community in a Fragmented World*. Novato, California: New World Library.
- Pogacnik, Marco. 2011. *Gaia's Quantum Leap: A Guide to Living Through the Coming Earth Changes*. United States: Lindisfarne.
- Rockström, Johan et ál. 2009. «Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity». In *Ecology and Society Journal*, vol. 14. Available at: <www.ecologyandsociety.org / www.stockholmresilience.org/planetary-boundaries>, accessed Aug 28, 2013.
- Schumacher, Fritz. 1973. *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered*. New York: Harper Perennial.
- Sheldrake, Rupert. 1998. «Evolutionary Habits of Mind, Behavior and Form». In *The Spirit of Science: From Experiment to Experience*. Edimburg: Floris.
- Tarnas, Richard. 2006. *Cosmos and Psyche: Intimations in a New World View*. New York: Plume.
- Taylor, Richard P. 2002. *Order in Pollock's Chaos*. United States: Scientific American.
- Wilches-Chaux, Gustavo. 2013. *Aguaceros y goteras. Witches-Chaos*. Disponible en: enosaquiwilches.blogspot.com / witches-chaos.blogspot.com, accessed Aug 28, 2013.
- Wertheim, Margaret. 1997. *Pythagoras's Trousers: God, Physics, and the Gender War*. New York: Norton & Company.

Sitios de Internet

- Center for Ecoliteracy. Berkely, California. www.ecoliteracy.org
- CERES Community Project. Sonoma, California. www.ceresproject.org
- AldeaFeliz. www.aldeafeliz.org
- Findhorn Foundation. Escocia. www.findhorn.org
- Fundación Escuela Nueva. Volvamos a la gente. www.escuelanueva.org
- Gaviotas. Colombia. www.friendsofgaviotas.org
- Impact Hub Bogotá. www.impacthub.net
- La Arenera. Innovación Social. www.laarena.org
- STRAW Project. Petaluma, California. www.pointblue.org
- Transition Towns. Totnes. www.transitiontowntotnes.org

dossier

MIRAR CON LAS PALABRAS, MIRAR CON LAS HISTORIAS

Abel Rodríguez / *Mogaje Guju*

La chorrera, Colombia (1941)

por Catalina Vargas Tovar
Tropenbos Internacional Colombia
www.tropenbos.org

A continuación se hilan varias historias, un ejercicio de tejido–escritura, sobre la visión indígena del bosque y sus alimentos a través de las palabras de Abel Rodríguez, un anciano de la etnia nonuya —nacido en la Amazonia colombiana— que ha adelantado trabajos artísticos e investigaciones por más de veinte años sobre las plantas de su región. Los puntos cardinales que orientan este texto son la vida de Abel, la vida de sus dibujos y la vida del conocimiento tradicional de su gente, que se autodenomina como «gente de centro». Las fuentes son diversas, pero todas con origen en la oralidad: entrevistas, conversaciones y «textos hablados», compilados en el marco del programa de investigación local de Tropenbos Internacional Colombia.¹¹

El pensamiento, la concentración, las orejas paradas

El papel no soporta la humedad y la humedad no se comunica a través del papel. En el bosque tropical el pensamiento se presenta en cantos, narraciones, conversaciones, mambeaderos. El sonido, de naturaleza transitoria, es presencia y es ausencia al mismo tiempo: abre camino a todo lo material e inmaterial, a lo visible e invisible que tiene vida en la selva. El conocimiento tradicional, así mismo, es cambiante, expansivo, disgresivo y se encuentra en constante actualización.

Quando se narra, se narra sobre el monte, sus venenos y sus alimentos, con la sabiduría del tabaco que dejó el creador al hombre. El hombre tiene que aprender a narrar, con buena entonación, con emoción, concentrado; y sus aprendices deben estar también concentrados, con las orejas paradas como el conejo. Entonces, se narra primero por qué y para qué se hizo la tierra, para qué se hicieron los árboles, para qué se hizo el agua. Todavía no había sol, ni luna, ni estrellas, era un lugar oscuro. En ese momento, él era el sol, él era la luna, él era la luz, la candela, el agua, el aire, todo era el creador. Entonces, mirando su cuerpo, sintiendo esa palabra, dice: «Eso voy a ser, eso va a estar, esto viene...». Cuando una persona está narrando siente que eso tiene que venir, eso va a suceder, eso va a aparecer (Rodríguez 2013a, 11).

1 Tropenbos comenzó sus actividades en el país en 1987 con el objetivo de promover la generación de conocimiento sobre el bosque tropical, para apoyar su conservación y construir un insumo para la toma de decisiones que afectan a sus habitantes. Durante los últimos quince años, la organización viene trabajando (bajo la dirección de Carlos Rodríguez) en la compilación de los saberes tradicionales de los pueblos de la Amazonia buscando destacar su sofisticación y relevancia para el buen manejo de los bosques, los programas de seguridad alimentaria y el fortalecimiento de la gobernanza local.

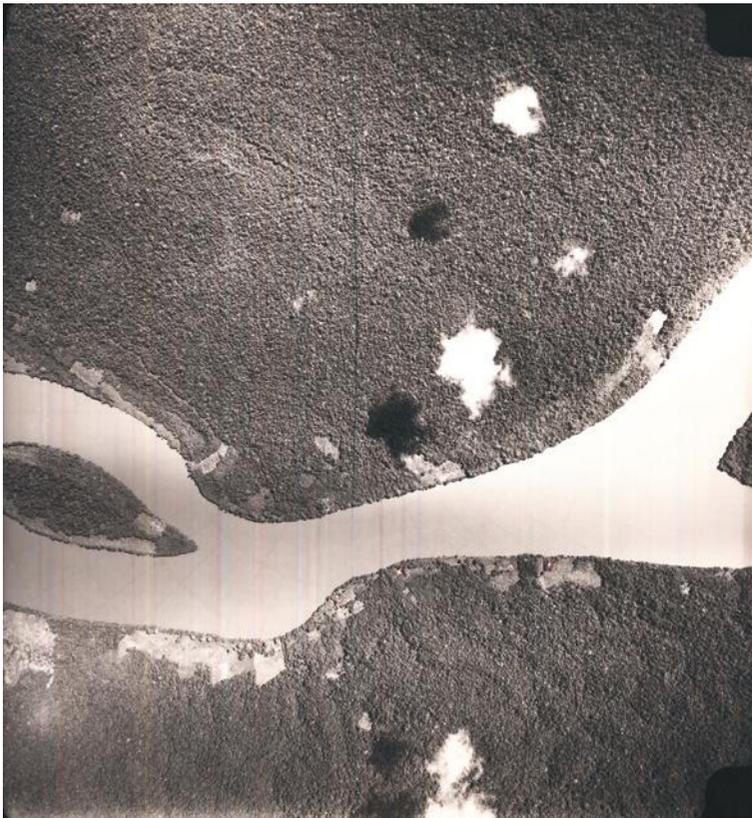


Foto aérea de la región de Araracuara, Amazonas, 1987. Foto: Archivo Tropenbos Internacional Colombia.

Imágenes que todo lo ocultan

En una fotografía aérea se hacen patentes algunas de las contradicciones de la representación de la selva por parte de personas externas y sus medios de registro: bajo una textura homogénea están todos los verdes, en una imagen de apariencia inerte se encuentra la vida del bosque tropical megadiverso: bajo una monótona cobija, que se tiende sobre el centro de la Tierra, se encuentra un mundo entero lleno de diferentes voces.

Ahora bien, la misma fotografía, a los ojos de un local como Abel, inmediatamente cobra vida. El ejercicio que se propone, entonces, consiste en mirar con las palabras, en sacar las voces escondidas en las imágenes. De esa manera, se puede ingresar a este territorio indómito en compañía de un verdadero experto, de sus imágenes y sus oraciones. Uno de los primeros dibujos hechos por Abel no se distancia mucho de esta primera

imagen fotográfica, lejana y ajena, pero que contiene ya muchos relatos.

Cuando recuerda que él mismo había hecho este dibujo, pues al principio lo mira con desconcierto, se ríe y relata una serie de migraciones:

Este dibujo yo lo hice imaginando que aquí era donde vivíamos: este grande es el Cahuinarí, entonces yo calculé los demás ríos: esta es la bocana del Arroz y esta es la quebrada de Aduche. Nosotros vivíamos acá [parte superior izquierda, en la desembocadura], ahí es donde yo crecí, donde me crie. El río grande es el Cahuinarí, que desemboca en el Caquetá. Para abajo, bien abajo, queda La Chorrera, donde nací. Yo saqué esta quebradita Nebi+ [parte inferior izquierda del dibujo] porque donde fuera cierta la narración, esta era la tierra de los nonuya; nosotros primero vivimos en la cabecera de ese quebradón. Cuando murió mi papá, nos fuimos para el territorio muinane,

Abel Rodríguez, *Río Cahuarí*, 1998, acuarela sobre papel, 70 x 100 cm. Foto: Archivo Tropenbos Internacional Colombia.



porque de allá era la mamá de mi padrastro. Él nos vino a recoger y nos llevó allá. En esta parte [arriba a la derecha], según la narración, está el árbol de yugo. Lo que pasa es que dentro de la selva, cuando hay pepiadero, abundan muchos diferentes animales: micos, aves y los otros más. Los puse allá para que se viera que era pepiadero de animales. Ellos van a comer allá: la danta, el borugo, la guara. Hay varios tipos de yugo, hay yugo de dormilón, yugo de mico. El fruto de ese árbol no es el caimo, pero se parece un poquito en el sabor. (Rodríguez 2013b)

Si se le pregunta a Abel cómo hace sus dibujos, responde a secas: «Con la mano». Este, sin embargo, tiene la particularidad de que lo pintó como si lo viera desde arriba, como si fuera desde el aire. Abel explica su punto de vista:

Pues cuando me trepaba en un árbol alto, mucho antes de subirme en el avión, miraba para acá,

miraba para allá, miraba para todos los lados. O también hay un cerro en una sabana en la cabecera del Name, donde desemboca el Aduche, ahí hay una altura que cuando uno sube allí, pues uno ve todo, por todo lado. (2013b)

De lo visible a lo invisible

En las noches de estrellas flotan los ríos en el cielo. No se trata de una imagen poética o fantástica, es producto de la observación en la selva, pues en la oscuridad de la noche literalmente se puede ver la vía láctea recorriendo el mundo celeste. Una mirada cuidadosa, al convertirse en palabras, nos lleva más allá de lo sensible, desborda los sentidos. Si estuvieramos parados en el cerro de Name con Abel, nos diría lo siguiente:

Ese cerro es el cerro de Llanto, un cerro que aparece en un cuento muy importante. También se ve allá otro cerro que se llama cerro de Gavilán (o de un ave parecida que no me sé

el nombre en español). Entonces, le digo, allá está la cabecera de tal quebradón que nace del Quinché, que a su vez nace del Cahuinarí. También le podría decir, desde ahí, que ese es territorio de los andoque y de los seres vivientes que habitaron antes ese territorio y ya no aparecen sino con nombres, que se llaman *magib+*, una tribu antigua anterior a los andoque. Por ahí vivieron. Subiendo por el quebradón Aduche, allá bien al fondo, está la piedra de tabaco. Se llama así porque es una partecita de mitología que se cumple, y como costumbre antigua, cada sitio con historia es sagrado. Y cuando usted va, pues el lugar desconoce al que llega, y entonces truena o se oculta el sol y comienza a hacer mal tiempo, porque se está desconociendo el dueño de ahí, el diablo de ahí; entonces hay que ofrecerle ambil y coca. Eso ya es el remedio. Se tiene que quedar callado y dejarlo en paz: *Somos su gente, sus nietos*. Pida permiso, y entonces el diablo se queda callado y el tiempo se arregla otra vez. Todos esos lugares tienen su forma cómo atenderse; cada lugar al que usted llegue usted tiene que decir quién es y para dónde va: *No me asuste, yo voy a estar tantos días...* Así se usaba anteriormente. (2013b)

El necio no ve el mismo árbol que ve el sabio²²

Las imágenes del bosque que hace Abel son una manera de mostrar la selva, pero también de ocultarla; entonces hay una mirada inmediata y hay un mirar con las palabras. Lo que se muestra inmediatamente son las características del árbol en términos de color, altura, ubicación dentro del bosque; si está en un bosque maduro o en bosques de vega, el tipo de hoja y de fruto que tiene, sus relaciones ecológicas con otras plantas y animales, sus características según si es tiempo de invierno o verano, etc. Se ocultan, por ejemplo, cosas como las raíces y el mundo subterráneo, las historias en que aparecen, sus usos tradicionales o artesanales, las historias de vida de los habitantes con cada planta, su forma de manejo, el nombre propio, entre otras. Son dibujos que no provienen de la expresión, sino del conocimiento, y el saber indígena es discursivo; por eso estas

representaciones pueden considerarse como puertas de entrada a múltiples narraciones.

Desde arriba no se nombran los árboles: se sabe que hay árboles, pero no se puede decir exactamente cuáles son, pues para reconocerlos se debe observar las ramas, la distribución y forma de las hojas, las características particulares de cada uno. Para explicar uno de sus perfiles de bosque, Abel dice:

En ese dibujo está el árbol mochilero. Se llama así porque, por una parte, los mochileros anidan allí; y como la pluma del mochilero es amarilla y el árbol es amarillo, se llama así. Su uso tradicional se relaciona con la parte del corazón, se saca un polvo también para pintarse en un baile y adornarse con ese color. Antiguamente se usaban hasta tres colores para los bailes. Ahora ya no, porque como existen el maquillaje, el colorete y el arete colgado, entonces ahora es diferente, ya no se usa el adorno tradicional sino el occidental, o no sé de dónde es... (2013b)



Abel Rodríguez, Árboles titulares del bosque maduro, 2005, tinta sobre papel 70 x 100 cm. Foto: Archivo Tropenbos Internacional Colombia.

2 William Blake 1977 [1879].

Con humo en los ojos

Otro ejemplo de cómo es el entramado entre el proceso de creación, la experiencia con la selva y la narración puede verse en estas imágenes de los bosques de vega. Esta serie de dibujos ilustra el tiempo de la selva, es decir, las diferentes estaciones a lo largo de un año en los bosques que crecen al borde del río. Las narraciones que acompañan estos dibujos suelen comenzar por descripciones muy precisas, con la intención de nombrar todo lo que se puede ver en el dibujo (el inventario de la *Vorágine* vive en las lenguas locales); luego, se van desviando hacia algunos aspectos no palpables sobre la tradición, sobre el comportamiento de los animales, sobre las tareas rituales.

En este cuadro está el marañón, el higuérón, el pepiadero de los animales, esos son los árboles grandes y esos se pintan primero. Luego van los más pequeños que son la bombona, el asaí, el cacao, la mamita, el carguero de dormilón, otro tipo de carguero más grande, está el

sangre toro y está el coquillo y el yavarí. Esos más pequeños también dan la profundidad de la montaña, pienso yo. Cuando está el río crecido, toda esta parte de vega se inunda y, por lo tanto, no están los animales que deberían estar ahí. Entonces en el tiempo de verano (diciembre-enero) empieza a subir pescado, porque ya saben que se está aproximando la creciente y buscan los rebalses para aprovechar el tiempo de los gusanos. Cuando comienzan a subir las aguas, estas sacan a los gusanos de la tierra y los pescados aprovechan para comer; los demás animales comienzan a migrar hacia el monte. De pronto los micos se quedan, porque aprovechan a ver su figura, como es bien fea, en el agua. Ellos se bajan por las ramas bajitas y se ponen a mirar el agua y ven que de pronto hay otro mico allá abajo. Ese es el chiste de ellos. Por eso, en creciente, hay más micos a la orilla del río que en la propia montaña. (2013b)

Abel disfruta acordándose de la selva y dibujándola, pero su proyecto de investigación apunta más lejos: su finalidad es consolidar un inventario completo de la

Abel Rodríguez, *Tiempo de verano en el bosque de vega*, 2006, tinta sobre papel, 50 x 70 cm. Foto: Archivo de imágenes Tropenbos International Colombia.



selva desde la mirada local. Más allá de lo estético, la suya es una tarea de suma importancia a nivel de conocimiento y a nivel político, con especial pertinencia en términos de la seguridad alimentaria de su región. En sus gestos se ve que, si por él fuera —a no ser por las amenazas de la «gente buena» y las listas negras que circularon en los noventa—, estaría viviendo en esas tierras, y probablemente su presencia allá inspiraría a sus paisanos a observar, mantener vivos sus conocimientos y cuidar la diversidad amazónica. Su mirada no se queda, entonces, sobre el papel, ni sobre las figuras representadas; sus ojos se aventuran mucho más allá.

De todas maneras hay un reloj en marcha regresiva:

A mí gustaría pintar más, pero ahora la vista no me ayuda mucho; ahora aguanto una hora con las gafas y después tengo que reposar una media hora o una hora para poder seguir. Es como si tuviera humo en los ojos. (2013b)

Del bosque a la alimentación

Cuando vivía en Peña Roja, en la década de los ochenta, Abel se consideraba a sí mismo un cultivador de yuca y plátano: «Yo era la nevera de la gente», dice en alusión al hecho que su vida y la de su mujer era mantener la chagra viva. Según Abel:

La siembra es uno de esos momentos que sirven para proteger el cuerpo propio y que garantiza el saneamiento de la chagra: se hace bien para que se desarrolle bien, para que crezca bien, para que cargue bien, para que carguen gruesos los tubérculos. Por eso hay que manejar el tiempo: si es mucho sol, hay que pedirle al creador que normalice el verano; si hay mucha lluvia, hay que pedirle que normalice el tiempo. Las dos cosas son necesarias: ni muy caliente ni muy frío, para que pueda producirse la siembra. (Rodríguez 2013a, 12)

La chagra es la forma de producción agrícola más apta para los suelos amazónicos y su mantenimiento es una tarea muy exigente; tarea que resulta necesaria para subsistencia de las personas de esos territorios. Según la narración, el origen de la comida

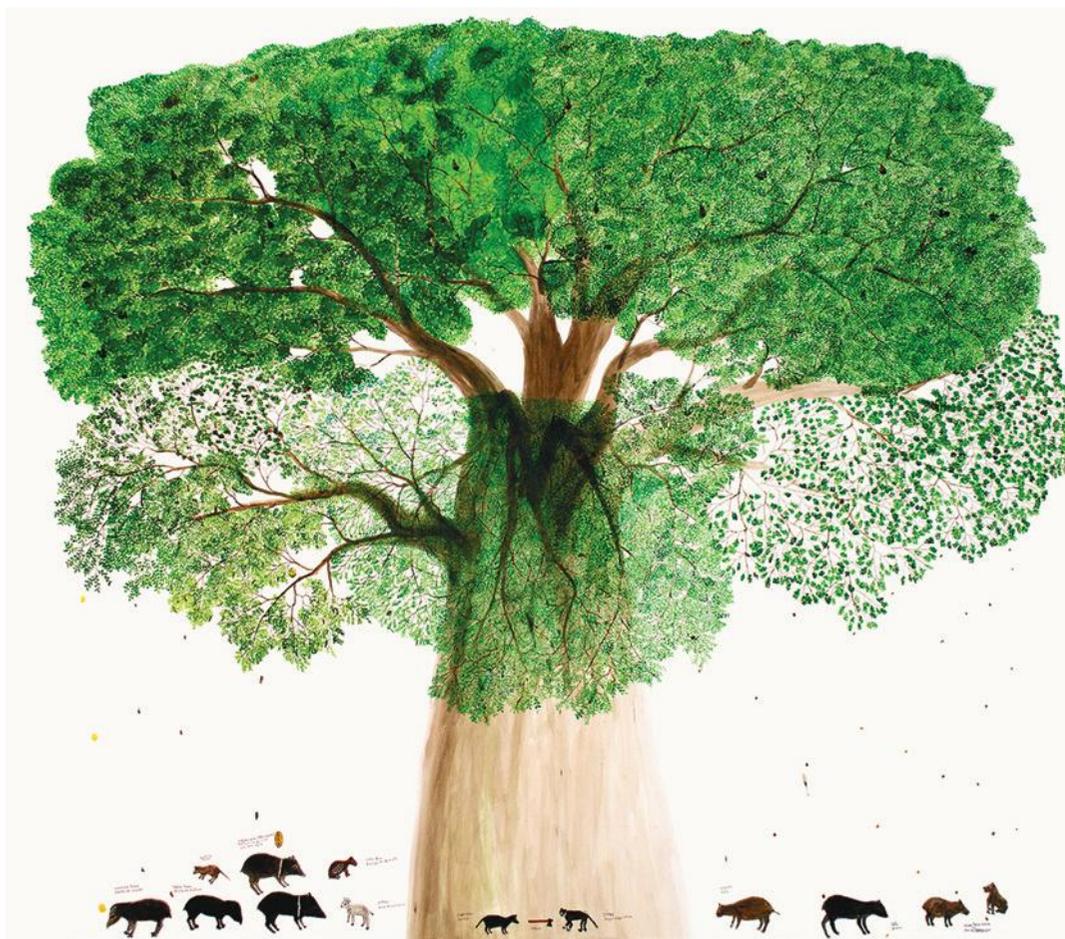
se encuentra con la historia del hacha de producción, que es la herramienta que posibilita la actividad productiva de la chagra y toda una serie de plantas cultivadas por el hombre. Cada etnia tiene su versión sobre la llegada del hacha a su territorio, sobre cómo se adquirió y cómo debe usarse para asegurar la alimentación de la gente. Antes del hacha, en palabras de Abel, este era el panorama:

El creador formó este árbol de frutas, no solamente de fruta silvestre, sino también comestible. Nadie sabía que este árbol estaba allí y que producía mucha clase de fruta. Los frutos se estaban cayendo, porque ya estaban maduros y nadie se daba cuenta. Los seres vivientes de este lado aguantaban hambre, pero presentían que tenía que haber algo que comer... (Rodríguez 2013b)

El árbol de la vida y la abundancia es un intento de ilustrar algo, no proveniente de la memoria y de lo material, sino que tiene su vida propia en las palabras. En este ejercicio Abel recorre el camino desde la narración al dibujo para mantener el recuerdo de cómo hicieron los seres vivientes para conseguir el hacha y así el arte de la producción de comida. En la historia, que funciona como un referente de la seguridad alimentaria en el conocimiento tradicional, se pueden encontrar factores relevantes como la responsabilidad de manejo del hacha, los procesos de negociación implicados en las actividades productivas, las maneras de asociación requeridas en todo tipo de trabajo, el reconocimiento de las propias capacidades y los saberes de los demás, la importancia de la ofrenda, de la celebración y el baile, entre otros.

Como parte del programa de Tropenbos Internacional Colombia, prácticamente desde sus inicios, el trabajo artístico de Abel se inscribe en un proyecto de investigación propia. Hasta el momento este proyecto ha producido estudios detallados de las variedades de bejucos y lianas, palmas, árboles maderables y no maderables y de las plantas cultivadas en el bosque (tanto en el inundable como el de tierra firme) y de las plantas de la maloca. Sus trabajos son

Abel Rodríguez, *El árbol de la vida y la abundancia*, 2012, tinta sobre papel 120 x 120 cm.
Foto: Archivo de imágenes Tropenbos Internacional Colombia.



estratégicos en términos de gobernanza local, pues son la referencia más completa que existe sobre la biodiversidad de plantas de la región y su estacionalidad: solo por medio de este registro local, proveniente del conocimiento tradicional nonuya, se pueden organizar detalladamente los planes de manejo y de protección de recursos locales.

Los dibujos de Abel tienen que ver con varios elementos, siempre a caballo entre extremos contrarios, como lo ancestral en tensión con la actualidad, lo complejo y lo simple, lo infinito y la imagen, la presencia de lo narrativo en lo visible, la naturaleza en tensión con el orden y el espíritu taxonómico. También es importante anotar el carácter científico que tienen y la disciplina

de observación que comunican, sin olvidar la pertinencia política en los debates ambientales del momento. En el marco de la economía de mercado, de los megaproyectos impulsados por el gobierno en los llamados «territorios baldíos» y del auge de la minería, los saberes ancestrales se encuentran en proceso de desaparición. La tarea de registrarlos y alentar su reconocimiento hace que la investigación de Abel sea un paso clave hacia la inclusión de una voz del cuidado de la naturaleza en los debates sobre la Amazonia colombiana y en la toma de decisiones sobre asuntos como la seguridad alimentaria. Este mundo ancestral está amenazado por discursos más académicos o institucionales, por *booms* económicos e incluso por las armas y la violencia, pero todavía se encuentra vivo en personas como Abel, y solo eso es ya asombroso.



Abel Rodríguez en la Plaza de mercado de Leguízamo, Putumayo, 2012. Foto: Rocío Polanco
– Archivo Tropenbos Internacional Colombia.

Referencias

- Blake, William. 1977 [1879]. *El matrimonio del cielo y del infierno*. Barcelona: Bosch.
- Rodríguez, Abel. 2013a. *Las plantas cultivadas por la gente de centro en la Amazonia colombiana. Proyecto Putumayo Tres Fronteras*. Bogotá: Programa Trinacional. Tropenbos Internacional Colombia
- Rodríguez, Abel. 2013b. Entrevista con Catalina Vargas, 9 de agosto.
- Rodríguez, Abel. 2013c. *El árbol de la vida y la abundancia. Proyecto Putumayo Tres Fronteras*. Bogotá: Programa Trinacional. Tropenbos Internacional Colombia. Vídeo disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=a0qGRuDCGYo&feature=youtu.be>>

LA REDEFINICIÓN DE LOS ESPACIOS DE CREACIÓN Y ACCIÓN

Ala Plástica

La Plata, Argentina (1991)

Alejandro Meitin y Silvina Babich

www.alaplastica.org.ar

<http://facebook.com/Alaplastica>

A continuación comentaremos ciertas iniciativas transdisciplinarias críticas que integran —en su constitución y desarrollo—, pensamiento y acción, arte y ambiente. Estas iniciativas comprenden estrategias y acciones comunicativas ligadas a contextos sociales que contrastan con la ideología modernista de la neutralidad del arte, ya que operan no solo entre los presupuestos discursivos y los sitios institucionales del mundo artístico y sus públicos, sino también entre los discursos del arte y los del activismo. De esta manera se abren posibilidades para que la estética trascienda sus confines disciplinarios y sus ámbitos operativos, y se reubique en una práctica artística menos orientada al espectador.

En las iniciativas que presentaremos, el arte es parte integrante de un trabajo compartido, producido en conjunto o mediante la negociación con grupos, activistas, asociaciones, etc. Estos colectivos forman comunidades experimentales, donde el compromiso de los participantes se da por la inmersión en su proceso de creación, y donde el pensamiento y el debate público se convierten en núcleo de la obra, que involucra a un colectivo social (a veces a toda la población de una región) en la escenificación de microutopías de interacción humana. Estas comportan un movimiento cultural enfocado en la creatividad social más que en la autoexpresión. La obra entonces se constituye como un ensamble de fuerzas y efectos que opera en numerosos registros de significación e interacción discursiva.

Ala Plástica, ejercicio de desplazamiento, 2002.
Foto: Alejandro Meitin.



Ego-sistema

Cuando en el siglo XVI el explorador español Solís llamó mar Dulce a lo que hoy es el río de la Plata, hizo evidente su principal característica natural: su dualidad. El río-mar de Solís es un gran cuenco donde los latidos marinos y fluviales se encuentran y se mezclan. El estuario es también la principal fuente de agua dulce para los más de diecisiete millones de personas establecidas en cerca de sesenta kilómetros sobre la costa Argentina, en la megaurbe del Área Metropolitana de Buenos Aires. Allí, es casi generalizada la despreocupación frente al avance descontrolado de esa metástasis



Área intervenida originalmente y sitio restaurado, 1995-2011. Proyecto Junco / Especies emergentes de Ala Plástica. Foto: Alejandro Meitin.

invasora que plantea el proceso de conurbanización sobre ecosistemas vulnerables y muy escasos.

La ciudad simplemente amplía sus demandas ejerciendo una enorme presión sobre los ecosistemas costeros. Esto genera situaciones socioambientales de toxicidad con graves efectos en la calidad de vida y en la sanidad del conjunto, y acarrea conflictos de tipo social, económico y ambiental a los cuales se les presta escasa atención, ya que ocurren fuera del área urbana y no la afectan directamente. El desarrollo urbano en la región es de tal naturaleza que los centros metropolitanos en muchos casos se sienten sociedades aisladas o autosuficientes, separadas de las regiones que las rodean, lo que podríamos definir como un ego-sistema donde la planificación se enfrenta al hombre, dejando como opción única la aceptación de estas transformaciones por más tóxicas y dañinas que sean.

Investigaciones adelantadas sobre inmunodeficiencia reconocen que el cuerpo humano está conectado a una red de comunicaciones neuroquímicas con nuestro entorno, lo que determina en gran medida nuestra salud y bienestar. Las comunidades se identifican con los sistemas ambientalmente reconocibles a través de una totalidad comprensiva definible como la vocación del lugar. Esta integración del papel simbólico del lugar y la forma construida en el paisaje natural

ha sido representada por el arte en la mayoría de las culturas. Para esto no es necesario desarrollar un sentimentalismo o un misticismo, ni siquiera un vital e intenso sentido de conexión con la naturaleza. Simplemente hace falta comprender y darle ventaja a ese sentimiento reconociendo que el ambiente, en sus manifestaciones culturales y naturales, es una extensión de quienes somos.

Pero frente a esta comprensión natural, la intervención sobre el medio se establece con una lectura de ocupación, basada en la idea de corredores de transporte, dividiendo zonas con base en intereses económicos y con la imaginación guiada por medios de comunicación comerciales e instituciones financieras, que cuentan apenas con algunos espacios de brillante modernidad.

Junco / especies emergentes

Durante los años noventa, Argentina estaba sumida en una escandalosa corrupción política y un modelo económico que mantenía en la miseria a gran parte de la población, y que derivaría posteriormente en el estallido social ocurrido en el 2001. En ese momento, la población tomó las calles de las ciudades, confluyendo con las acciones múltiples que se venían desarrollando desde las periferias, pero que hasta el momento no tenían alcance global. Así se mostraría al mundo la crisis del capitalismo en Argentina, expresada con la

Plantación de rizomas en la ribera del río en Punta Lara, 1995, Río de la Plata. Proyecto Junco / Especies emergentes de Ala Plástica. Foto: Rafael Santos.



frase que unió a un heterogéneo sujeto múltiple: «Que se vayan todos».¹

En diciembre de 1995, la dualidad del río-mar, las características particulares de la costa del río de la Plata y la idiosincrasia de sus pobladores, constituyeron la geografía de un hacer que tomó forma a partir de una experiencia que relacionó al arte con el desarrollo de ejercicios en el ámbito social y ambiental. Con el asesoramiento de la licenciada Nuncia Tur, del Departamento de Botánica del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, desde Ala Plástica iniciamos un ejercicio de restauración

1 Lo que hizo única la rebelión argentina de 2001-2002, que forzó la dimisión de cuatro presidentes en menos de tres semanas, fue que no iba dirigida contra ningún partido político concreto, ni tampoco contra la corrupción en abstracto. Su objetivo era el modelo económico dominante: fue la primera revuelta de una nación contra el capitalismo desregulado de nuestros días (Klein 2009).

ambiental junto a pobladores, junqueros de la zona, artesanos cesteros, científicos, naturalistas, ambientalistas y representantes políticos, a partir de nuevas plantaciones, técnicas de crecimiento inducido e instalaciones temporarias realizadas con fibras naturales.

Para este ejercicio, dirigido a sostener el ecosistema costero en la localidad de Punta Lara (franja occidental sur del río de la Plata), se utilizó un grupo de plantas semiacuáticas y emergentes, entre ellas el junco². Esta fue una iniciativa inspirada en una íntima conexión con las circunstancias locales. Contaminación de las aguas, destrucción de costas, pobreza, cultura ribereña azotada por un modelo de desarrollo unidireccional, educación no referenciada al medio, infraestructura precaria, inundaciones, etc. El trabajo también comprendió la realización de una mesa redonda de inspiración donde

2 *Schoenoplectus californicus* es su nombre científico.

discutimos acerca del amenazado sistema natural costero y sobre la relación del humano con la naturaleza. En la iniciativa participaron como invitados internacionales Ian Hunter y Celia Larner, de Projects Environment (hoy Littoral Art, Reino Unido), a quienes habíamos conocido a partir de nuestra participación en el simposio de arte internacional Littoral, dedicado a la elaboración de «nuevas zonas para la práctica del arte crítico», organizado por ellos en la ciudad de Manchester en 1994. En esa misma oportunidad tuvimos la suerte de conocer a Suzanne Lacy, Helen y Newton Harrison, Grant Kester, Bruce Barber, miembros de Platform, así como a WochenKlausur, entre otros.

El junco crece en zonas litorales, coloniza rápidamente el suelo a través de sus rizomas subterráneos. Su emergencia provoca la creación de nuevos territorios por sedimentación, favoreciendo el ingreso de otras especies. Después de su paso por estas zonas, el agua muestra importantes reducciones de contaminantes de todo tipo. El estudio del extraordinario sistema

de propagación del junco, su vocación de creación de nuevos territorios y su capacidad depuratoria, derivaron en la metáfora de la expansión rizomática y de la emergencia, para la iniciación de una serie de ejercicios interconectados en el estuario del río de la Plata. Las actividades estuvieron orientadas a sostener sistemas siconaturales amenazados, cada uno de ellos vinculado con la ecología cultural y biofísica del área, con una visión extendida sobre complejos ambientales, sociales y económicos, así como sostenida en concepciones naturalistas que activan tanto individual como colectivamente otros modos humanos de enfocarnos.

Las especies emergentes, a las que pertenece el junco y su expansión rizomática, nos ocuparon como modalidad creativa para comenzar un proceso de desplazamiento y de comunicación a lo largo de la costa del estuario del río de la Plata. Se identificaron grupos de actores locales y se propició un rescate socioambiental autogestionado, signado por el modelo de expansión rizomática.



Diversificación de usos del junco y su semilla; proyección en el espacio urbano, Magdalena Catoggio y Silvana Babich, 2003. Foto: Alejandro Meitin.

Este modelo se refiere tanto al comportamiento de estas plantas, como al carácter emergente de ideas y nuevas prácticas frente a los estados en descomposición de las redes de relaciones, a la vez que representa un posicionamiento de cara a la supervivencia.

Esta iniciativa dio lugar al nacimiento de una voluntad de rescate de remanentes de cultura local, utilizando como herramienta conceptual que va fundando un tejido de similitudes y reciprocidades, la idea de rizoma, para explorar la posibilidad de desarrollo de ejercicios creativos integrados. Comenzamos de esta forma una tarea de conexión de los remanentes naturales y culturales amenazados entre sí a partir de la reflexión y la percepción de los problemas relacionados entre las estructuras urbanas y el ambiente natural, y propiciamos encuentros en puntos de tensión socioambiental, tales como escuelas con carencias, cultivadores de la franja costera del río, asentamientos poblacionales precarios, comunidades aborígenes, cooperativas, y con sectores del campo artístico y de acción ambiental.

La propuesta de trabajo conjunto se establecía sobre la base del fortalecimiento de capacidades para avanzar hacia nuevos y creativos modos de interpretar, desarrollar y aplicar perfiles socioambientales alternativos, de manera pública y activa, a partir de la recopilación sistemática de información territorial sustentable (microexperiencias, historias de vida, actividades productivas, proyectos funcionando, flujos de ideas, creación artística, etc.), con tendencia a la construcción de un nuevo ámbito generador de ideas e interpretaciones.

En esta actividad continuamos hasta hoy. Hemos generado una urdimbre de intercomunicación compleja que ha devenido en una innumerable cantidad de acciones que se desarrollan y crecen a través de la reciprocidad. Tratando problemas socioambientales, explorando modelos no institucionales e interculturales en la esfera social, intercambiando experiencias y conocimientos con productores de cultura y cultivo, de arte y artesanías, de ideas y de objetos.

El desafío de nuestro hacer se centra en articular fuerzas colectivas para catalizar las posibilidades regenerativas del trabajo comunitario; escrutando desde el arte como forma de conocimiento las mutaciones urbanas y los ecosistemas, y preguntando acerca de lo que los humanos somos capaces de construir o destruir, y por qué lo hacemos. A través del diálogo, narraciones fotográficas, cartografía, imágenes satelitales, dibujos, textos y mapeos que incluyen los *insights* de los residentes frente a acciones que lesionan el ambiente o el tejido social, movilizamos nuevos procedimientos de acción colectiva y de creatividad, generando intervenciones directas, como también la participación en investigaciones, exhibiciones, residencias y colaboraciones nacionales e internacionales.

En este aprendizaje reconocimos ciertos elementos básicos para la regeneración socioambiental: la comunicación y la recuperación del *poder hacer*. Allí nos encontraremos con el mayor valor de la experiencia, que entre los múltiples niveles de significado se traduce en un plano tan concreto como es la vida de las personas, y que devienen en un panel solar, un vivero, un módulo de comunicación, un aula o un galpón, e inciden muchas veces en el cambio de rumbo de los acontecimientos, pero que, fundamentalmente, propician el acceso a visiones más sensibles de nuestra propia situación.

Este tipo de aproximaciones fueron despertando interés y permitieron propagar los términos de referencia del trabajo y vigorizar la autogestión organizativa a partir de formas asociativas de base suelta y empatía mutua en el área de la cuenca del Plata³, donde actualmente desarrollamos nuestra actividad integrados a varias redes.

3 La cuenca del río de la Plata tiene una superficie de 3.200.000 km², aproximadamente un tercio del área total de los Estados Unidos y casi igual al área de todos los países que componen la Unión Europea. Desde su divisoria de aguas correspondiente, abarca parte de Argentina, Brasil, Bolivia, Paraguay y Uruguay.



Ala Plástica, proyecto de energía alternativa para la isla Paulino, 2000. Foto: Alejandro Meitin.

El desafío de Ala Plástica está en articular la fuerza de estas prácticas para catalizar las posibilidades regenerativas del trabajo comunitario respetando su singularidad. No es un simple cambio de escala o perspectiva; es la posibilidad de desarrollar otra objetividad. De esta forma la mirada de la vocación del lugar se fortalece, para integrar un movimiento emergente como un área de autonomía en la que el antipoder de los remanentes culturales y naturales crece y toma su corporeidad en la cooperación, en el flujo de la vida, en la consideración de un movimiento desplegado como un hecho social. La obra instalada en este acontecimiento emerge en la experiencia de la vida colectiva y crea mundo.

Referencias

Klein, Naomi, 2009. «All of Them Must Go». Posted 5th of Feb. Available at: <<http://www.naomiklein.org/articles/2009/02/all-them-must-go>>. Accessed 23 Aug 2013.

Sitios de Internet

Littoral Art. www.littoral.org.uk

TIEMPO GEOLÓGICO

Beatriz Santiago Muñoz

San Juan, Puerto Rico (1972)

La piedra volcánica

La sierra de Luquillo está compuesta de roca volcánica; parece recién derretida por un calor infernal. Pero la piedra es fría y el agua que corre desde la cima de la montaña la hace más fría aún. El río baja por el monte, en algunos casos impedido por una bomba de la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados, un muro o alguna intervención de cemento por cuenta del Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Todo esto es parte del entramado que desvía el agua desde el norte de la isla al sur, primero para sembrar tabaco y piña, más tarde para las farmacéuticas, bases militares, centros comerciales y desarrollos residenciales. Las casas desperdigadas por el monte se van haciendo cada vez más frecuentes hasta llegar a los llanos aluviales, antiguas tierras fértiles ahora transformadas en cuadrículas de casas unifamiliares o, en el mejor de los casos, en bosques noveles, mezclas de tulipanes africanos, maría, malagueta, bejuco de puerco, kudzu, jobillo y uno que otro almendro. Moviéndonos hacia la costa la roca ahora es caliza —fue arrecife y caracol en otro tiempo—; debajo de todos los bejucos hay pedazos de carro quemado, todo tipo de basura, un colchón roto y sucio, monitores de computadora, candungos de plástico.

Paso del Indio

Este es el llano por donde baja el río Indio en la zona norte de Puerto Rico. Es un lugar como cualquier otro

en la isla a cuya orilla vienen a morir desde los planes de desarrollo del gobierno o de empresas privadas, hasta operaciones clandestinas de *reciclaje* de autos robados. Justo por acá pasa un acueducto, y por encima corre una carretera de diez carriles. He conducido por esta carretera muchas veces, pero por debajo de ella estuve por primera vez hace dos años, cuando el gobierno de turno empujaba a toda costa un gasoducto innecesario que cruzaría la isla desde el sur y que suponía la reubicación de comunidades enteras. Tenía curiosidad de ver los lugares que no volverían a existir, de constatar de alguna manera el *antes* de la transformación, mediante la experiencia directa, observable, que no sería posible nunca más. Tomé la ruta trazada en un mapa que nos proveyó un geógrafo ambientalista y el camino nos llevó hasta el vecindario de Río Abajo. El gasoducto, que nunca llegó a construirse, hubiese pasado por la playa de Levittown, por una vaquería en Dorado, por el mismísimo bosque cárstico, y por Paso del Indio. Esta costa norte de la isla mira hacia la fosa de Puerto Rico, el lugar más profundo del Océano Atlántico. Un proyecto de U.S. Geological Survey, dirigido por un geólogo cuyo hermano es cineasta y experimentalista, lleva años navegando a profundidades de hasta cinco millas con el fin de crear un mapa de la zona abisal y la fosa oceánica. El mapa muestra el inminente peligro de tsunamis, deslizos del suelo marino, la posibilidad de terremoto oceánico.



Pablo Díaz, Farmacopea, 2012. C-Print, varios formatos. Foto: Beatriz Santiago Muñoz.

Cuando el Departamento de Transportación y Obras Públicas comenzó a extender la carretera hasta Arecibo, en 1990, todos los arqueólogos sabían que cuando iniciaran la construcción de los pilotes de la carretera en ese lugar al que todos llamaban Paso del Indio, darían con un yacimiento del pueblo Taíno. En Puerto Rico los fondos para investigación arqueológica escasean desde hace mucho tiempo, gran parte de la arqueología es contratada por el DTOP (Departamento de Transportación y Obras Públicas) o por la Autoridad de Carreteras. El lugar había sido un asentamiento taíno, pretaíno y posiblemente arcaico. La investigación arqueológica duró unos años y durante ese tiempo unas doscientas personas de Río Abajo y otros vecindarios fueron contratadas para desenterrar decenas de osamentas enteras. Nadie mejor que los habitantes del lugar como expertos en su morfología. Así, fueron los cuerpos de los que vivían en el presente los que se encargaron de sacar de la

tierra los cuerpos del pasado. Para hacer la investigación hubo que pelar el monte, crear terrazas y cuadrículas de huecos. Las fotografías de la investigación son parecidas a las de una mina. Después de las puercas¹, las minas de osamenta, los cimientos y la carretera, ahora Río Abajo es de los carros, el olor a gasolina y el hollín. Los excavadores aficionados de Río Abajo también recuerdan la jerarquía creada entre los trabajadores para manejar el proyecto, las destrezas técnicas de dibujo que desarrollaron, las protestas de algunos por el desenterramiento, los problemas burocráticos que plagaron el proyecto, producto del choque de visiones entre un arqueólogo investigador y una dependencia gubernamental con muchísima prisa por construir una carretera.

1 En Puerto Rico los camiones son llamados popularmente «puercas» (N. del E.)

Beatriz Santiago Muñoz, *La Cueva Negra*, 2012. C-Print, varios formatos. Foto: archivo particular de la artista.



La cuenta del tiempo

Hace unos meses filmaba un proyecto sobre la manera en que un lugar y nuestro movimiento a través de él organiza o fija ideas políticas. Hablaba con Elizam Escobar, ex prisionero político, quien estuvo casi veinte años en cárceles norteamericanas por el crimen de conspiración sediciosa. Le preguntaba sobre el espacio de la prisión y cómo imaginaba los lugares de su memoria *afuera* de ella. Me respondió que en una prisión lo más importante es la organización del tiempo y no la del lugar. El tiempo de la prisión es el bullicio de la noche, la cuenta, el silencio del día, el desayuno, la cuenta otra vez, el trabajo, el almuerzo, el baño quizás, la cuenta una vez más, la noche y el insomnio otra vez. Deberíamos estar hablando del tiempo y no del lugar, me dijo.

Entrar a Roosevelt Roads

Por décadas, los aeroplanos que practicaban el tiro al blanco en Vieques despegaban desde portaviones en la Base Naval de Roosevelt Roads, la base más grande de los Estados Unidos fuera de su territorio contiguo. Después de las protestas ciudadanas hace poco más de trece años en Vieques, parte de la base fue devuelta a una combinación de agencias estatales, organizaciones dedicadas a la conservación ambiental, y otra parte está siendo subastada por la Marina de Guerra Estadounidense a desarrollistas de hoteles de lujo y marinas para yate. Llamé a un amigo, Carlos, quién vive en el área este para saber cómo entrar a la base. «¿A quién hay que pedirle permiso?», le digo. «A nadie —me dice él—. Ceiba es del pueblo. No pidas permiso. Necesitamos cuerpos adentro de Roosevelt Roads: pescadores tirando la caña desde los muelles, ciclistas, gente caminando por el mangle. Tienes que poner tu cuerpo en donde importa».

Entramos a ensenada Honda caminando. Decenas de muelles de diferentes tamaños se extienden en fila hasta lo más profundo de la ensenada. Las formas y los materiales ahora en desuso parecen no tener congruencia alguna con el lugar: una rampa que se hunde en la orilla, una parada de *guagua* para los soldados ahora rodeada de mangle, un almacén de

equipo para reparar botes de la guardia costanera. Se podría decir que la naturaleza está recobrando espacio, pero la devastación es tal que las especies que regresan no son las mismas; esta nueva naturaleza quimérica ahora también es campo de estudio, la formación de un bosque novel. La devastación abre nuevas disciplinas académicas. El plano de la base naval toma como modelo un suburbio norteamericano: una bolera convertida en cine (en el 2001, en plena protesta masiva se comisionó la conversión), un campo de golf ya irreconocible por los pastos en crecimiento, residencias para soldados y familias ahora abandonadas... todo esto entre espacios aún en uso por el llamado «Homeland Security» de los Estados Unidos. Toma unos diez minutos caminar el muelle de un extremo a otro. Está construido para un buque de guerra y a mitad del tramo hay un teléfono de emergencia, ya desconectado, por supuesto. El agua es cristalina y los manatíes han comenzado a regresar, se aparean en la ensenada. Dos de ellos vinieron a saludar mientras nadábamos al lado del muelle. Otros caminantes entraron a pie por el portón n.º 1. Desde el lugar donde antes se ubicaban los portaaviones, se ve la isla de Vieques.

Bunker-porn

Una búsqueda de imágenes de las palabras *Bunker* y *Vieques* produce decenas de imágenes de un paisaje postapocalíptico. Los *bunkers* son almacenes construidos con una capa de tierra y un techo verde redondeado. Almacenaban antiguamente armas de guerra y suponemos que esta forma y cubierta verde les permitía el camuflaje desde el cielo. ¿Por qué será tan irresistible esta imagen? Es el rastro directo y material de la voluntad profética de un complejo militar-industrial, pero la capa de grama y los árboles nativos recién sembrados (ceibas, almácigos, robles) crean una ilusión de naturaleza recobrando terreno. Pensamos en la Guerra Fría, pero habría que pensar en la partida maldita de Georges Bataille: en la necesidad de *practicar* la guerra, de ensayar un bombardeo, como consumo de recursos y energías, como consumo de vida, de cuerpos y de tiempo.

Beatriz Santiago Muñoz, *Vieques visto desde el muelle de ensenada Honda*, 2013. Fotografía digital. Foto: archivo particular de la artista.



En la mañana, un activista e historiador carismático, a quién conocí hace trece años, nos cuenta, como quien no quiere la cosa, que él al igual que muchos otros en Vieques tiene cáncer. Este también es el rastro material sobre un cuerpo que ha pasado tiempo en un lugar y tiene algo que ver con la práctica de la guerra. Pero esta imagen no es tan irresistible como los *bunkers*. Parecen haber pasado décadas, pero solo han sido unos pocos años desde que los conservacionistas le sembraron como corona algunos árboles. Es puro paisajismo y representación simbólica de procesos políticos. Quienes toman estas fotografías ni pensarían en involucrarse en los procesos poco fotogénicos que produjeron esta imagen, tomar posiciones o arriesgar cuerpos. Recientemente un artículo en el *New York Times* presenta el área de los *bunkers* como un atractivo turístico para aventureros, liberales y artistas en busca de un paisaje *Mad Max meets the Caribbean*. El mar es historia, dice Édouard Glissant. Pero jamás se nos ocurriría estrangularlo con la repetición de la misma imagen para que nos suelte sus secretos. Ni esperaríamos que la imagen del mar demostrara su intencionalidad, política e historia a través de su

forma. No es en la imagen llana, no es a través del espacio visible del paisaje costero —la imagen del paisaje desde un solo punto, en un solo momento—, que podemos acceder a esa historia.

Caminar o errar

Acabo de regresar de una caminata de dos semanas por la costa este de la isla. Catorce personas, a veces quince, caminamos a través de Loíza Aldea, desde una finca en Guayanilla hasta una cueva de murciélagos y ríos subterráneos; desde el muelle de Fajardo hasta un pequeño bosque maderero en Naguabo; desde los *bunkers* de Vieques hasta el lugar donde pastan demasiados caballos salvajes. Todas las tierras tienen propietario, dueño, espeques y verja. Desde la copa de los árboles hasta unos metros debajo de la tierra lo que vemos no es lugar sino paisaje. No hay lugar común, aparte de los tomados a la fuerza o con el ocio productivo, como el estacionamiento de la gasolinera o la pesca en los muelles de Roosevelt Roads. No parece lo mismo caminar, que es una forma de desplazarse con el cuerpo, que errar. Errar implica miedo, desconocimiento, descubrimiento, compromiso de un cuerpo con el lugar

a través de un tiempo. Errar, no solo caminar, abre la posibilidad de crear nuevas relaciones simbólicas, atravesando un lugar con el cuerpo, difícilmente.

Mi proceso de trabajo comienza con un tiempo de observación largo; guarda un parecido con los tiempos de la etnografía, del estudio de campo, pero con atención a aspectos formales, estéticos y materiales de un lugar, un grupo o una historia. Más que una investigación de textos o información, el proceso se orienta a experimentar el lugar o evento en lo sensorial. En este escenario, después de un tiempo, desarrollo un proceso estructurado (aunque algo irracional) de improvisación, muchas veces con quienes serían los tradicionales «sujetos» de una etnografía. Pienso el proceso como antropología compartida, como etnografía especulativa, documento sobre el futuro o nueva cosmogonía a partir de nuestro entorno material. Un velo animista y profético a veces rodea esta atención a la materia, a la botánica, a lo geológico, a la forma de la sociedad de la cual soy parte. El paisaje, una construcción antropogénica, adquiere intencionalidad, se convierte en rastro de historias, flujo de bienes e ideas hechas

forma, manifestación material de sistemas políticos o sociales. La obra usualmente adquiere una forma final y estabilidad como imagen en movimiento, ocasionalmente acompañada de textos, fotografía, dibujos.

También me ocupo en la labor de experimentar con nuevas formas de pedagogía y para ese fin busco una manera de entender y entenderme con el lugar; uso métodos que se parezcan más a la manera en que trabajo: de pie, desplazándome por un lugar, observando de primera mano, hablando con el que se me cruce, dirigiendo mi propia atención lo más posible, haciendo que el cuerpo, el cansancio y todos los sentidos sean parte de el proceso. La caminata que produjo esta crónica de un lugar es parte de este proceso experimental que compartí con catorce artistas y un geógrafo; un seminario errante que se desplazó por la isla entre conversaciones sobre bosques noveles, ecología futura y bases militares obsoletas. Sospecho que la experiencia sensorial, el experimentar y relacionarse con una idea a cuerpo completo genera relaciones simbólicas, lenguajes y estructuras conceptuales muy distintas a las que se generan al sentarnos alrededor de una mesa conversando mediante textos y proyecciones fantasmagóricas del mundo afuera.



Beatriz Santiago Muñoz, *Ensenada Honda*, 2013, fotografía digital.
Foto: archivo particular de la artista.

EL SÍNTOMA DEL LUGAR: ESQUIZOFRENIA Y MEDIO AMBIENTE

Daniel Barbé Farré

Barcelona, España (1968)

www.morfia.net

*En memoria de Raquel Aitana, danzando
entre paisajes inestables.*

La naturaleza agujerea y descompone la esfera de forma que su superficie está en todas partes y su centro en ninguna.¹ Es así como nos hace una pregunta incesante que para realizarse requiere de todas las formas y movimientos imaginables: «¿Quieres verme?»².

Un gusano tusculano en el huerto ciceroniano³

El paisaje se entiende de muchas maneras, pero estos diferentes sentidos se refieren a una sola cosa: el trabajo de la cultura sobre la naturaleza.⁴ Así como los organismos perturban el sedimento en el que viven, la cultura excava, perfora, se arrastra y se alimenta de la naturaleza que actúa como su sustrato. La perturbación de la cultura sobre la naturaleza produce el paisaje. La cultura no sería el depósito que anticipa un estrato, sino su perforación.

En el proceso de *culturbación*⁵, para llegar a un lugar hay que atravesar muchas capas, y el agujero por donde pasamos se va llenando con una mezcla de antiguos sedimentos y nuevos objetos recién troceados que han caído desde la superficie del presente; es allí donde se produce el horizonte de sucesos.⁶ El paisaje se vuelve un laberinto para gusanos: lo que parecían estratos homogéneos son miles de agujeros rellenos de sedimento que volvemos a mezclar cada vez que pasamos. En el trabajo de excavar el agujero se atravesamos el tiempo. El sustrato original está totalmente resedimentado, por eso es imposible ver la naturaleza desde la cultura. Pero, ¿cómo puede acaso la naturaleza representar realmente «lo natural»?

¿Cómo se sedimentan los actos personales? Nudos borromeos atravesando estratos tusculanos.⁷ El paisaje, lo simbólico, se ha complicado lacanianamente: el humus de lo real está siendo digerido por lo imaginario, allí donde veíamos un huerto ciceroniano ahora vemos un campo freudiano. Los caminos de gusano se

1 La esfera de Pascal era comestible.

2 El «verme» es ciego.

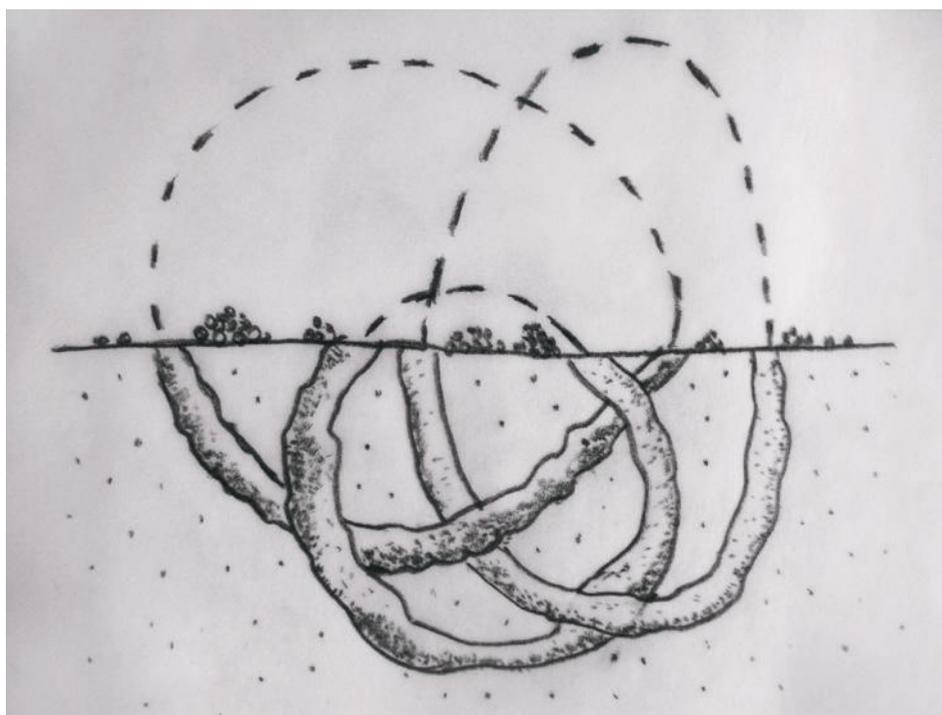
3 Durante su exilio en Túsculo, Cicerón definió la cultura como el cultivo del alma: «la cultura *animi*», que pone a las almas «en estado de recibir semillas» (Cicerón 1948, 80).

4 Cultura y naturaleza se desdoblan en «cultura de la naturaleza» y «naturaleza de la cultura».

5 La *culturbación* es el trabajo de la cultura sobre el paisaje al igual como los organismos producen la bioturbación del sedimento.

6 Esta frontera se caracteriza por representar el punto de no retorno, a partir del cual ya no puede existir otro suceso más que la caída hacia el interior.

7 Icnofauna de gusanos borromeos descubierta recientemente en Túsculo (Morfia 2013, 6101).



Icnofauna de gusanos Borromeos. Icnofacies subaérea de Túsculo realizada por organismos de cuerpo blando, antiguamente interpretada como Psilonichnus. Barcelona, 2013. Dibujos: Archivo de Paisajes Inestables.

reanudan anudándose entre hiatos de tiempo.⁸ El síntoma del lugar se produce con el olvido del paisaje que sólo se hace visible por su ausencia.

El complejo de Gea

La suplantación del paisaje por el «medio ambiente» ha supuesto la pérdida del inframundo; en las fuentes ya no brota Mnemósine, sino Leteo, poco a poco nos vamos olvidando de la musa. El Complejo de Gea es un estado de impotencia provocado cuando el deseo creativo se suplanta por la recopilación de restos. Las personas que lo sufren encuentran placer en liberar residuos, que ven como monstruos atrapados en la matriz tartárica de la naturaleza y buscan exhibirlos en público. Cualquier resto podría ser el fragmento de una escultura perdida cuya belleza nos devolvería un mundo.⁹

8 Los agujeros de gusano entre tiempos diferentes también son conocidos como puentes de Einstein-Rosen.

9 Se liberan los monstruos encerrados en el vientre de Gea (Hesíodo 2000, 18).

En el centro de Cataluña se encuentra una de las cuencas mineras más ricas en potasa del mundo. Desde la sustitución industrial del nitrato de Chile, la potasa mineral pasó a ser un componente estratégico de los fertilizantes, pero se extrae mezclada con diferentes tipos de sal que es necesario separar. Lo más barato, tras su extracción en las minas de Sallent, era acumular el residuo salino directamente en el suelo, sin darle ningún tratamiento. A medida que las minas perforaban decenas de kilómetros de galerías la sal sobrante iba formando una montaña: se llegaron a depositar seis mil toneladas en un solo día. Con cuarenta millones de toneladas, hacia el 2015, la montaña pasó a ser la más alta de la comarca del Bages... y la mina cerró. Nadie sabía qué hacer con la sal, hubiesen hecho falta diez trenes diarios durante cincuenta años, recorriendo setenta kilómetros para disolverla en el mar. Después de algún intento fallido para taparla dejando el problema a las generaciones futuras, allí se quedó. Pasaron decenas de años, las lluvias torrenciales se hicieron más frecuentes y la sal llegaba al río en concentraciones suficientes para impedir la agricultura. Años más tarde, después de

Escombrera. 40.000 millones de kilos de sal de cocina acumulados a cielo abierto al lado del río Llobregat que abastece de agua potable a Barcelona. Residuos de minería de potasa en Sallent, 2012. Foto: Archivo de Paisajes Inestables.



una fuerte sequía, la concentración salina en el río se hizo tan alta que imposibilitó su potabilización: estábamos en crisis económica, no se pudieron renovar las plantas desalinizadoras y hacia el 2084 tuvimos que abandonar Barcelona.

Cuando las ciudades abandonadas río abajo solo sean monótonos estratos polvorientos sin una sola pared en pie que recuerde un edificio, la montaña de sal seguirá brillando y salinizando. También habrá creado especies nuevas: desde finales del siglo XX algunos peces del Llobregat resisten el triple de salinidad que cualquier otro congénere. Hemos levantado un monumento al futuro¹⁰ capaz de naturalizarse más que la propia naturaleza, citando a Robert Smithson, quien cita a Nabokov: «El futuro es lo obsoleto al revés» (Smithson 1966).

10 El pasado es un monumento a lo nuevo.

El doble vínculo de la sostenibilidad

La paradoja del desarrollo sostenible es esquizofrénica como la doble-pinza¹¹ de Gregory Bateson: en un lado crecimiento y en el otro sostenibilidad, una pareja incompatible que se cierra atrapando al ciudadano. La sostenibilidad es el espejismo de la redención de culpa dentro del crecimiento capitalista, pero se trata de una redención que solo se produce para volver a especular con el mundo. No hay crecimiento sostenible.

Las previsiones de crecimiento van acompañadas de anuncios de sostenibilidad. Cuando la mercancía es el territorio mismo, el paroxismo de la sostenibilidad alcanza cotas epidémicas: entre 2006 y 2016 se ha pronosticado la migración estadística a Cataluña

11 «Double-bind», término creado por Bateson en 1969 traducido como «doble vínculo afectivo», situación contradictoria que lleva al sujeto al bloqueo esquizofrénico (Deleuze y Guattari 1988, 47).



La laguna del Sapo. ¿Cómo nos podemos proteger de un peligro indefinido? El Ejido, Almería, España, 2012. Foto: Archivo de Paisajes Inestables.

de hasta setecientas mil personas.¹² Para acogerlas el gobierno ha decidido construir nuevas ciudades llamadas «Áreas Residenciales Estratégicas».¹³ Estas urbes funcionarán como nodos de concentración de grupos deslocalizados que ya no pueden permitirse el costo de vivir en las ciudades tradicionales. Han sido planificados directamente por el gobierno con todos los detalles urbanísticos reglamentados y se acogen a un procedimiento de urgencia que impide de facto la participación ciudadana. A falta de suelo público de calidad se ubican en zonas inundables.

Estos incrementos de población —de hasta un 20% en veinte años— nunca se cumplen, pero funcionan

12 Previsiones del horizonte de crecimiento alto hechas por el Institut d'Estadística de Catalunya – Idescat (Agència Catalana de l'Aigua 2007).

13 El Gobierno de Cataluña planificó la construcción de 73 Áreas Residenciales Estratégicas (ARE) que implicaban edificar unas cien mil viviendas hasta el año 2016. En algunos casos, como en Martorell, se ha pasado a la fase de expropiación y promoción pero todavía no se ha llegado a construir ninguna.

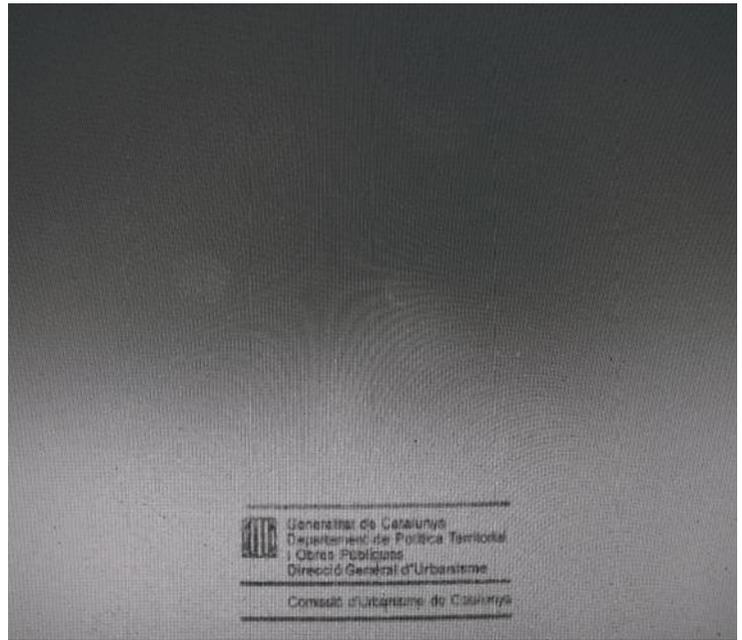
como justificación para invertir los fondos del Estado en todo tipo de epopeyas urbanísticas. Primero el Estado hace las estadísticas y luego las estadísticas hacen al Estado. ¡Hay que generar espacio para las estadísticas!

La máquina medioambiental

La institución del espacio y sus regímenes sobre el territorio dependen de la máquina medioambiental. «Medio ambiente» es un pleonasma capitalista que establece una circulación cerrada cortando las líneas de fuga del paisaje: no se puede escapar del *medio* al *ambiente*. La máquina produciría una desterritorialización paranoica del paisaje en la máquina social. La máquina medioambiental fabrica sistemas descomponiendo lugares.

El «medio ambiente» es la plusvalía del paisaje. El grado de contaminación permite la regulación monetaria entre distintos lugares. La inflación sostenida acaba produciendo paisajes parásitos: pseudo-paisajes que ocupan de forma oportunista el lugar del paisaje. Estos

Documento vacío. Estudio de inundabilidad del Área Residencial Estratégica 0379.1. Martorell, 2011. Foto: Archivo de Paisajes Inestables.



crecen rápidamente alimentados por la descomposición del lugar, tienden a llenar todo el espacio disponible y, a diferencia de la sustitución de un paisaje por otro, no tienen espesor ritual: son anómicos. El capital se agencia el territorio y el nuevo territorio es siempre productivo.

Incertidumbre calculada

Nada hay más espantoso que la ignorancia activa.

Goethe

La ignorancia activa se produce al decidir ignorar, al descartar deliberadamente un hecho evidente. La administración planifica la ausencia de datos para evitar abordar problemas ambientales, nos sumerge en una incertidumbre calculada.

En menos de diez años se ha formado una laguna salobre de cien hectáreas y de hasta quince metros de profundidad, que inunda invernaderos y amenaza las casas de Las Norias de Daza, una pedanía de El Ejido en Almería. La laguna es consecuencia de la extracción de tierras utilizadas para construir los invernaderos. La administración se muestra incapaz de aclarar cómo

puede solucionar el problema y opta por poner señales de «peligro indefinido» en las carreteras semi-hundidas que cruzan la laguna. ¿Cómo nos podemos proteger de un peligro «indefinido»?

La desaparición del paisaje

El «arreglo espacial»¹⁴ puede hacer desaparecer el paisaje. El Área Residencial Estratégica de Martorell está planificada en una zona periódicamente inundable donde no se podría construir. El conflicto entre realidad fluvial y ficción urbanística se ha resuelto realizando un estudio de inundabilidad que solo consta de páginas en blanco firmadas y numeradas (Incasol 2009). Por primera vez se muestra públicamente un «blanco» técnico como forma de descripción de un proceso natural. Casi un siglo después del blanco pictórico de Malevitch (1918), y medio siglo después del blanco sonoro de Cage (1952), dentro de la administración catalana, un funcionario de la Secretaría para la Planificación Territorial consigue desmaterializar el documento y certifica la existencia del blanco administrativo puro.

14 Traducción del concepto «spatial fix» de David Harvey (2001, 23).



Jardín del antiguo Manicomio de Sant Boi. Banco de pruebas realizado como terapia por los pacientes del manicomio en 1912 antes de construir el banco ondulado del Park Güell de Gaudí. Sant Boi de Llobregat, Barcelona, 2005. Foto: Archivo de Paisajes Inestables.

De la misma manera que el blanco administrativo puede ser leído como una obra de arte, el blanco pictórico puede ser leído como una obra administrativa: «Cuando la conciencia haya perdido la costumbre de ver en un informe la representación de un rincón de naturaleza, veremos la obra puramente administrativa».¹⁵

Formas de escapar del medio ambiente

Hay que cortocircuitar el poder en el territorio con prácticas *esquizo*, rescatar el paisaje del medio ambiente. Encontrar un bosque en un musgo, una montaña en la superficie fracturada de un bloque de piedra; dejar que unos lugares resuenen en otros como rimas de una lengua hecha de muchas lenguas, como esas palabras mezcladas que usaban los viajeros para entenderse en cualquier parte. La épica es un cambio de escala, un viaje.

Los pacientes del antiguo Manicomio de Sant Boi de Llobregat en Barcelona salían en secreto del hospital para construir la obra de Gaudí. Hicieron el banco ondulado del Parque Güell, la Sagrada Familia o la Pedrera; previamente habían ensayado estas obras en el Jardín del Manicomio. Establecían una línea de fuga del arte oficial hacia la clandestinidad de la enfermedad mental. En el Jardín del Manicomio todavía quedan restos de lo que fue el trabajo arquitectónico de los enfermos como práctica terapéutica. ¿Se pueden

rastrear los síntomas de la enfermedad en una obra y a la vez interpretar la enfermedad como ruina, como erosión? ¿Podemos leer el paisaje como síntoma psíquico convirtiendo la interpretación de las ruinas, de la contaminación o de las infraestructuras en significativa?

Los archivos están institucionalizados, los grupos locales deberían poder rescatar de la institución-museo su memoria ambiental para relatar su propia historia. Cada paisaje contiene la memoria de sus transformaciones. Narrar un paisaje es poner en circulación la cultura local a la búsqueda de su propio origen y de los límites de su memoria. Los procesos ambientales no son más que rastros de cultura. Las dinámicas, los flujos, los límites son el argumento.

Epístola para un cerdo

Nunca fuiste un cuerpo sin órganos¹⁶, el capitalismo te dio riquezas y el saber disfrutarlas... ¿qué más podría desear una nodriza cariñosa para su hijo de pecho?... Si es juicioso y sabe decir lo que piensa, si goza de trabajo bien remunerado, su minuto de fama, asistencia sanitaria y puede hacer turismo sin que se le agote la cartera.

La nieve se acumula encima de las ciudades, entre esperanzas y afanes, entre temores e iras... Ten cada día que amanece por el último de este

15 «Cuando la conciencia haya perdido la costumbre de ver en un cuadro la representación de un rincón de naturaleza veremos la obra puramente pictórica» (Malevitch 1916).

16 Paráfrasis de la Epístola IV del libro I de Horacio. «Tú no eras un cuerpo falto de espíritu. Los dioses te dieron belleza, riqueza y el saber disfrutarla [...]» (Horacio 1927, 81).

Danza. Este juego insensato de danzar. Barcelona, 2 de junio de 2013. Foto: Archivo de Paisajes Inestables.



sistema-mundo.¹⁷ Todavía sigue nevando riqueza pero esta acumulación incesante del capitalismo está a punto de desprenderse:¹⁸ ha llevado mucho tiempo cortar los árboles, contaminar los mares y la atmósfera, ha llevado mucho tiempo construir ciudades debajo de montañas de beneficios intangibles. El «arreglo espacial» se ha quedado sin salida, el tiempo ha aniquilado el espacio¹⁹ y no se puede huir hacia ninguna parte, seguiremos siendo consumidores hasta el final. El secreto sucio del capitalismo²⁰ era dejar gigantescos espesores de cuentas sin pagar, facturas sociales y ambientales que el Estado ya no puede asumir y que, bajo el sol poniente de la mercancía,²¹

17 Propuesta de sistema-mundo. Análisis económico de la globalización realizado por Immanuel Wallerstein y Giovanni Arrighi (1998).

18 La nieve que se acumula en las ciudades es lo que David Harvey describe como «sistema secundario de acumulación» (1977, 46).

19 La aniquilación del tiempo por el espacio es descrita por Marx (1983) como la base geográfica del crecimiento capitalista.

20 Immanuel Wallerstein lo llama el «dirty secret» o los trapos sucios del capitalismo (1998, 2).

21 Véase la película *El Capital. Noticias de la antigüedad ideológica*, Alexander Kluge, 2008.

caerán como aludes sobre nuestras casas. Un alud no se comporta como un estrato, no está ordenado jerárquicamente según la gravedad de la economía, es un flujo no-newtoniano que destruye la relación costo beneficio, es imprevisible y a la vez inevitable. Cuando contemplo la ciudad en que he nacido y he sido amado, no puedo dejar de pensar en aludes. Bienvenida será cada hora que se añada, inesperada; la dedicaremos a escribir.

Intento aniquilar el tiempo mediante el espacio, interpretar el paisaje como un cuerpo. Estoy gordo y lustroso, la piel bien cuidada. Cuando tengáis ganas de reír venid a verme bailar: soy el último cerdo de la piara de Epicuro.

Danzando entre paisajes inestables

Este juego insensato de danzar.²² La danza consiste en saber desocupar el espacio, dejar un vacío tras un cuerpo, una posibilidad de lectura. La locura de danzar —el juego insensato— entre razón y sinrazón es la relación que no se establece entre movimiento y lugar

22 «Este juego insensato de escribir» Mallarmé (citado en Blanchot 2008, 543). De hecho, «escribir es producir la ausencia de obra (la desobra)», para el propio Blanchot (545).

sino mediante la producción de danza entre cuerpo–signo y espacio–texto. Danzar como *des-obra*, como des–ocupación que se produce a través del espacio atravesándolo, desarrollando una dramaturgia del lugar. Un paisaje se puede narrar entre un cuerpo y su ausencia: la crisis de los lugares expresada en el filo del equilibrio de un gesto. Un cuerpo puede ser un acento, una falta de ortografía en el medio ambiente, un signo llameante entre las cenizas de un paisaje borrado.

La performatividad une las geografías del cuerpo a las geografías del paisaje. Los activismos son esculturas sociales. La danza se convierte en una acción política cuando muestra la destrucción de un lugar y devuelve la cultura al paisaje. La danza es la trampa tendida en el espacio a partir de la cual el lugar se vuelve relato mientras el movimiento va hacia la ausencia de cuerpo.

Referencias

- Agència Catalana de l'Aigua. 2007. *L'estalvi d'aigua a Catalunya*. Taula Tècnica del II conveni ACA–FNCA. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Medi Ambient i Habitatge.
- Barbé, Daniel. 2010. «The Therapeutic Garden: Gaudí and the Patients of the Former Sant Boi Mental Hospital». In *Contributions to Science* vol. 6, n.º 1. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Blanchot, Maurice. 2008. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Cicerón, Marco Tulio. 1948. *Tusculanes, I*. Eduard Valentí (trad.). Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1988. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre–textos.
- Einstein, Albert and Nathan Rosen. 1935. «The Particle Problem in the General Theory of Relativity». In *Physical Review* 48. Cornell: American Physical Society.
- Harvey, David. 1977. *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI.
- Harvey, David. 2001. «Globalization and the "Spatial Fix"». In *Geographische Revue, Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, Jahrgang 3. Heft 2; págs. 23–30.
- Hesíodo. 2000. *Obras y fragmentos*. Aurelio Pérez Jiménez (trad.). Barcelona: Gredos.
- Horacio Flaco, Quinto. 1927. *Satires i Epístoles*. Llorenç Riber (trad.). Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Institut Català del Sòl – Incasol. 2009. *Pla Directiu Urbanístic de les Àrees Residencials Estratègiques (ARE) de l' àmbit del 'Baix Llobregat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Latour, Bruno. 2013. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA.
- Malevitch, Kassimir. 1995 [1916]. «Del cubisme i del futurisme al suprematisme. El nou realisme pictòric», en: *Manifestos d'Avantguarda*, Joaquim Molas (ed.). Barcelona: Edicions 62.
- Mallarmé, Stephane. 1994. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colección de Arquitectura 39, COAT.
- Mayoral, Eduardo. 2001. «Pistas fósiles de artrópodos», en: *Bol. SEA* (Sociedad Entomológica Aragonesa) n.º 28, págs. 15–33. Conferencia presentada en IX Congreso Ibérico de Entomología, Zaragoza, julio del 2000.
- Marx, Karl. 1983. *El Capital. Llibre primer*. Jordi Moners i Sinyol (trad.). Barcelona: Edicions 62.
- Merleau–Ponty, Maurice. 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Smithson, Robert. 1966. «Entropía y los nuevos monumentos», en: *Artforum*, junio.
- Wallerstein, Immanuel. 1998. «Ecología y costos de producción capitalistas: no hay salida», en: *Iniciativa Socialista*, n.º. 50. Madrid.

Sitios de Internet

Archivo de Paisajes Inestables, Barcelona. 2013.
www.morfia.net

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO INSTRUMENTO PARA PENSAR EL DESARROLLO URBANO

El Puente_lab

Medellín, Colombia (2008)

por Juan esteban Sandoval

www.elpuentelab.org

riomedellincultural.wordpress.com

Este es un extracto de la conversación sostenida entre Luisa Ungar* y Juan Esteban Sandoval sobre las acciones de activación cultural realizadas por el colectivo El Puente_lab en el río Medellín desde noviembre del 2011 hasta hoy.

Luisa Ungar: Me gustaría empezar preguntándote por la relación que encuentras entre lo efímero y lo permanente en los proyectos de El Puente_lab. Me interesaría indagar en esta relación como una forma de rastrear el horizonte del desarrollo urbano en Medellín, y cómo este se refleja en la manera de trabajar de ustedes.

Juan Esteban Sandoval: Empezamos nuestros proyectos en el río Medellín con la idea de intervenir un espacio público que nos parecía interesante: un espacio que reflejaba de manera aguda la situación contradictoria que propone el desarrollo de una ciudad como Medellín. Una ciudad que ha sido pujante y emprendedora y que se jacta de serlo, pero que tiene un eje natural que la atraviesa de sur a norte: un espacio que todos ignoran y que es una especie de alcantarilla para Medellín...

* Luisa Ungar es artista, profesora e investigadora. Actualmente invitada a la residencia RESÒ, en Cittadellarte, Fondazione Pistoletto, en Biella, Italia.

LU: ¿Podrías explicar mejor la contradicción a la que te refieres?

JES: Los habitantes de Medellín nos ufamamos de nuestro emprendimiento y capacidad para desarrollar la ciudad, de estar adelante con una idea de nuevo urbanismo, pero no hemos sido capaces de mirar el espacio del río como parte del espacio público de la ciudad. Lo vemos simplemente como un eje vial con verde. No existen ideas sobre qué vamos a hacer con ese espacio aparte de evitar que se siga contaminando, que es lo que se está haciendo ahora. Recientemente se lanzó una convocatoria internacional para convertir el eje del río en un parque, pero es un proyecto a largo plazo. Hasta ahora no se ha pensado como parte integrante de la ciudad: el río es un espacio negado. Solo habitantes de la calle bajan al nivel del río; el acceso es difícil, el río es abajo... la mayoría de personas pasa en el carro por la autopista y eso es todo. Obviamente el problema principal del río es la contaminación.

Tomando como punto de partida esa constatación decidimos ocupar ese espacio negado. «Vamos a hacer que sea visto con otros ojos», dijimos, «vamos a ocupar ese espacio con acciones temporales». Un gesto efímero: bajar al nivel del agua.

Hicimos la acción *Día de playita*: un día de playa en el río. Armamos una playa artificial en la zona de la



Día de playita, 2012. El Puente_lab y PUF (Berlín), en colaboración con Camila Vélez, Víctor Muñoz, con la participación de Deúniti, La Capilla Records, Medellín. Foto: Alejandro Vásquez Salinas.

plaza de toros, una acción irónica que hacía referencia a lo que se hace en muchas ciudades del mundo: playas artificiales para que la gente pase el tiempo libre. Propusimos que la gente bajara al río y tocara el agua. Nos interesaba generar en las personas preguntas en torno a la idea de si algún día el río podrá ser un lugar donde se pasa un día de playa. Empezamos con acciones muy simples: hacer que sucediera algo que no había pasado antes y que ayudara a mirar el río de otra forma, que nos ayudara a mostrar su potencial.

LU: ¿Cuáles son los antecedentes de esa acción?

JES: El proyecto inició con un periodo de investigación en el río junto con el artista-arquitecto Miodrag Kuc (colectivo PUF de Berlín) en el 2011. Con él concebimos un medio de transporte que viajara por el eje del río, que pudiera funcionar como instrumento de investigación, activación y difusión. Surgió la idea del *Carrito*

cultural, que son dos bicicletas que pueden viajar unidas o separadas: una típica bicicleta de carga y una bicicleta diseñada por un artesano del barrio Castilla. La idea era que funcionara como un tren... idealmente se podrían agregar otras bicicletas y todas juntas podrían formar un espacio que funcionara como lugar de conversación, de proyecciones, lugar de juegos, etc. Realizamos el carrito y con él aprovechamos la ciclovía, que se llevaba a cabo al lado del río, e ingresamos a esos espacios normalmente no accesibles para los habitantes de la ciudad. Empezamos a hacer recorridos y a hablar con la gente sobre el río. Fue a partir de la información que íbamos recogiendo que decidimos realizar la acción *Día de playita*, bajando al río con el carrito e invitando a diferentes personas a bajar con nosotros y a ocupar temporalmente ese espacio. Con nosotros trabajó el grupo Deunity, con unos grafitis que hicieron en la canalización del río, además de un grupo de amigos, artistas y arquitectos que nos ayudaron a organizar la acción.

El proyecto del río nace con la idea del carrito y él ha sido el hilo conductor del proceso. Con él hemos ido ocupando temporalmente lugares a lo largo del río, como la playa, la parte posterior de la plaza de toros que mira hacia el río, el puente de Guayaquil, entre otros. Hemos realizado estas acciones para ver cómo esos espacios pueden volverse espacios culturales. Y, bueno, todo este proceso ha generado preguntas sobre la forma en la que se está desarrollando la ciudad, también desde un punto de vista ambiental.

LU: ...y también arroja preguntas sobre cómo se conforma lo público. Esta es otra cosa que me gustaría preguntarte: ¿cómo conciben ustedes lo público en su trabajo? En la cotidianidad usamos la palabra *público* de tantas formas, pasando por la esfera, el espacio, el lugar, la dinámica, la atención... Me interesa acá la pregunta por la esfera en su sentido más común: cuando los individuos llegan a influir en la acción política por medio de sus discusiones como grupo, en un estado intermedio entre las instituciones y la esfera privada.

JES: Hablando específicamente de espacio público, pienso que en Medellín el control y el uso de grandes

espacios como las plazas o parques, ha sido dejado en manos de la administración pública; los ciudadanos no manifiestan una posición ni tienen influencia en el manejo que se hace de esos espacios públicos...

LU: ¿Pero los habitan?

JES: Los visitan, coartados por unas condiciones muy limitantes. El parque Bolívar en el centro de Medellín, por ejemplo: es un parque muy importante, ubicado al frente de la catedral metropolitana; un parque histórico en el que los domingos se hacía la retreta y que a nivel urbano es un referente fundamental... pero al que puedes ir prácticamente sólo el domingo, cuando hay mercado de San Alejo. Pasar por el parque en otros momentos, después de las seis de la tarde, por ejemplo, implica correr riesgos reales. Vemos acá que los ciudadanos aprovechan el espacio público cuando pueden, pero están limitados por unas condiciones ajenas a su voluntad.

Del mismo modo, el río Medellín se convierte en espacio público solo en diciembre, cuando se instalan los alumbrados y se realizan espectáculos. La gente dice

Día de playita, 2012. El Puente_lab y PUF (Berlín), en colaboración con Camila Vélez, Víctor Muñoz, con la participación de Deúnití, La Capilla Records. Medellín. Foto: Sebastián Ochoa (colectivo Deúnití).



entonces: «¡Voy a ir al río a ver los alumbrados!»... Y se convierte en ese río bellísimo que nos enorgullece, pero el resto del año no es espacio público. Cuando se hace la ciclo vía, la gente hace deporte en la vía a lo largo del río, pero no accede a los espacios verdes que hay a lado y lado.

Nuestras acciones señalaban que se podía habitar el espacio como ciudadanos, cuando cada quien quisiera. Y ocupamos este espacio que es público, es decir, nuestro. Como colectivo, no nos quedamos esperando que alguna institución creara las condiciones para ello. En este sentido, *espacio público* quiere decir que el espacio pertenece a los ciudadanos. Y es que los ciudadanos no estamos preparados habitualmente para pensar que podemos influenciar directamente el uso del espacio, no pensamos que lo público significa «nuestro»; estamos acostumbrados a pensar que lo público significa «manejado por los entes públicos», como un sinónimo del *sector público*.

Para los miembros de El Puente_lab esto ha sido un proceso, ha ido creciendo desde la práctica y no desde la teoría. Lo que tratamos de hacer, a pequeña

escala, es crear condiciones que permitan reflexionar sobre el espacio público y lo ambiental, por medio de acciones concretas similares a lo que se ha denominado «acupuntura urbana», un término que nos parece adecuado, que refleja el espíritu de nuestro trabajo. Nuestras acciones son puntuales, casi siempre efímeras; solo en el último proyecto (que desarrollamos con la artista holandesa Su Tomesen) realizamos una pieza «permanente», *Escalera*. La obra fue planteada como una escultura-monumento-espacio que compartía con nuestro trabajo la idea de cambiar la relación y el punto de vista que la gente tiene del río, al ser un monumento que te permite subir algunos metros sobre su nivel y además bajar y acercarte al agua...

LU: Esto me parece interesante, la estrategia de cambiar el punto de vista, que puede implicar otras cosas: partir de una posición para «bajar a otra». El gesto tiene que ver con los imaginarios sobre lo público, que en Bogotá podría pensarse con relación a las denominaciones sur-norte.

JES: Para nosotros, lo efímero ha sido una estrategia desde el punto de vista práctico: generar un acceso



Carrito Cultural —Dispositivo de activación cultural, 2011.
El Puente_lab en colaboración con PUF (Berlín), Medellín.
Foto: Alejandro Vásquez Salinas.

Escalera, 2013. Su Tomesen en colaboración con El Puente_lab, Medellín, 2013.
Foto: Jorge Rodríguez Bedoya.



permanente al río puede ser inmanejable a largo plazo. Para nosotros, el espacio creado al lado de la Macarena ha sido problemático porque la estructura permanece allí, pero durante la semana es peligroso acceder... Aunque también es interesante que no se pueda acceder, porque es sintomático de lo inaccesible del río: si tú hablas con la gente en Medellín a nadie se le pasa por la cabeza que se puede ir a dar un paseo al lado del río, donde de hecho existen algunos espacios verdes estupendos.

LU: ¿Tú dirías entonces que ustedes activan lugares? ¿Que activan el río?

JES: Sí, incluso el título completo del proyecto del *Carrito cultural* es: *Dispositivo de activación cultural*. Se activa un espacio determinado por un cierto periodo de tiempo con acciones a pequeña escala que planteen un uso diferente del espacio urbano.

LU: ¿Por eso citabas antes el concepto de acupuntura urbana?

JES: Sí, el concepto fue utilizado inicialmente en Curitiba, Brasil, y se lo emplea frecuentemente como metáfora para explicar este tipo de pequeñas acciones que tienen un efecto «curativo» en la ciudad.

LU: ¿Cómo ha cambiado la ciudad con relación a los últimos proyectos de transformación urbana que han efectuado en ella? ¿Cómo ven ustedes ese proceso?

JES: La reciente transformación urbana de Medellín ha sido un proceso interesante, sobre todo en relación a los imaginarios urbanos. Abrió posibilidades para sus habitantes; la ha ido convirtiendo en una ciudad más integrada, donde ciertos lugares se han vuelto accesibles y los habitantes de algunas zonas ahora tienen una mejor calidad de vida en términos de espacio

público y de infraestructura cultural. Yendo más allá, me parece interesante la contraposición que se presenta entre la idea de *desarrollo urbano* y la de *sostenibilidad ambiental*, porque: ¿qué es lo que queremos como sociedad?, ¿ciudades más modernas?, ¿ciudades que siguen creciendo rápidamente? Queremos mejor infraestructura vial para poder tener más autos y ciudades que se vean muy bien, (donde la gente tenga mejores condiciones de vivienda), pero al mismo tiempo queremos ciudades más limpias, con aire más limpio, con más parques... Considero que son dos ideas de desarrollo que en este momento están en contraposición: más carros quiere decir más contaminación, más edificios quiere decir menos espacio público. Es una contraposición difícil de resolver. Queremos ambas cosas y a corto y mediano plazo no vamos a encontrar equilibrio entre esas dos ideas de desarrollo.

Aquí es importante citar la idea del tercer espacio de Homi Bhabha (véase Rutherford 1990)... Con nuestras activaciones en el espacio público buscamos crear un espacio de diálogo entre esas dos ideas de desarrollo que se contraponen: la ciudad puede crecer, pero debe haber unos espacios de discusión que no estén polarizados y donde puedan nacer nuevas posibilidades de desarrollo...

LU: ¿Cómo trabajas con la noción de *tercer espacio*?

JES: Tomando prestado el término de Homi Bhabha, para mí crear «tercer espacio» significa la posibilidad de encontrar espacios de diálogo que se salgan de la polarización de ideas opuestas y que creen una alternativa, un tercer elemento o método. La idea es crear una situación híbrida que más bien aprovecha la libertad del arte para generar un tipo de pensamiento que, como en la acupuntura, con una acción mínima logra efectos que revitalizan las dinámicas de lo urbano...

LU: Así podríamos concebir lo público como escenarios de diálogo y de acción...

JES: De acción y de participación política... con la posibilidad de intervenir en lo que pasa en la ciudad.

Referencias

Rutherford, Jonathan. 1990. «The Third Space. Interview with Homi Bhabha» In Ders. (Hg), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart.

ECHANDO LÁPIZ. DIARIOS DE OBSERVACIONES

Echando lápiz

Bogotá, Colombia (2000)

Manuel Santana y Graciela Duarte

Para mí fue como entrar a algo que ya hace mucho tiempo como que se me estaba haciendo en la mente. La insensibilidad de la cual yo les estaba hablando a ustedes, ¿sí? Muy bonito uno entrar a sentar cabeza, como entrar a ese mundo donde lo esencial que es el ser humano no se pierda.

Señora Mary

En el año 2000 vivíamos con mi compañera Graciela Duarte (también artista) y mis hijas, en el barrio Lourdes, un barrio en la zona centro-oriental de Bogotá que hace tiempo no goza de buena reputación en términos de seguridad. Aunque llevábamos más de una década habitando allí, nuestras relaciones con los vecinos todavía no pasaban del saludo distante; nosotros fuimos creando un imaginario acerca de ellos. En un momento dado, la necesidad de conocer y de saber con quiénes vivíamos nos llevó a pensar en estrategias de trabajo desde el arte que nos permitieran establecer puentes con el barrio, modos de acercarnos para conocernos y reconocernos, entender el contexto que habitábamos y entrar en diálogo cercano.

Por la misma época revisábamos algunos documentos de la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, y en ese proceso llegamos a leer también el *Diario personal* de José Celestino Mutis (s.f.). Al indagar sobre su expedición descubrimos que el botánico llevaba en

las Indias paralelamente dos diarios: uno científico, que reportaba a la Corona española los avances de sus investigaciones, y otro personal, de gran riqueza vivencial y humana, que nos cambió por entero el perfil de su personaje. Además, las láminas de la Comisión, según nos pareció en ese momento, no tenían la pretensión de ser arte, ni de ajustarse a cánones académicos o valores formales, sino que se convertían en documentos que hablaban de una realidad natural y estaban basados más bien en una pulsión de relatar un mundo que se descubría a la mirada, registrarlo en el dibujo a partir de la experiencia.

Al aproximarnos a este tipo de materiales, descubrimos las prácticas de formación que Mutis desarrolló con personas del común, y que en su época logró poner a andar procesos de creación a través del dibujo con gente que no se reconocía como artista.¹ Esto de algún modo activaba una serie de saberes

1 Por su diario personal supimos que los dibujantes que traía de España, a pesar de ser formados en el dibujo científico, no fueron de real ayuda para su proyecto, y que, en cambio, Mutis optó por trabajar con los criollos que fue encontrando y conociendo en el contexto local, que revelaban una sensibilidad y una dedicación que los españoles no le aportaban. El expedicionario cuenta, además, sobre la minuciosidad con que los criollos asumieron esta tarea tan particular frente a una naturaleza que estaban habituados a ver desde la simple utilidad para sobrevivir (Mutis s.f.)



Proyecto Echando lápiz, Bogotá; participante Jorge Mendieta, 2001.
Foto: Graciela Duarte.

campesinos (de cultivo e incluso de usos medicinales) que se construyen en la vida diaria y que quizá no se valoran, o que se ven peyorativamente, incluso con vergüenza, por estar alejados del estatus de la ciencia o de los saberes oficiales. Los interrogantes nos fueron surgiendo... ¿cómo consignar con las personas de nuestro barrio este mismo tipo de saberes?, ¿cómo convertirlos en punto de encuentro entre gente que coexiste en un mismo espacio, y propiciar entre todos una recuperación de la dimensión de lo humano desde la conexión con la naturaleza?

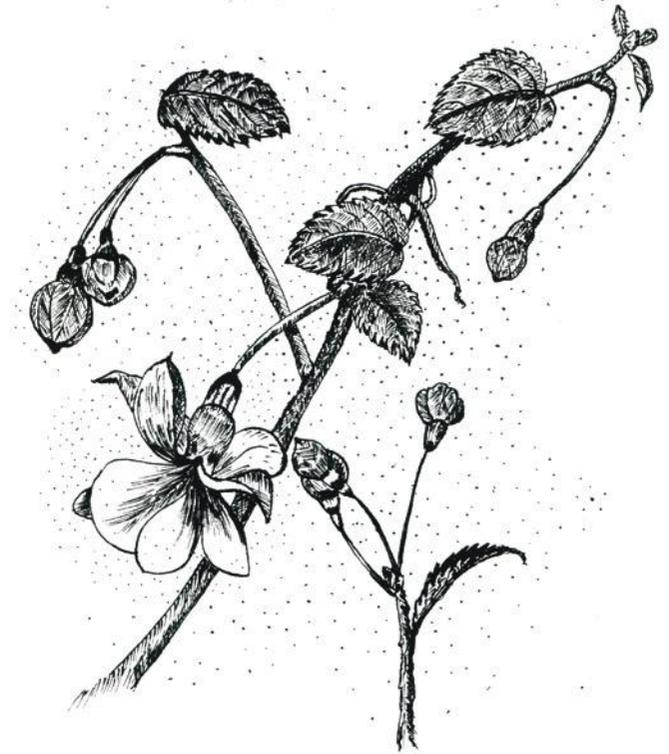
De esta necesidad surge el proyecto Echando lápiz, que tiene como eje central el dibujo (una práctica que consideramos puede ser ejercida por todos los seres humanos), así como la vitalidad poética entendida como la capacidad creativa, imaginativa y sensible que se hace manifiesta en el ejercicio de dibujar.

Y entonces, ¿por dónde empezar? La manera que intuitivamente encontramos para poner a andar el proyecto fue hacer una reunión con la Junta de

Acción Comunal, donde nos presentamos como artistas interesados en invitar a los vecinos a participar en un espacio de encuentro en torno al dibujo y al lugar. Aclaremos que no se trataba de un proceso de taller de tipo técnico, y explicamos que nos enfocaríamos en el dibujo de las plantas que encontrábamos en el barrio. Por supuesto, la zona no se caracterizaba precisamente por sus amplias áreas verdes, pero, en cambio, tenía un lote baldío cercano donde no solo se acumulaban las plantas silvestres, sino también la basura y todo tipo de fenómenos de deterioro —comunes en pleno corazón de esta ciudad de ocho millones de habitantes—. No fue fácil convocarlos a participar en tan inusuales circunstancias, pero estábamos dispuestos a ponernos a dibujar, Graciela y yo, con quien quisiera unirse. Al final, quizá la curiosidad de vernos dibujando haría que los vecinos se acercaran y participaran.

Luego de varios domingos yendo a dibujar a este baldío, la gente se fue aproximando y logramos configurar un primer grupo de unas veinte personas que

Proyecto Echando lápiz. Dibujo de Rafael Alonzo, 2004. Plumilla sobre papel.
Foto: Graciela Duarte.



pronto mostró bastante constancia y entusiasmo. Incluso la firma de cada quien, les planteamos, es una forma de dibujar. La invitación era a encontrar caminos de expresión desde ese registro tan básico que es dejar una marca con un lápiz *Mirado 2* sobre una libreta. Además, era un tiempo compartido, y era un tiempo que cada quien se daba también a sí mismo, que en últimas generaba lazos desde la conversación y el compartir intereses de todo tipo.

Con el paso de los meses y los años, Echando lápiz dejó de ser una estrategia de trabajo para conocer a nuestros vecinos y el contexto habitado, y empezó a constituirse en una propuesta artística que se fue extendiendo a buena parte de la ciudad, del departamento y del país, sin perder su trazado inicial y ampliándose a otras posibilidades. *Conocer, reconocer, dibujar, recorrer, ver lo cercano, estar ahí, compartir, preservar, respetar, valorar, reflexionar, encontrarse...* entre otros, fueron y siguen siendo los ejes rectores de Echando lápiz.

Reflexiones de trasfondo

Es fácil pensar que si de lo que se trata es de dibujar la naturaleza, habría que desplazarse a las zonas rurales para buscar la «verdadera naturaleza». Sin embargo, nuestro interés era otro. Lo primero que hacíamos era poner la mirada sobre nuestro entorno inmediato y esa naturaleza no reconocida que está presente en nuestro contexto más urbano, y los modos en que el ciudadano lee, piensa y proyecta sus imaginarios de lo natural en su cotidianidad en la urbe. Los habitantes y los espacios de la ciudad son componentes intrínsecos de nuestra identidad, por eso para muchos de quienes vivimos en ecosistemas sociales urbanos tan densamente construidos como Bogotá, la ciudad misma representa nuestra *naturaleza*; una enorme y diversa selva de cemento que en gran medida es dominada por los productos de nuestro artificio.

Una parte de la naturaleza en la ciudad está social o culturalmente constituida. Sin embargo, el significado cambiante de la naturaleza a través de la historia y



Planta de jardín, de bellas flores multicolores, con muchos pétalos sin perfume. Se cultiva por sus vistosas flores. Se reproduce por estacas, en diferentes climas.

Proyecto Echando lápiz. Dibujo de Cecilia de Forero, 2003, esfero y lápices de colores sobre papel. Foto: Graciela Duarte.

los diversos valores asociados a ella, apunta a los diferentes objetivos sociales y políticos a los que su concepto se ha sometido.² A nosotros, las plantas en los balcones y las fachadas de los edificios, en los techos, aferradas a los rincones donde se acumula la humedad, nos recordaban la resistencia de esa naturaleza que habita en el artificio cultural que es una ciudad. ¿Cómo representamos y procuramos dominar lo natural? En cierto modo, lo *ambiental* nos dice que escuchemos esa voz de lo vivo, y que su presencia determina cosas para nosotros (y no al contrario, el hombre que determina usos y utilidades a la naturaleza). El reto es aprender las lecciones de vida que ella nos murmura.

2 La naturaleza ha sido tanto una fuente como una proyección de nuestra imaginación. En la Edad Media, simbolizaba la religión; en el Renacimiento, la ciencia y en el Barroco, la política. En la era Moderna, la naturaleza ha sido designada como el lugar de discusión de diferentes grupos, a menudo con intereses políticos en conflicto.

Es por esto que el proyecto, que surgió de estas preguntas y de los sucesivos viajes por el país que vinieron con los años, trata de explorar las representaciones culturales de la naturaleza dentro de los terrenos del arte, la cultura local y la ilustración botánica; un campo de la representación visual cuyo sustrato está formado históricamente por las interacciones de naturaleza, ciencia, arte e ideología. Los dibujos resultantes de estos trece años de trabajo en toda Bogotá, pero también en varias veredas de Cundinamarca y otras ciudades y regiones del país³,

3 El proyecto se movilizó a Villavicencio, Pasto, Sincelejo, Montería, Tunja, Ibagué y Neiva, con el Banco de la República a partir del proyecto *Obra viva* (2009–2011) en las ciudades donde el Banco tiene sede, para el desarrollo de proyectos creativos con los habitantes. Posteriormente, continuamos juntos el recorrido por el Magdalena Medio: Barrancabermeja, Puerto Berrío, San Vicente de Chucurí y Gamarra, Cesar; en lo que se denominó la *Expedición sensorial por el Magdalena Medio*, con el Ministerio de Cultura, en el 2008, para la conmemoración de los doscientos cincuenta años de la muerte de José Celestino Mutis.

cumplen la función de crear tipos taxonómicos; formas ideales que no solo parecen corroborar la idea de especies inmutables sino que adquieren el estatus de descubrimientos científicos.

Echando lápiz propone una mirada a nuestro entorno inmediato como el *paradójico descubrimiento y apropiación* de la vida cotidiana; un proceso para representar la vida urbana y rural con el sentimiento, con la poesía y sumergirnos en ella y empezar a leerla a través del diálogo en nuestra forma de dibujar, sin pensar nunca en fragmentarla en unidades para asimilarla y domesticarla, sino buscando integrar desde el dibujo las diferentes percepciones que tenemos del contexto. Al mismo tiempo, en el encuentro de la gente, el proyecto favorece la construcción de lazos entre personas, y entre las personas y su entorno, buscando reestablecer la confianza en el *otro*, en los saberes tradicionales y en nuestras maneras de dibujar. Nos interesa indagar el trabajo artístico como proceso temporal que roza diferentes campos de la investigación, saberes, disciplinas; desbordando su formulación en un objeto cerrado, acabado y permanente, lo que implica explorar otros espacios para ampliar los lugares de enunciación-exhibición de la práctica artística, y encontrarse con el público de la buseta, el de Darío Gómez, el de Shakira. Esta exploración tiene lugar apoyada en ese carácter móvil, difuso e inestable del arte contemporáneo, condición que permite que cada artista defina a partir de su propia experiencia lo que entiende por *obra plástica* y qué rol de artista quiere asumir dentro de la sociedad.

Estar ahí / construir comunidad

Las zonas y lugares donde se ha llevado a cabo el proyecto son determinados de común acuerdo con los participantes. Empezamos en barrios como Las Cruces, Girardot y Lourdes, y nos fuimos extendiendo a otras zonas de la ciudad de Bogotá y del país, llevando el proyecto a sus parques, calles, avenidas, plazas, humedales, etc. Con el empeño en elaborar dibujos de plantas de nuestro ecosistema organizamos en cada contexto grupos de trabajo invitando a participar a toda la comunidad, pero especialmente a jóvenes y

adultos. Esperábamos activar y reconocer sus capacidades intelectuales, su habilidad para acercarse a la revisión de textos y narrativas de literatura, de arte, de botánica; y hacerlos participar en diálogos en torno a la información propuesta y generada por los integrantes mismos del proyecto. Para cada sesión preparamos un texto que acompaña el trabajo, ya sea que dé orientaciones o que proponga reflexiones en torno a la naturaleza, al hombre, a la literatura, al arte o a la vida misma.

Cada dibujo incluye el nombre popular de la planta, su uso medicinal, culinario, ornamental, etc; así como el lugar de elaboración, la fecha y las observaciones que cada quien hace. A partir de los trabajos, charlamos luego sobre las particulares visiones de cada dibujo y alrededor de nuestras distintas formas de dibujar. Esto enriquece la reflexión en torno a este medio posible para la mirada, sobre la capacidad creativa y sensible que subyace en cada ser humano, y sobre el artista como actor social.

Proyecto Echando lápiz, en el municipio de Gamarrá, Cesar. Dibujo de Wilmer Toro, 2008, lápiz sobre papel. Foto: Graciela Duarte.





Proyecto Echando lápiz, en Moravia, Medellín. Señora Dioselina dibujando, 2010.
Foto: Graciela Duarte.

A ver, el dibujo me parece que es otra forma de expresar, expresar sentimientos... a mí siempre me ha costado eso, plasmar en un papel, así sea simplemente escribir, me cuesta, pues todavía me cuestiono por qué no puedo hacer eso —pero me parece muy bonito que... es como uno ver ahí algo que uno decía «yo no soy capaz de...» pues, o tenía una imagen muy complicada de lo que es hacer un dibujo—. Pero ustedes nos han enseñado a ver más allá de todo ese concepto de dibujo, pues como algo artístico, más bien como que salga desde adentro, ¿cierto? (Señora Gloria, en Santana 2009)

Desde un principio nos pareció que el soporte del trabajo, el papel, no podía ser simplemente un soporte para un ejercicio técnico. Lo que había detrás del papel era un ejercicio de memoria y un ejercicio de recorrido que registraba trazos, pero también saberes, de modo que se convertía mucho más en un diario de campo (haciendo eco del de Mutis, que por su voz personal, que nunca nos esperábamos en un científico, nos

conmovió tanto). Buscamos guardar la voz de cada quién en ese soporte, más que tener un simple cuaderno de ejercicios. Por eso al inicio le entregamos una libreta a cada participante, anunciándole que se trata de un diario; esto es como un acto de confianza en un proceso que arranca, un buen augurio para una expedición. Las libretas luego han sido expuestas como resultado colectivo del proceso. En las ocasiones en que hemos socializado el proyecto se las pedimos prestadas y luego se las devolvemos.

Recorrer / conversar

Uno de los énfasis del proceso con Echando lápiz, que se pone de presente en todo momento, es la importancia del recorrido y de reconocer el propio cuerpo en el proceso de observar y de dibujar. Es por esto que en las zonas a las que nos fuimos adentrando para realizar las experiencias hacemos siempre, en primer lugar, y luego durante el proceso, diversos recorridos por el territorio con los grupos. Cada participante tiene entonces la oportunidad de determinar y registrar fotográficamente la forma como aparece *representada* la naturaleza, cómo es *domesticada* y cómo se manifiesta de manera natural allí.

Los grupos no siempre han estado compuestos, en su totalidad, por personas del lugar. Se trata de comunidades que se configuran para la experiencia o que están en tránsito, vinculadas a través de la iniciativa de Echando lápiz, y se reúnen en torno a la observación y al relato sobre la naturaleza. En ese proceso, a partir de la presencia de personas extrañas al lugar, ha sido fundamental hacer con ellos entrevistas a personas de edad de cada sitio, cada vereda, cada barrio, con el fin de recoger la memoria oral, pero también de reconocernos como visitantes, como foráneos que entran en diálogo con un espacio nuevo, no exento de historia. En este sentido, se vuelve decisiva la noción del *viajero* como alguien que se deja perder y se deja atravesar por las dinámicas del sitio, alguien que, a diferencia del simple turista, está abierto a un aprendizaje, a dejarse permear por el lugar. Es allí, respecto a las relaciones que la gente establece con la naturaleza, uso medicinal, historias

personales, etc., que se construyen saberes dibujando, y es allí también que los viajeros contrastan sus imaginarios de los escenarios regionales (tan marcados a veces por una historia de país que filtra y selecciona una descripción del espacio mediada por el conflicto político, eclipsando otras realidades vitales, humanas y naturales paralelas).

Como es natural, cada sesión abre un espacio para realizar conversatorios con los participantes e intercambiar experiencias en torno al dibujo, las indagaciones adelantadas por cada uno en torno a las plantas, preguntarse por el valor del proyecto a nivel personal, escuchar propuestas nuevas y, sobre todo, para entrar en el *reconocimiento* del individuo, quien es el capital fundamental del proyecto.

Socializar / exponer

Hacer público el trabajo de Echando lápiz ha sido una instancia clave de nuestra labor. Nos ha permitido propiciar amplios espacios de reflexión e intercambio sobre la idea del artista como actor social. Con la exposición ensanchamos el intercambio de puntos de vista a propósito de la mirada particular que revela el modo como cada persona dibuja, lo cual es un estímulo para los participantes. Las exposiciones han tenido lugar en contextos distintos (barrios, salones comunales, casas de los habitantes de cada sector, galerías, salas de exhibición, eventos oficiales de arte, etc.). El material exhibido se centra en los diarios de observaciones y se complementa con los registros fotográficos de los recorridos, los registros del trabajo de campo y las reflexiones de artistas o teóricos. En paralelo a la exposición, programamos conversatorios con artistas, conferencias acerca de la práctica artística colaborativa, o sobre el valor medicinal y alimenticio de las plantas y el valor artístico de la Expedición Botánica. Hemos hecho también talleres dirigidos a la comunidad del entorno de la sala de exposición en cada caso.

Yo no he dibujado nunca, nunca había dibujado nada, entonces me parece muy interesante, es como una experiencia más para uno. Que

ya cualquiera me dice, hagamos un dibujo o yo veo una florecita y entonces ya me quedó esa enseñanza; es una enseñanza, y entonces yo ya puedo decir... Ya yo veo esa hojita, ya yo puedo dibujar, ya le busco como me enseñó el profe que tenía que buscarle los detallitos de las punticas, o sea todas las ranuritas de las hojas, en sí para que se pueda parecer a una hojita, el caso es dibujarla así. (Señora Gloria, en Santana 2009)

Referencias

- Guattari, Félix. 1998. *Las tres ecologías*. Bogotá: Gerardo Rivas Moreno Editor.
- Hernández Alba, Guillermo (ed). 1958. *Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790)*. vol. 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Minerva.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. 2003. *Catálogo de la VIII Bienal de Arte de Bogotá*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Mutis, José Celestino. s. f. *Diario personal*. Documento de archivo. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Santana, Manuel, 2009. *Entrevistas y testimonios de participantes del proyecto Echando lápiz en Moravia*. Medellín: documento inédito.

OMNIA SUNT COMMUNIA

Minerva Cuevas

Ciudad de México, México (1975)

www.irrational.org

Una evaluación general de cada región del planeta, en términos de sostenibilidad, nos permitiría afirmar que el proceso de civilización de la humanidad va en retroceso, que obedece únicamente a intereses económicos particulares, y que al ser así se pone en riesgo la supervivencia del hombre.

No se pueden establecer ecuaciones ecológicas sin relacionar el actual sistema económico operante mundialmente. El capitalismo ejecuta procesos de explotación disfrazándolos de desarrollo, de democracia e incluso de libertad. Se envuelve convenientemente en un aura de progreso que busca seducir haciendo cálculos mágicos y predicciones extraordinarias. Es la maquinaria de la explotación y del hurto, del engaño, de la iniquidad social, de la degradación ambiental y de la *comodificación* del conocimiento humano.

En la investigación de problemáticas ambientales es una constante tropezar de inmediato con los conflictos sociales circundantes y señalar las acciones de compañías multinacionales como la causa principal de estos conflictos. Para la exposición «¿Colonialismo sin colonias?», que se llevó a cabo en la ciudad de Zurich, Suiza (2006), presenté una instalación titulada *Overseas / En ultramar*. Una colección de gráficos tomados de las etiquetas de las botellas de agua Nestlé de varias partes del mundo. Liberadas de los nombres de las marcas y de la información comercial,

las mantas retratan las tácticas visuales de la compañía para atraer a consumidores de distintos países, hacen evidentes las referencias gráficas cargadas de asociaciones regionales o incluso nacionalistas, pero irónicamente y también, a los recursos naturales que una compañía como Nestlé agota a escala mundial.

La compañía posee un total de 71 marcas en la industria internacional del agua embotellada y hace uso de muchas apariencias para seducir y dejarnos sin una opción real, más allá de participar de la depredación de las fuentes de agua natural del mundo. Evidentemente Nestlé conoce muy bien el poder de las prácticas monopólicas, pero sobre todo el de la mercadotecnia, el de las imágenes. La principal razón por la que consumidores de países como Suiza (que cuenta con el agua de la llave más potable del mundo) compran agua embotellada es por la apariencia de las botellas. Las mantas de *Overseas* liberan los elementos de la naturaleza de la imposición de la marca comercial de la compañía y reclaman así el derecho a la naturaleza.

A pesar de las repercusiones negativas de sus prácticas monopólicas, no es la mayor o menor presencia mundial lo que es cuestionable en las grandes compañías transnacionales, sino la manera sistemática de cómo su crecimiento está basado en procedimientos dañinos ecológica y socialmente, entendiendo lo ecológico como un aspecto íntimamente ligado a lo social.

Overseas, 2006. Vista de la instalación, once mantas publicitarias, acrílico sobre tela, 100 x 80 cm. Foto: Rote Fabrik.



Estas consideraciones han acercado mi trabajo a posturas teóricas como la *ecología social*, expuesta principalmente por Murray Bookchin, quien la define como la ciencia de las relaciones entre poblaciones humanas y el ecosistema, y localiza los orígenes de la crisis ecológica en las relaciones sociales. De esta manera, la dominación de la naturaleza se presenta como un producto de las relaciones de dominación dentro de la sociedad capitalista, la cual estimula ciclos de violencia tanto naturales como sociales. La ecología social finalmente aboga por una visión reconstructiva, celebrando la creatividad y el principio de unidad en la diversidad, que estima que cuanto mayor es la biodiversidad más estable es un ecosistema. A menor cantidad de especies que se interrelacionan, mayor es la inestabilidad y la vulnerabilidad del ecosistema (Bookchin 1993).

Como ejemplo de este acercamiento, la investigación que realicé para la exposición «La venganza del elefante», en la Ciudad de México en el 2007, comprendía obras que remitían a la industria del petróleo. Además

de ser el principal recurso natural relacionado con la macroeconomía mexicana, desde su contexto histórico, el petróleo se analiza partiendo de la búsqueda de chapopoterías naturales en la región del sureste del país. El desarrollo de la industria petrolera fue posible gracias a las exploraciones orográficas realizadas por el geólogo Ezequiel Ordóñez, para más adelante entrar en relación con los grandes corporativos energéticos, quienes, a su vez, se vincularon con la industria de las armas químicas.

Una de las piezas de la exposición toma su título del libro *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson. En los años setenta esta obra constituyó una poderosa herramienta para la prohibición del uso de DDT, el principal pesticida empleado después de la Segunda Guerra Mundial. Para esta pieza reedité varias imágenes sobre la utilización de pesticidas a partir de un documental realizado en los años sesenta. Mostré el resultado en tres monitores como tres enfoques y temporalidades distintas.



Entomología social, 2007. Instalación con vitrinas, insectos disecados y libros; video y sonido estéreo. Foto: Cortesía del Van Abbemuseum.

En *Entomología Social* utilicé como metáfora las sociedades de insectos para restablecer las relaciones universales del individuo y su entorno, partiendo de la declaración del patólogo Rudolph Virchow en 1858:

La composición de un gran organismo, el así llamado individuo, debe ser comparada a un tipo de conjunto social o sociedad, en el cual un número de existencias separadas son dependientes unas de otras, de tal modo que cada elemento posee su propia actividad peculiar y logra su función mediante su propia fuerza. Una criatura como tú y yo, es de hecho una sociedad de células separadas. El razonamiento también funciona al contrario, una sociedad actúa como un organismo. (1863, 12-13; la traducción es mía)

La instalación consistió en un conjunto central de mesas y vitrinas que reunían especímenes, muestras entomológicas de microscopio de principios del siglo XX, microscopios y lupas antiguos, aspersores de insecticida y libros. Estos elementos podían observarse en un ambiente que incluía proyecciones de microscopio de algas de las muestras, además del

sonido de un concierto de insectos compuesto para la instalación. El concierto permitía escuchar diversos insectos en su estado salvaje, y en un momento de la composición los sonidos eran ordenados y se percibían como una melodía cercana al ritmo de la samba. Una metáfora musical de la sociedad, utilizando individuos (insectos) y una referencia a la cultura humana (la composición musical).

Al recuperar como medio de representación dispositivos cuyo diseño antecede a la Revolución industrial, busco señalar un momento decisivo en la historia humana en el que el entendimiento de lo social se escindió del entendimiento de la naturaleza. El concepto de progreso, en tanto organización y distribución de los bienes materiales y espirituales, fue suplantado por el de crecimiento y expansión como fines en sí mismos, acompañados de su contraparte, el exterminio, que define las violentas relaciones de poder y competencia del mundo contemporáneo. Estos trabajos son una invitación a replantearnos la pertinencia de esta oposición conceptual, en un momento

en el que debemos reconocer que pertenecemos a un conjunto más amplio y diverso, cuyos desequilibrios repercuten en cada uno de sus integrantes.

Para Virchow estaba muy claro que la medicina debía ser una de las bases científicas de la organización social. Defendió que la salud humana es un asunto de interés social directo y que las condiciones sociales y económicas deben ser analizadas científicamente como causas de enfermedad. La industrialización podría ser evaluada como un proceso patológico simbolizado por la producción de desechos. La basura, problema imposible por ser el síntoma y no la causa, es uno de los referentes inmediatos al pensar en acciones ambientalistas.

Los residuos fueron el tema central del proyecto Residual / Intervenciones artísticas en la ciudad (2010), que planteó no solo el tema, sino la posibilidad de una interacción colectiva que se convirtiera en un agente de cambio. El proyecto en el que trabajé para la muestra planteó el desarrollo de una investigación científica en colaboración con especialistas de la Universidad Autónoma de México-UNAM y la posible producción de un experimento a gran escala.

Proyecto de biorremediación atendió a lo invisible con relación a los desechos urbanos, a la actividad microscópica que se lleva a cabo en los plásticos, material asociado al concepto de modernidad, y al uso de recursos naturales para la producción de objetos de consumo desechables. Se planteó la posibilidad de la existencia de una bacteria que se alimentara de plástico. Se recolectaron muestras en el relleno sanitario de Bordo Poniente en la ciudad de México, y se generó un experimento en el espacio público, complementado con la exhibición de la documentación del proceso.

La colaboración final la guiaron el doctor Sergio Palacios del Instituto de Geología, quien había realizado investigaciones en torno a suelos contaminados, y la doctora Herminia Loza, de la Facultad de Química, quien había trabajado en escaneos genéticos de organismos capaces de biodegradar polímeros. El resultado

divergió del experimento en el espacio público; en este caso, la contribución académica hacía posible pensar en soluciones de biorremediación del ambiente, el regreso a su condición original. En el espacio del museo se mostró como elemento principal una incubadora de agitación que contenía matraces en los que podían observarse los polímeros y el crecimiento de las colonias de bacterias alrededor de los mismos.

No son solo las grandes industrias, que reconocemos con logotipos llamativos y empaques perfectos, las que se nos presentan con un aura de estatus, modernidad y progreso; existen otros actores que llevan a cabo proyectos económicos disfrazados de modernidad que no nos permiten apreciar tan fácilmente sus consecuencias negativas. Un ejemplo de esto es la infraestructura alrededor de servicios de energía, los denominados megaproyectos, como las represas y la inversión en proyectos de turismo a gran escala.

Estudios sociales-extinción, 2010. Instalación con animales disecados, revistas National Geographic, buzón de correo y postales. Foto: cortesía del Skisseenas Museum.





A Draught of the Blue, 2013. Video en bucle, 9'. Foto: cortesía de ROM.

La producción del video *A Draught of the Blue* (2013) se realizó en torno a la destrucción de los arrecifes en costas del continente americano. Aquí el desarrollo del turismo es presentado como parte del fenómeno más relevante en la crisis ecológica presente: el calentamiento global. El video retrata y explora la biodiversidad del sistema de arrecifes mesoamericano y se centra en la posibilidad de asumir derechos y responsabilidades sociales. Los arrecifes, ecosistemas frágiles y espectaculares, son importantes globalmente y se encuentran bajo amenaza extrema. Cubren menos del 1% del suelo marino y, sin embargo, de ellos dependen el 25% de las especies marinas conocidas. Para la grabación del video se realizó una manifestación bajo el agua en las costas de Quintana Roo, México, en la que se mostraban mantas con cifras y citas relativas al fenómeno y a la condición de los arrecifes —como las barreras naturales que protegen a las comunidades costeras—, y se hacía evidente que su existencia es crítica para la supervivencia económica y cultural de millones de personas en el mundo.

Existe una relación entre las condiciones de marginalización y los potenciales efectos del calentamiento global. Estas condiciones pueden limitar la capacidad de adaptación que las comunidades alrededor del mundo requieren para reducir el impacto del cambio climático. Aunque se localizan en el trópico, los arrecifes de coral benefician a la humanidad más allá de sus límites y es por eso que la frase *Omnia sunt communia* es una de las consignas, un recordatorio del hecho de que todas las cosas nos son comunes.

Referencias

- Bookchin, Murray, et ál. 1993. *Deep Ecology and Anarchism. A Polemic*. London: Freedom Press.
- Virchow, Rudolph Ludwig. 1863 [1858]. *Cellular Pathology as Based Upon Physiological and Pathological Histology*. Philadelphia: Lippincott.

NICOLÁS GARCÍA URIBURU

Fundación Nicolás García Uriburu

Buenos Aires, Argentina

www.fundaciongu.com.ar

En 1968, durante la Bienal de Venecia, en pleno desorden contestatario, la poesía tomó sus derechos por el espacio de varias horas. Uriburu, con la ayuda de un líquido biológicamente inofensivo, usado por las marinas del mundo para recuperar cualquier astronauta que retornara a la tierra, había coloreado en verde fluorescente las aguas del canal grande. La corriente de la metamorfosis verde dispó por unos instantes la espesa demagogia de la Bienal. Uriburu había logrado un golpe maestro, una espléndida demostración de higiene moral del arte.

Pierre Restany

Al principio de la década del sesenta se inicia el *land art*, donde el enfrentamiento entre cultura y naturaleza se hace evidente, un enfrentamiento que será el germen de todo el movimiento internacional ecologista. Siendo la defensa de la naturaleza un claro *leitmotiv* a lo largo de mi producción plástica, utilizo el *land art*, la acción directa sobre la naturaleza como medio de denuncia.

En el siglo XXI el medio ambiente está amenazado por el calentamiento global, la destrucción de los bosques tropicales, la pesca excesiva y la escasez de agua potable (solo el 2% del agua mundial es dulce y en su mayoría está congelada en los glaciares y casquetes polares). En mi obra está clara la preocupación por todos estos temas y desde mis intervenciones en la

naturaleza, pinturas o acciones sociológicas, denunció ese antagonismo entre naturaleza y civilización.

Mi primera experiencia a gran escala fue cuando en junio de 1968, durante la Bienal de Arte de Venecia, coloreé de verde las aguas del Gran Canal (tres kilómetros) como protesta por la polución de sus aguas. Al elegir el verde quise representar la naturaleza, un color que desde entonces y por más de cuatro décadas constituiría el eje principal de mi obra, tanto en la pintura e instalaciones como en mis diversas intervenciones —color que, como se sabe, Mondrian, justamente rechazaba porque lo acercaba a la naturaleza—. Años después de que comenzara a utilizarlo, los partidos ecológicos, Greenpeace y todas las ONG relacionadas establecieron el verde como su «color simbólico».

He realizado innumerables coloraciones de las aguas del mundo, participado de los manifiestos contra la tala indiscriminada de la Amazonia, «la última reserva refugio de la naturaleza integral», como la llama el crítico francés Pierre Restany en su «Manifiesto de Río Negro» ([1978] 1984), y llevado a cabo plantaciones de árboles en distintos puntos del planeta.

Estas acciones, que el artista alemán Joseph Beuys definió como *plástica social*, nos permitieron trabajar juntos en distintas oportunidades: la coloración del Rin en 1981 y la plantación de siete mil robles durante



Coloración del Gran Canal, 1968. Acción en Venecia, Italia. Foto: archivo de la Fundación Nicolás G. Urriburu.

la Documenta 7 de 1981. A los dos nos unía un proyecto humanista, libertario y utópico. Beuys sostiene en su «Discurso sobre el propio país» (1985) que la confrontación socio-ecológica empieza con «cada hombre es un artista», es decir, con el concepto de creatividad orientada al conjunto social. Esta perspectiva socio-ecológica permitiría suprimir de raíz los daños causados al medio ambiente.

Si bien el trabajo de Greenpeace, por ejemplo, es admirable y muy importante, la aproximación del conocimiento lo es aún más, pues construirá el conjunto social en su lógica, partiendo del hombre creativo como creador del mundo, de la libertad, del derecho a nuevas leyes económicas, a un sistema de crédito útil para todos. Es preciso crear aquello que ayuda al mundo. En ese sentido, soy un fiel creyente de la vida y, desde mi visión humanista, socialista y utópica, encaro un fuerte compromiso artístico social.

Las botellas que surgen de cada coloración en los distintos países del mundo, son un testimonio artístico más de mi protesta contra la contaminación del agua.¹ Luego de las coloraciones de los grandes ríos, East River en New York, el Sena en París, el Gran Canal en

1 «Práctica de coloración y práctica pictórica terminaron por integrarse en la acción sociológica para constituir un dispositivo lingüístico unitario, que es la expresión de una doble identidad latinoamericana, sociocultural y política, por un lado, ecológica y naturalista, por otro. El sistema lingüístico de Urriburu dispone tres series de gestos eficaces: pinturas, performances y acciones sociológicas, todo lo cual le da una gran flexibilidad estratégica; según el momento o la situación, puede muy bien decidir, de hecho, pintar una rosa de los vientos cuyas flechas ignoran el norte, o los camiones de basura de Buenos Aires; colorear el Río de la Plata o hacer llorar toneladas de hojas en Cuba; organizar una campaña de reforestación en Uruguay o desencadenar un movimiento de opinión y una ofensiva mediática para salvaguardar un sitio histórico o natural amenazado» (Restany 2001, 2).

S.O.S. Brasil (Amazonia), 1991, óleo sobre tela, 380 x 720 cm. Foto: archivo de la Fundación Nicolas G. Urriburu.



Venecia, el Río de la Plata en Buenos Aires, mis siguientes trabajos tuvieron una significación más completa y política: la unión de los países latinoamericanos por las aguas de sus ríos, todo un continente congregado en torno a la naturaleza y no dividido por límites fijados por el hombre.

De esta idea nacieron también los mapas, con la relación norte / sur invertida en sur / norte; los animales, los frutos americanos como el zapallo y los mapas de maíz. Me di cuenta de que vivir en el norte y pensar el sur no correspondía con mi sentir, por lo que decidí volver y trabajar desde el sur en todo lo referente al continente sudamericano. Surge así el tema de la Amazonia, que es el principal pulmón verde del mundo, hábitat de una fauna muy diversa y sus pueblos originarios. La tala indiscriminada en esta región —casi del tamaño de Suiza— que se lleva a cabo cada año, merece una protesta y atención especial.

Pienso que la madera tiene memoria y que, al ser talada y procesada convirtiéndose en muebles y otros objetos, en realidad quiere volver al bosque original. Realicé exposiciones al respecto y en una

retrospectiva en Tokio presenté palitos descartables de comida japonesa unidos formando el tronco de un árbol (*Eating Each Day You Destroy a Forest*). Estos palitos provenían de la Amazonia.

Luego, en el año 1971, al enterarme de que iban a podar los jacarandás que estaban en la Plaza Chile (en Buenos Aires), escribí una carta de lectores en un diario que tuvo amplias repercusiones periodísticas. En el año 1980 sucedió lo mismo con los plátanos de la Plaza Grand Bourg, donde logré, a través de manifiestos en medios masivos de comunicación, que por primera vez en Argentina un abogado pidiera un recurso de amparo en defensa de un árbol. Planté también un ombú (arte viviente) en el jardín del Museo de Arte Latinoamericano en Maldonado (Uruguay), y participé en la plantación de cincuenta mil árboles en las calles, parques y paseos de Buenos Aires, reponiendo el arbolado público.

En 1987, en el Día Mundial del Medio Ambiente, con el grupo Bosque en Uruguay, realizamos una plantación muy grande de pinos al borde del mar, y para 1988 dimos inicio la plantación de árboles autóctonos en



Duperial, San Lorenzo, 1981. Río Paraná, Fotografía y acrílico, 120 x 270 cm. Foto: Colección de la Fundación Nicolás G. Uriburu.

la Avenida 9 de Julio, a lo largo de tres kilómetros, uniendo el norte con el sur de la ciudad; un proyecto de reforestación que continuó durante más de quince años. Hasta el día de hoy se siguen completando pequeñas extensiones de árboles.

Las empresas contaminan nuestros ríos y cada vez es más difícil acceder al agua pura. Los estudios anuncian que hacia el año 2025 millones de personas sufrirán escasez de agua potable. Si el crecimiento proyectado de la población mundial sigue a este ritmo, nos enfrentamos a un futuro sin agua. A la luz de este panorama, los proyectos de concienciación y transformación continúan. Después de mi última coloración en el Riachuelo (el río más contaminado de Argentina), el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires empezó la campaña de limpieza de las riveras y me invitó a una plantación de árboles autóctonos que alcanzó en una primera etapa ocho kilómetros, volviendo a crear el corredor verde que existía.

Sin el hombre no podemos comprender los fines de la naturaleza, el concepto de humanidad como suma de individualidades en continuo perfeccionamiento. El individuo es interesante en función de su participación en el movimiento social. Los problemas presentes, la superpoblación, los riesgos de contaminación

ambiental, la violencia, el hambre, nos incumben a todos y está en nosotros la responsabilidad de tomar partido.

Preservar los elementos agua-tierra-aire, reservas del futuro en el continente y que los países más evolucionados están destruyendo, es un arte a escala latinoamericana.

Referencias

- Beuys, Joseph. 1985, «Discurso sobre el propio país: Alemania», conferencia pronunciada en la Kammerspiele de Munich, 20 de noviembre. Publicada en Beuys, Joseph y Max Reithmann 1994. *La mort me tient en éveil*. Paris: Arpap.
- Restany, Pierre. 2001. *Uriburu. Utopía del Sur*. Milán: Electa. Versión tomada de: Museo Nacional de Bellas Artes. 1998. *Uriburu*. Catálogo de la muestra retrospectiva de Nicolás García Uriburu. Buenos Aires.
- Restany, Pierre. 1984 [1978]. «Manifiesto de Río Negro sobre el naturalismo integral», en: *Plástica Latinoamericana, Revista de Arte de San Juan*, vol. 1, n.º 12, septiembre. San Juan de Puerto Rico.

ORGANISMO IDEOLÓGICO: DOS MIRADAS A UN PROYECTO*

Organismo Ideológico

María Buenaventura y Felipe Sepúlveda
Bogotá, Colombia (2010)

1La galería como punto de encuentro. La obra como recorrido. Los organismos que llenan la sala: ideológicos.

María Buenaventura

En lugar de mostrar obras en espacios expositivos, Organismo Ideológico parte de la posibilidad de abrir estos espacios para que se conviertan en lugares de encuentro entre sus visitantes y los habitantes del sector. Pensar los espacios expositivos desde las relaciones con su lugar, surge, en nuestro caso, del trabajo con las plantas y sus custodios: las plantas, que crecen arraigadas a un suelo, implican relaciones particulares con un lugar y terminan por exigir desplazamientos, en tiempos y en espacios, de las personas que asumen su cuidado.

Este proyecto ha seguido la propuesta del filósofo antioqueño Fernando González: recorrer antes de sentarse a escribir nada, escribir mientras se camina, y darle así a la obra el carácter de un organismo, de un organismo ideológico. Y tal como el filósofo empieza su viaje a pie en la montaña oriental del Valle de Aburrá,

* Proyecto de Buenaventura y Sepúlveda, ganador del premio Localidades Culturalmente Activas del Distrito Capital, Usme, 2010; Beca de creación, Sala Alternativa de la Galería Santa Fe, 2011-2012, Idartes; e invitado a la Cámara de Comercio de Bogotá, sede Kennedy, 2012.

nosotros comenzamos a treparnos, en 2010, por los cerros orientales bogotanos.

En Usme, en la primera versión, a través de talleres de gráfica en comunidad y de encuentros con los habitantes, definimos algunos espacios a intervenir o a visitar y organizamos recorridos en los que compartimos comida de las huertas del sector. A muchos de nosotros estos recorridos nos permitieron ver cómo, en la parte baja de la montaña, las personas conservaban huertas pequeñas, en los mínimos espacios de su cercado. A medida que subíamos, esas huertas se agrandaban (bajaba el precio de la tierra) hasta llegar a las fincas: cultivos de papa, zanahoria, habas e, incluso, pequeños hatos de ganado.

El paso entre la ciudad y el campo puede medirse entonces por el tamaño de las huertas, mientras la ausencia total de ellas marca el límite definitivo. La ciudad comienza así a definirse por la ausencia.

En Usme trabajamos con habitantes organizados en la corporación Sebavien —sigla que significa semilla, barro y viento—. Durante un mes hicimos recorridos y preparamos recetas del lugar, comimos ensalada de diente de león, cuajada con zanahoria de la finca, jugo de uchuvas y, lo más alabado, tinto de habas de doña Martha. Doña Martha, que como partera ha traído al mundo a más de 36 personas, nos compartió muchas de



Organismo Ideológico Impreso, 2010. Localidad de Usme, recorridos con la comunidad por Tiguaque en el barrio Villa Rosita, Bogotá. Foto: archivo del colectivo.

sus recetas y combinaciones de hierbas —no todas, pues la mayoría son secretas—.

Muchos niños del lugar conocieron la riqueza de su tierra, la posibilidad de esa cuajada que se hacía al lado de su casa. Otras personas entablaron lazos para el trueque de productos. Al final, en la sede de la corporación realizamos una exposición de estos recorridos, inaugurada con un sancocho, cuando éramos unas cuarenta personas. Este acto sería el principio de otros proyectos de la corporación, un espacio para afianzar lazos con las personas con las que ya veníamos trabajando y con aquellos vecinos que conocimos durante el proyecto.

Muy poco después de Usme conocimos la huerta de Elena, una especie de oasis en pleno centro de Bogotá. Ella se levanta a las cuatro de la mañana a «cazar» los gusanos trozadores, hace su propia tierra con los desechos de su restaurante, fumiga con ajo, ají, ajonjolí, y le habla a las plantas y a la gente por

igual, con una generosidad y un amor que dice que el mundo sí es posible.

En menos de un segundo de vernos se creó un lazo muy fuerte con Elena, le dijimos que teníamos que conocer su huerta, la belleza de su huerta, y nos dijo «no solo la mía, conozca nuestra red de huertas». Elena es así, no se queda con nada para ella.

Los tres organizamos entonces otra versión de Organismo Ideológico, con cinco de las catorce huertas de la red de la localidad de Santa Fe, Uniagru, apoyadas por la alcaldía local y la organización Manos Amigas.

Conocimos a José y a María de la huerta El Castillo, desplazados del campo que han terminado por vivir en una finca que bordea la avenida Circunvalar; a Angie Fuentes, quien siembra con sus estudiantes del Colegio Camilo Torres y a los que enseñó a comer y a preparar la torta de espinaca; a Álvaro Guzmán, que junto con sus alumnos sembró con un ritual los árboles de su

Organismo Ideológico Impreso, 2010. Huerta de la casa de doña María Hernández, instalación de uno de los estándares de las huertas y cultivos en diferentes barrios de la UPZ La Flora, localidad de Usme, Bogotá. Foto: archivo del colectivo.



colegio: los estudiantes escribían un mal recuerdo y lo quemaban, para alimentar con sus cenizas los futuros árboles. Con el cuento de la huerta en los lavaderos de Fábrica de Loza, los cinco cultivadores defienden contra la privatización este espacio legado a su barrio por Jorge Eliécer Gaitán.

Meses antes de esto, escuché al antropólogo Martín von Hildebrand contar un mito amazónico. El relato afirmaba que hubo un tiempo remoto en que los indígenas no podían ser llamados *gente*, pues aún no sabían construir casas, ni mucho menos sembrar sus chagras. No podían ser llamados gente, pues solo se puede llamar gente a quien participa en el manejo del mundo. Si uno no participa en este manejo, si uno no puede decidir qué hay y qué no hay, no puede ser llamado gente.

El esfuerzo de estos habitantes no es otro que el de apropiarse de su territorio, pero ya no en una discusión con lo establecido, sino, simplemente, inventándose.

Inventando en el sentido de construirse su propio lugar; y este invento se acerca, más que nada, a una historia perdida del lugar mismo. Arriesgándose a recordar algo que no sabían están recuperando un uso ancestral de la tierra. Porque las invenciones, muchas veces, se parecen más a la historia que cualquier otra forma de juiciosa investigación. Y las *plantas*, más que siembras de comida, más que servir para algo, comienzan a crecer como *organismos ideológicos*: llevan en ellas una propuesta de relaciones entre vecinos, una nueva función para las casas y para la lluvia, una cantidad de anécdotas que sus custodios no demoran en contar: las amistades que se han forjado, los cambios en las familias, los intentos infructuosos de venderlas a buen precio, el esfuerzo sobrehumano que requieren, los trueques y las comilonas que se han dado.

Sembrar y hacer casa, cocinar y compartir, es ser gente. Es participar en el manejo del mundo. No somos ingenuos los que pensamos que el mundo es posible, que nosotros somos posibles. Que soy yo quien decido, que nadie me da seguridad alimentaria; pues nosotros



Organismo Ideológico, 2012. Recorridos con la comunidad por la huerta El Castillo, localidad de Santa Fe, Bogotá. Foto: archivo del colectivo.

mismos, como gente, tenemos el deber de decidir qué comemos, y cuándo y por qué y con quién y en dónde y con qué rituales, y las palabras *soberanía* y *autonomía alimentaria*, como proclama de la Vía Campesina, son nada menos que la dignidad de ser gente.

Y solo se arrasa la tierra, cuando ya se ha arrasado primero a su gente.

De Santa Fe partimos a Kennedy, al encuentro de más organizaciones y personas, y recorrimos un territorio evidentemente devastado. Un territorio de agua expulsada a la fuerza, al que llegan el río Bogotá, el Tunjuelo y el Fucha, ya con sus aguas muertas.

Sin embargo, pudimos vivir el momento en que Alejandro Torres y un buen número de activistas lograron detener la construcción del humedal El Burrito; ver los cuadros de Jesús *Poima*, que se llama así por los indígenas

desconocidos; conversar con Nixon Gutiérrez y Mery Pinzón de los planes para la conmemoración del primer año de la inundación de Tierra Buena; y reconstruir el territorio, a partir de obras y recorridos, con artistas de la localidad.

Esas son las tres versiones del proyecto. Con la mayoría de los integrantes de estas organizaciones, con los cultivadores, profesores, activistas, mantenemos hoy una amistad estrecha; o solemos encontrarnos en congresos, eventos, inauguraciones de huertas y marchas.

He tenido presente durante muchos años una frase de mi padre, de cuando hice mi primer festín como obra: «Comer y beber fue la primera lectura, original». Y lo que hemos hecho, entonces, puede decirse que es leer nuestros barrios desde su comida, desde sus cultivos y rituales; no desde la ausencia, no desde el arrasamiento de ellos.

Organismo Ideológico, 2012. Instalación en una de las salas de la Galería Santa Fe – Sede temporal, localidad de Santa Fe, Bogotá. Foto: archivo del colectivo.



Felipe Sepúlveda

Prácticas de resistencia, muchas. Prácticas para vivir la cultura y el conocimiento, pocas. Y no porque sea nuestro deseo, sino, tal vez, porque la historia misma se nos viene encima sin herramienta alguna para soportarla. De hecho, porque no nos damos cuenta de ello, tal vez ni siquiera importa.

Esto nos hace preguntarnos, ¿cómo permanecer de pie sin olvidar quiénes somos, qué tenemos, cómo lo tenemos?, y ¿qué hacemos con lo que tenemos?, ¿por qué lo dejamos regalar?, ¿por qué seguimos repitiendo nuestra historia?, ¿por qué ya no somos sensibles, qué haremos cuando lo *nuestro* ya no lo sea?

Hoy, aquí en Colombia, pensar en construir o *reconstruir* la memoria colectiva de las comunidades desde diferentes campos, como el arte, es algo difuso. Y no por el hecho de no participar en tal proeza, sino porque día a día vemos, oímos, leemos y vivimos el cómo somos convertidos en la burla de unos pocos. Nuestra memoria, nuestras prácticas, nuestras ideas, nuestro trabajo, nuestra tierra, nosotros... solo somos una pequeña parte de una gran tajada que se regala, y por lo tanto es fácil su manipulación hacia ideales de lujo y excesos.

Cada comunidad con la que hemos compartido a través de Organismo Ideológico en la ciudad de Bogotá (niños, jóvenes, adultos y personas mayores) nos ha hecho vivir lo imposible, lo invivable y lo urgente, al igual que la tranquilidad, la felicidad y los motivos de

vida que a comunidades enteras caracterizan, reúnen y ponen en diálogo. En Usme, en el año 2010, se nos permitió soñar junto a la Corporación Ambiental y Cultural Sebavien, ubicada en el barrio La Esperanza; una organización comunitaria, liderada por una familia desplazada de la ciudad de Medellín, que con otras personas de la localidad adelantaban procesos en la UPZ La Flora. Gracias a cada una de las personas que estuvieron y abrieron las puertas de sus casas y terrenos a Organismo Ideológico, anhelamos seguir adelante, anhelamos seguir caminando junto a ellos como con otros, con sus luchas, sus sueños, sus ideales, sus propuestas; como organismos vivos en una condición real, cruda pero poderosa.

Organismo Ideológico se construye y se vive en comunidad, en participación, en cruce de saberes, de situaciones, de relaciones que precisamente por razones adversas las fortalece. Organismo Ideológico se configura como espacio, como momento, como palabra, como fuerza y empuje de comunidades. No importa su tamaño, sino su pálpito y su búsqueda de la materialización de una idea, idea que los reúne y los mantiene vivos.

Así y en la marcha, doña Elena del barrio San Martín, don José de El Castillo, y un grupo de personas del barrio Fábrica de Loza, con su fuerza y liderazgo comunitario, facilitaron el espacio para una segunda parte de Organismo Ideológico en el 2011 y 2012. La tierra que se siembra como postura política y ambiental, la tierra que es espacio comunitario, la



Organismo Ideológico, 2012. Huerta Santa Elena, localidad de Santa Fe, Bogotá.
Foto: archivo del colectivo.

tierra que es sanadora y así mismo revolucionaria. El territorio es nuestro.

Las plantas sembradas, las semillas recogidas, los momentos compartidos de forma natural, el aprendizaje y la motivación de ser parte activa de estas propuestas de comunidad, desencadenaron una serie de experiencias en muchas más personas que, interesadas y con ánimos, esperanza y visión, han generado redes que hasta hoy día siguen activas en una parte de la localidad de Santa Fe. De esta manera, el arte cobra vital importancia como parte de la humanidad, como parte de la construcción de la memoria colectiva, como parte de la vida misma.

En el 2012, la localidad de Kennedy se nos presentó tal como es: compleja, inmensa. Con el agua como parte identitaria de la localidad —o mejor, de la ciudad—, nos permitimos direccionar nuestra tercera parte hacia ella, tal como el agua misma es la reorganizadora del territorio en esta sabana bogotana, algo que la ciudad

olvida por completo. El río Tunjuelo, el río Fucha, el río Bogotá, humedales como El Burro y La Chucua, son parte esencial de esta tierra, tierra llamada por los ancestros muisca «Techotiba», y que hoy es el vivo reflejo de una devastadora sed de consumo, de acciones sin historia ni memoria, de maltrato, de tristeza y desidia humana.

Aún así, Organismo Ideológico encontró personas y organizaciones que toman la voz y trabajan en pro de mejorar las condiciones reales de sus comunidades, de los ríos, de los humedales, de la tierra fértil que ha cubierto por miles de años este territorio. Caminando los caminos de habitantes de la localidad, todos los sentidos se activan frente a tanto por *re-conocer, re-plantear, re-plantar, respirar, reactivar, recuperar...* En Techotiba damos gracias a cada una de las personas y organizaciones que ante los retos, visibles e invisibles, siguen caminando con un horizonte pleno de fe, de vida y de una memoria que se resiste a perderse.

Organismo Ideológico Techoyiba, 2012. Recorridos con la comunidad por el río Bogotá en el barrio Las Palmitas de Patibonito, localidad de Kennedy, Bogotá. Foto: archivo del colectivo.



De esta manera, Organismo Ideológico responde a nuestros contextos de vida, cultura, política y educación, desde lo mínimo, pero con la capacidad de darles fuerza y vitalidad, como si fuera una pequeña semilla que se siembra en un lugar que espera llegar a ser re-habitado. Nos ofrece un momento para unirnos alrededor de una idea, un motivo, un deseo... así como la semilla que crece y se permite viajar con el viento, seguir naciendo en otros lugares, espacios, momentos; es así como se moviliza con otros. En Organismo Ideológico nos une la movilización y, por lo tanto, caminamos viviendo un horizonte.

PROYECTO ROW HOUSES

Rick Lowe

Alabama, EE. UU. (1961)

www.projectrowhouses.org

Errata#: ¿Cuáles fueron el contexto y las reflexiones que llevaron a la creación del Proyecto Row Houses (PRH)?

Rick Lowe: Creo que todos los humanos con algo de bondad tienen un interés en elevar a la humanidad, y debo de tener al menos una pizca de bondad, cosa que me alegra, porque siempre supe que cualquiera que fuera la profesión o el tipo de trabajo al que terminara dedicándome, el propósito final sería contribuir con un mundo más humano. De modo que, en cierto sentido, siempre he tenido algo de activista. Convertirme en artista me permitió combinar mi trabajo como activista, que busca encarar dinámicas cotidianas de la interacción humana, con las aspiraciones más altas de la humanidad.

Tras años de trabajar en obras que reflejaran las condiciones políticas y sociales de las comunidades obreras mediante la instalación «política» tradicional en el arte, me vi desafiado por un joven visitante que vino a mi estudio con el fin de utilizar mi creatividad para lograr un cambio real en vez de limitarme a reflexionar sobre los problemas sociales. Fue a partir de entonces cuando empecé a buscar un modo de trabajo que fuera reflexivo, simbólico y poético, y que al mismo tiempo tuviera una aplicación práctica. Mientras trabajaba como voluntario en un centro comunitario en el barrio Third Ward de Houston, en 1993, me hice consciente de cuestiones como la reducción o la ausencia total

de inversión en el barrio. Entonces le propuse a un grupo de artistas que exploráramos formas de invertir nuestra creatividad en esta comunidad específica. Una cuadra y media de veintidós casas estilo *shotgun*¹ nos proporcionó una oportunidad para desarrollar un proyecto dedicado al desarrollo físico de la comunidad, y al mismo tiempo enmarcar conceptualmente el proyecto en modos que dan pie a interpretaciones simbólicas y poéticas. Las veintidós casas se convirtieron en el punto de partida de una comunidad creativa al utilizarlas para talleres y exhibiciones, programas educativos y residencias temporales para madres solteras. A lo largo de los últimos veinte años, el proyecto ha crecido hasta incorporar casi seis cuadras con más de sesenta casas pequeñas y edificios.

Tres factores clave que contribuyeron a hacer posible la creación del PRH fueron mis contactos dentro de la comunidad artística de Houston, mi relación con el barrio donde está el proyecto y el interés emergente en el trabajo de base comunitaria. Contar con una red dentro de la comunidad artística de Houston proporcionó una oportunidad de acceso a los recursos de una amplia gama de artistas e instituciones para

1 También denominadas *row houses*, son casas de madera construidas desde inicios del siglo XIX en Estados Unidos, de bajo costo, fachada estrecha y cuyas habitaciones se disponen en hilera desde la parte delantera hasta la parte posterior del lote (*N.d.T.*).

Historia de las Row Houses. Sitio en su estado original en 1993; calle Holman en Houston (EE. UU). Foto: cortesía de Project Row Houses.



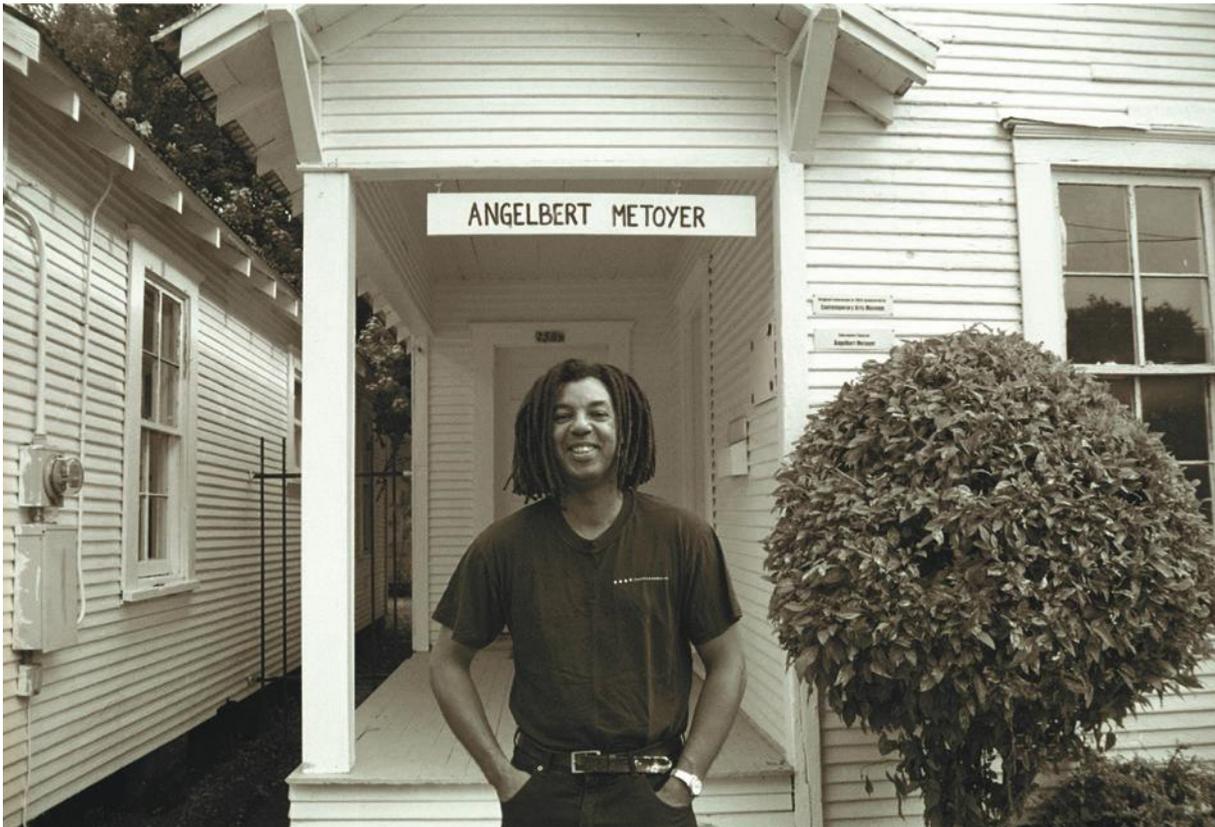
la financiación del proyecto. Estar conectado con la comunidad del barrio me permitió reunir el apoyo de líderes locales que abrieron las puertas a distintas partes del barrio. El comienzo de la década de 1990 fue una época desafiante para el arte contemporáneo, que venía siendo acusado a escala local y nacional de ser solo para la élite; así que todo el mundo buscaba formas de conectar las artes con públicos más amplios. El PRH satisfacía el deseo de conectar el arte con un público mayor al mismo tiempo que se sumaba a la discusión sobre el arte contemporáneo.

E#: ¿Cómo ve los modos alternativos de abordar el territorio, el medio ambiente y la recuperación de un sentido de pertenencia en nuestra metrópolis contemporánea?

RL: La posibilidad de enmarcar el PRH desde una visión artística da pie a una dimensión agregada de cómo pensamos el desarrollo en los ámbitos regionales,

rurales, urbanos y barriales. Por lo general, la reflexión sobre el desarrollo se basa en los beneficios económicos. Y cuando un componente artístico o estético se sobrepone al objetivo económico principal del desarrollo, surge entonces la pregunta por cómo encajar las poblaciones existentes de personas, edificaciones e historias en los nuevos desarrollos.

Por ejemplo, los habitantes del Third Ward estaban concentrados en traer algún tipo de inversión al barrio, y no cabe duda de que estaban pensando principalmente en el desarrollo inmobiliario. Cuando el PRH empezó a refaccionar la cuadra y media y sus veintidós casas pequeñas, en la comunidad se despertó un gran entusiasmo por la perspectiva de saneamiento y reconstrucción de las casas. Nunca imaginaron que las intenciones artísticas y estéticas del proyecto pondrían la historia de las edificaciones y sus habitantes en el primer plano de la discusión sobre la revitalización del barrio. El modo como los



Rick Lowe, frente a una de las casas del proyecto. 1993. Foto: cortesía de Project Row Houses.

habitantes se conecten entre sí y participen en la renovación de sus ciudades se definirá por la manera como estén situados conceptualmente en el contexto del desarrollo. Ese es el papel maravilloso que pueden jugar las artes y los artistas.

E#: La gentrificación suele considerarse como una cuestión perteneciente al ámbito de las instituciones públicas y como el resultado de una «buena planeación» de nuestras ciudades de cara al crecimiento de la población, independientemente de los modos de vida barriales y su memoria, y tiende a ser vista como una suerte de mal necesario o inevitable de nuestro tiempo. Teniendo en cuenta lo que ha aprendido a lo largo de los años del PRH, ¿qué otras opciones tenemos y cuáles son los obstáculos principales que podríamos enfrentar para alcanzar resultados sólidos?

RL: El desarrollo es una parte inevitable y necesaria del crecimiento. La gentrificación definida como

un desarrollo que se produce sin tener en cuenta el contexto es, desde luego, algo evitable. Por lo general, el desarrollo se da en lugares donde se cree que a la tierra no se le está dando su mayor y mejor uso; ello puede deberse a una ausencia de inversión, a una necesidad de mayor densificación o a cuestiones sociales desafiantes, como la pobreza. Esos son verdaderos motivos para el desarrollo. Pero hay maneras de invertir, de alcanzar una mayor densidad y de abordar los altos niveles de pobreza sin eliminar la mayoría de los bienes existentes. Si el desarrollo considerara los edificios, los habitantes y las historias existentes como bienes valiosos, los promotores buscarán formas de incorporar útilmente esos bienes en sus desarrollos. Por ejemplo, las edificaciones existentes pueden verse como un contexto adecuado para una nueva arquitectura, y construir a partir de las características demográficas existentes puede proporcionar un desarrollo más rico e integrar la historia como una capa valiosa de la identidad de la comunidad.

Por desgracia, vivimos en una época hipercapitalista en la que lo económico triunfa sobre cualquier otro valor. Nuestro mayor reto es mostrar cómo el desarrollo orientado por el contexto tiene beneficios tanto sociales como económicos. Sabemos que cuanto más profundo sea el conocimiento que la gente tiene de las cosas, mayores serán sus sentimientos de conexión y afecto hacia ellas. La historia proporciona una comprensión más profunda de un lugar, pero es muy difícil mostrar ese valor en términos económicos a corto plazo. Sin embargo, la influencia que el PRH ha tenido en la discusión sobre el desarrollo en nuestro barrio es evidente. Lo cual respalda mi creencia en que, quizá los artistas no podemos cambiar directamente la manera como se produce el desarrollo, pero sí podemos tener una influencia al crear y promover proyectos que desafíen el modelo de la gentrificación.

E#: ¿Cuáles cree usted que son los retos principales para la comunidad en este complejo debate sobre la gentrificación, cuando lo que se busca es un escenario sostenible, así como soluciones y colaboraciones a largo plazo?

RL: En el centro del debate entre la gentrificación y el desarrollo orientado por el contexto está el poder. Evidentemente, el poder de la gentrificación está arraigado en el beneficio económico. El desarrollo orientado por el contexto debe extraer su poder de la gente interesada en construir comunidades saludables. La educación y la organización son esenciales para cualquier esfuerzo sostenible y de largo plazo que quiera lograr comunidades donde la gente pueda seguir conectada con la historia y el lugar. Por eso se deben fomentar métodos capaces de mostrar muy bien la relación entre el desarrollo orientado por el contexto y el beneficio económico, para educar a los desarrolladores e inversores sobre el valor de este tipo de proyectos. Y se necesitan mejores estrategias educativas para la gente que se muda a los nuevos proyectos, para que aprecien los beneficios de vivir en una comunidad multidimensional.

Las comunidades no se han organizado bien en torno a las cuestiones del desarrollo saludable. El término «desarrollo comunitario» está casi vacío de cualquier significado real porque rara vez se tiene en cuenta a la comunidad. Creo que educar y organizarse para volver a poner a la verdadera *comunidad* en el centro del desarrollo comunitario es la única manera de lograr un impacto sostenible.

E#: ¿Qué papel desempeña el arte en la construcción de comunidades sostenibles? Según su experiencia, ¿cómo puede el arte hacer realmente una diferencia para lograr un desarrollo sostenible en el ámbito comunitario local?

RL: El trabajo que los artistas y los diseñadores progresistas están haciendo debe respaldarse y destacarse si queremos tener alguna posibilidad de influir en los resultados del desarrollo. Sin embargo, me preocupa caer en la trampa de que los artistas y los diseñadores son una especie de «hacedores de milagros» que pueden solucionar los problemas de las comunidades sostenibles. Para no caer en esta trampa, procuro distinguir entre lo que entiendo como la labor del desarrollador o gestor y la del artista. Desde mi perspectiva, los desarrolladores tienen el más práctico de los objetivos: proyectar las casas, edificios y paisajismo requeridos para satisfacer necesidades determinadas. En la mayoría de los barrios, ciudades y regiones, esas necesidades alcanzan una escala que hace casi imposible que cualquier proyecto hable desde lo simbólico. El artista, por su parte, no debe preocuparse por satisfacer la necesidad masiva con la que debe lidiar el desarrollador. El artista puede trabajar en una escala más pequeña y producir obras que tienen un impacto mucho más amplio en las aspiraciones humanas por vivir en lugares saludables.

Por tanto, creo que el arte tiene un papel que desempeñar en las comunidades que buscan un desarrollo sostenible, pero pienso que ese papel y nuestras expectativas sobre el arte deben ajustarse a lo que le cabe ser por naturaleza. Si bien es cierto que el arte puede consistir en una producción con fines



Vecindario actual donde se alojan los programas y actividades del Proyecto Row Houses a lo largo del año, en Houston. Foto: Eric Hester.

prácticos, solucionar cuestiones, si aceptamos esto como su único valor creo que olvidamos el elemento más potente que el arte tiene para ofrecer: sus cualidades simbólicas y poéticas. Un artículo reciente criticó el PRH por su escala: el proyecto provee únicamente setenta unidades de vivienda protegida en una ciudad con unos problemas de vivienda de gran escala. Es innegable que el impacto práctico global de las viviendas del PRH es mínimo; sin embargo, el valor simbólico de la propuesta hace una contribución significativa a la discusión sobre un verdadero desarrollo comunitario en la ciudad de Houston y en el país.

E#: ¿Qué indicadores o evidencias sugieren que el PRH ha tenido un impacto de largo plazo (en sus veinte

años de existencia) en términos del empoderamiento de la comunidad y su calidad de vida?

RL: El proyecto comenzó porque a la comunidad le preocupaba la ausencia de mantenimiento e inversión en el barrio: las propiedades abandonadas estaban engendrando espacios para la prostitución, drogadicción y otras actividades criminales y, en reacción a ello, los líderes comunitarios comenzaron a presionar a la ciudad para demoler las propiedades abandonadas consideradas peligrosas. Pero al deshacerse de las construcciones que alojaban actividades negativas se deshacían también de edificaciones que contenían la historia de la comunidad y que eran viviendas potenciales para los residentes del barrio. En otras

palabras, implicaba solo un beneficio a corto plazo para la comunidad. Es evidente también que resultaba de gran beneficio para aquellos interesados en la gentrificación. Demoler las casas abandonadas en vez de restaurarlas preparaba el terreno para los desarrolladores de esos proyectos, quienes no tendrían que lidiar ya con la culpa de haber destruido el carácter arquitectónico del barrio.

Al preservar las veintidós casas estilo *shotgun*, el PRH cambió la postura que los líderes comunitarios habían adoptado para enfrentar el problema de las edificaciones abandonadas. De este modo empezaron a comprender el enfoque del proyecto de invertir en las construcciones existentes y en su vínculo con nuevos usos y recursos como una buena alternativa a la demolición. Aun cuando se han demolido muchas edificaciones, todavía quedan suficientes para preservar su presencia histórica. Nuestro proyecto ha logrado transformar la mentalidad de los líderes comunitarios al implementar proyectos que muestran alternativas para contrarrestar la falta de inversión y los planes de desarrollo. Además de la refacción de las veintidós casas estilo *shotgun*, también encontramos un socio

para restaurar hasta cincuenta casas ocupadas por sus dueños. Posteriormente creamos la Row House Community Development Corporation, con el fin de diseñar y construir nuevas casas que hacen honor a la arquitectura de las construcciones tradicionales. Nuestra apuesta educativa y de organización en el barrio da muchas esperanzas para una labor sostenida. Hemos trabajado con tanta gente durante este tiempo que la idea del desarrollo contextual se ha convertido en un concepto de uso común cuando se habla de considerar otras renovaciones en el barrio. En el momento en que escribo esto, uno de nuestros residentes participa en una reñida contienda para representar nuestro distrito en el concejo municipal.

E#: Según su experiencia, ¿es posible pensar que esta iniciativa ha logrado tener un impacto en los programas de revitalización urbana o incluso influir en el diseño de políticas públicas?

RL: Houston es una ciudad totalmente orientada por el mercado, donde las políticas se configuran por lo que sucede en el mercado. Un proyecto que entra al

We are the People, vista de la instalación en Project Row Houses en mayo de 2003. Foto: Sam Durant.



mercado debe demostrar su validez para que pueda reconfigurar las políticas. Nuestro proyecto ha influido en políticas públicas relacionadas con la conservación histórica, la especulación inmobiliaria y con las propiedades en mora de impuestos por muchos años.

Nuestro trabajo ha tenido un impacto evidente en la renovación de los decretos de preservación histórica de la ciudad. Al lograr hacer muy visible al público la cuestión en torno a la conservación, se abrió el diálogo sobre el valor de la preservación histórica en Houston, y varios barrios, incluido el Third Ward, se han visto beneficiados por unas políticas de conservación más fuertes.

En las primeras etapas de incorporación de tierras tuvimos que presionar a la ciudad para que cambiara las políticas relativas a las propiedades en mora de impuestos. La ciudad no tenía un mecanismo para lidiar con las propiedades que evadían el pago y en nuestro barrio había inmuebles cuyos impuestos estaban en mora desde hacía casi treinta años. Nuestra intervención generó cambios que permitieron a la ciudad la expropiación de los inmuebles para luego venderlos a personas interesadas en conservarlos y pagar los impuestos.

Ello dio pie a la creación de dos programas de incorporación de tierras. Se implementó primero un programa de incorporación de algunas de las propiedades en mora, que se utilizaron para atraer el desarrollo de viviendas asequibles, y luego un programa de incorporación de tierras iniciado por nuestro representante estatal. Este funcionario se dio cuenta de que los fondos destinados para las viviendas asequibles no estaban siendo utilizados para el propósito previsto en algunas partes de su distrito, y decidió promover un cambio legislativo para permitir que los fondos distritales reservados a las viviendas asequibles fueran destinados a los barrios donde más se necesitaban. Nuestro barrio ha sido uno de los principales beneficiados por este cambio de política.

entrevista

CONVERSACIÓN CON ALICIA BARNEY CALDAS

Por Errata#

Para esta décima edición en la revista *Errata#* nos propusimos tratar el tema de los debates ambientales que surgen de las prácticas y el activismo artístico reciente, bien sea para denunciar y visibilizar el fracaso y desastre de los modelos desarrollistas o bien para buscar alternativas sostenibles de los recursos naturales que involucren a la comunidad. Alicia Barney Caldas es pionera en estos debates en el arte colombiano, así que consideramos muy oportuno abrir este espacio para hablar sobre su trabajo artístico.

Errata#: Para situarnos en el momento actual, ¿qué opina del modelo de recolección de basuras en Bogotá por parte de una empresa pública, tema central de una posible revocatoria del alcalde Gustavo Petro?

Alicia Barney: Quisiera dar una respuesta pertinente a los reales orígenes de esta problemática —léase Petro y nuestras basuras— citando a Toritto, un bloguero:

Cosas que encuentro interesantes:

Se estima que la población humana de la Tierra era de 200 millones de habitantes para la época del nacimiento de Cristo.

Se estima que la población de la Tierra era de 310 millones para cuando Carlomagno fue coronado en el año 1000.

La población de la Tierra no sobrepasó los mil millones hasta después del año 1800.

Cuando yo era un niño, en 1950, la población era de 2.500 millones.

La población de la Tierra alcanzó 6.100 millones en el año 2000.

La población de la tierra llegó a 6.454 millones en el 2005.

En el transcurso de mi vida la población total se ha más que duplicado. Hoy hay más de dos personas caminando por ahí, por cada persona que vi cuando tenía diez años. Y todos necesitan comida, abrigo, educación, transporte, trabajo, etc.

En los últimos cinco años hemos añadido más personas que las de la población entera de la tierra en el año 1000.

(Toritto 2009; la traducción es mía)

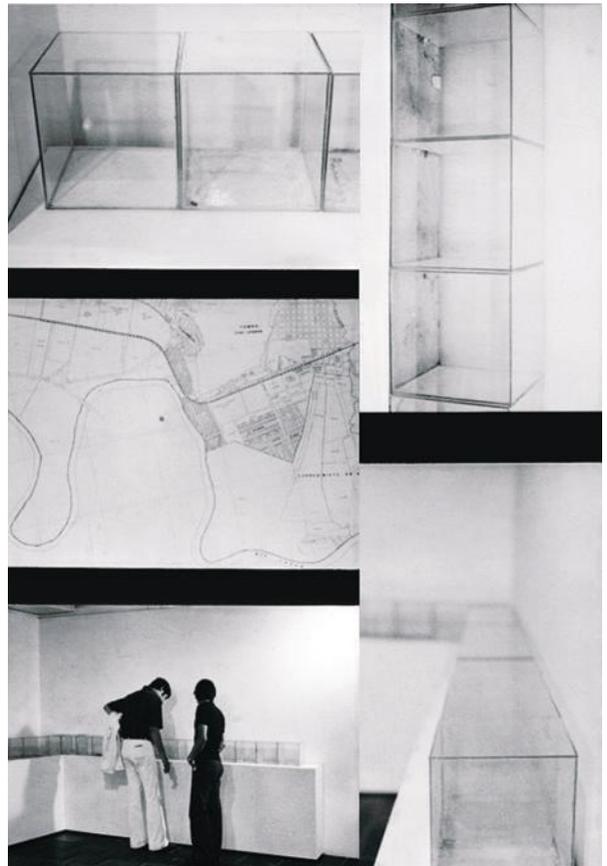
El mismo bloguero explica que no se necesita ser un científico o un economista para entenderlo: que en los últimos doscientos cincuenta años incrementáramos de modo alarmante las cantidades de CO₂ bombeadas a la atmósfera por carros e industrias sin que ello tenga consecuencia alguna es sospechoso. La idea de que podemos continuar reproduciéndonos en cantidades como venimos haciéndolo y aspirar todos a un nivel de vida más alto cada vez es sospechosa también. Y dice al final: «¿Yo preocuparme? Ya soy lo suficientemente mayor para que el planeta se ponga demasiado caliente, o para que se acabe el petróleo en lo que me queda por vivir» (2009).

E#: En Cali, en el 41° Salón Nacional de Artistas (2008) tuvimos la oportunidad de ver la obra *Yumbo*, una instalación de treinta cajas de vidrio que contenían el aire contaminado de este municipio vallecaucano. Y recordamos que *Juguete de las hadas* es una de sus últimas muestras individuales realizada en 1998, en el Museo de Arte de Pereira y en el Museo La Merced de Cali. ¿Por qué no hemos vuelto a ver una exhibición individual o una antología de su obra?, ¿qué trabajo desarrolla en la actualidad?... ¿Hacia dónde miran sus preguntas y sus investigaciones hoy?

AB: Debo aclarar que en el Salón del 2008 se mostraron dos versiones de *Yumbo* con veintiocho años de diferencia entre ellas. Ambas se encuentran en el Museo de Arte Moderno La Tertulia. La primera fue realizada en 1980 y estuvo almacenada en el MamBo cerca de veinticuatro años. Al requerirla para el Salón solo se encontraron la mitad de las cajas, lo que subraya la necesidad de expansión del museo y el hecho de que alberga precariamente su patrimonio. Aún teniendo en cuenta las numerosas objeciones, sigue siendo importante ubicar esas obras, pues arruinarlas, como arruinar la naturaleza, no es una práctica idónea. El *Yumbo* que realicé en el 2008 aún permanece completo y muestra que el problema de la polución en ese municipio no ha cambiado.

Mi última exposición fue en el desaparecido Espacio Vacío, curado por Jaime Iregui, donde mostré *Las*

Yumbo, 1980. Vista de instalación, vidrio y polución, y contaminación, dimensiones variables. Foto: Fernell Franco.



flores del mal, Hongos y Voladores. Durante estos últimos años me he dedicado a prácticas, desarrollos, estudios e investigaciones de índole personal. He experimentado un rechazo visceral hacia el mundo del arte, que se encuentra poblado por numerosos personajes como el pomposo y vanidoso emperador con su traje inexistente, que para nada enriquecen mi tránsito vivencial.

E#: Durante su época de formación profesional en Bellas Artes en el College of New Rochelle (Nueva York) y en la maestría en Bellas Artes de Pratt Institute (Brooklyn, Nueva York), ¿qué conceptos o ideas marcaron un derrotero para su trabajo?

AB: Realicé mis estudios hace ya muchos años. Los recuerdo como viviendo en un estado delirante de gran angustia y gran felicidad. Sí, las contradicciones



Diario objeto I, 1977 (detalle), materiales encontrados, dimensiones variables.
Foto: Robert Novak.

siempre han tenido cabida en mi vida. Me sentía muy viva, descubriendo el mundo y el arte. Para mí el arte debía estar imbricado en la vida y, como en ella, debía florecer su cualidad transformativa a través del *artista-chamán*. Esta es una idea de Claes Oldenburg y su *Tienda*, obra sobre la cual leí mientras trabajaba en el *Diario objeto I* y con la cual me identifiqué inmediatamente; porque al recolectar los objetos yo sentía su llamado como si fueran *mágicos*. Esta íntima relación con el objeto estaba también sustentada en mi hiperagudo sentir sobre la imposibilidad de comunicación *real* entre los humanos.

E#: ¿Considera que desde el arte se puede hacer activismo ambiental?

AB: Primero debo llamar la atención sobre las obras *Río Cauca* y *Yumbo*, en su intención activista. Veinticinco años después el agua del río continúa siendo la de una cloaca y el aire de Yumbo continúa causando enfermedades respiratorias no solo a sus

habitantes sino a los caleños que viven al norte. Esto me lleva a pensar que el arte definitivamente es un fracaso como vehículo activista.

Sería maravilloso que tanto desde el arte, como desde el ámbito privado, se pudiera hacer activismo ambiental. Sin embargo, detrás del activismo esta el activista. Es bastante común que por la urgencia de los problemas y la extrema sensibilidad de los activistas el resultado sea un fervor exacerbado que tiende a la falta de sutileza: prácticas como levantar el dedo, señalar, sermonear, acusar, poner en la palestra las odiosas luchas de poder, no le hacen ningún bien a la causa del planeta. Estas prácticas son contraproducentes, pues empujan al público a la autocomplacencia, causan su ceguera, pereza y desinterés. Y además tienen el efecto de convertir al activista en un ser desesperado, frustrado, amargado y furioso. Lo sé por experiencia: furia es lo que siento cuando veo que la única persona con bolsas reutilizables en el mercado soy yo.

*Un día en la montaña, 1978–1979. Acrílico, elementos vegetales encontrados, hilo de cobre, 20 x 40 x 7 cm.
Foto: Fernell Franco.*



Encuentro que la línea entre civilización y barbarie es muy fina. ¿Podrá este exitoso depredador discernir entre civilización y barbarie?

E#: En una entrevista de 1983 que sostuvo con el crítico de arte Miguel González para la revista *Contrastes* del diario *El Pueblo* de Cali, frente a la pregunta «¿Cómo se clasifica?», usted respondió: «No quiero etiquetarme porque no deseo repetirme. No soy de los que buscan argumentos y luego deciden hacer variaciones toda su vida». Ahora, viendo su obra en perspectiva, ¿cómo se ve o se asume a sí misma? Su obra ha sido catalogada como *conceptual*, ¿está de acuerdo con esa clasificación?, ¿ha encontrado una forma particular de nombrar o concebir su trabajo?

AB: Definitivamente las etiquetas me parecen mezquinas y me son odiosas. Me veo como un ser vivo, cambiante, en constante desarrollo. El arte es un aspecto del desarrollo vital de un artista y su producción debería ser totalmente permeable a los cambios de su vida y entorno, ser capaz no solo de absorber sino de verse transformado por ellos. El *estilo* lo entiendo como una fórmula reduccionista propia de artistas que imponen su *marca*, sus «ideas» al mundo. Como artista he producido a nivel puramente formal obras muy variadas, usando distintos materiales y técnicas; sin embargo, el hilo conductor siempre ha sido el mismo; he estado expresando las pautas que me han dictado las distintas maneras de aproximarme a la naturaleza —a veces enfocando



La Requisa, 1988 (detalle), cobre, aluminio, acrílico dental, dimensiones variables.
Foto: Fernell Franco.

problemas puntuales, como en *Yumbo* y *Río Cauca*—. Para tranquilidad de aquellos exageradamente racionales, quienes prefieren catalogar (la categoría es de índole externa y no inclusiva de todos los factores que constituyen una obra de arte) antes que *vivir-fluir*, no hay duda de que en su aspecto puramente formal el *Río Cauca* y *Yumbo* son obras conceptuales. Posteriormente me aparté de este lenguaje formal por considerar que no encajaba plenamente con el entorno colombiano, donde la tecnología es importante. Ese aspecto visual limpio y emocionalmente distante no reflejaba ni era honesto con el lugar donde las obras eran realizadas.

En el *Juguete de las hadas* de 1997 —una obra que fue bordada en su totalidad por cuatro maravillosas mujeres en mi casa-taller durante casi un año—, el énfasis formal está en lo artesanal. En esta obra pretendo sintetizar una problemática muy amplia, abordando la explosión demográfica desde la población, reproducción, sexualidad y ritualización, y su lugar dentro

de modelos económicos. Por ejemplo, en Occidente, luego del Imperio romano el matrimonio tuvo su primera implementación desde el siglo IX al XII al norte de Francia, a través del subterfugio de la confesión; una práctica que la Iglesia católica utilizó para controlar desde la intimidad las uniones de los primeros violentos y muy sexuosos caudillos feudales, y así consolidar las sucesiones de sus feudos, con obvias consecuencias económicas. El *Juguete*, con su forma fálica cubierta por un de traje de novia, bordado con más de cinco mil perlas, ha sido reducido únicamente a su aspecto sexual, lo cual reitera mi tesis de la imposibilidad de comunicar.

Otras obras que hice luego, con la intención de capturar la actitud de los indígenas prehispánicos hacia su entorno natural y su producción de objetos rituales como objetos *mágicos*, las hice en un estilo realista, utilizando objetos reales, como el caparazón de armadillo en el *Objeto precolombino II (a)* de 1990; o *La Requisa*, obra en que ensamblé varios metales y

mazorcas con dientes humanos en acrílico y donde el tema es el hambre. A esta obra le cuestionaron la ortografía, le colocaron un bombillo en medio, le robaron cuatro mazorcas y recientemente copiaron la idea sin darme crédito. Pero nunca les interesó a los curadores y críticos de la época que la pieza fuese sobre el hambre.

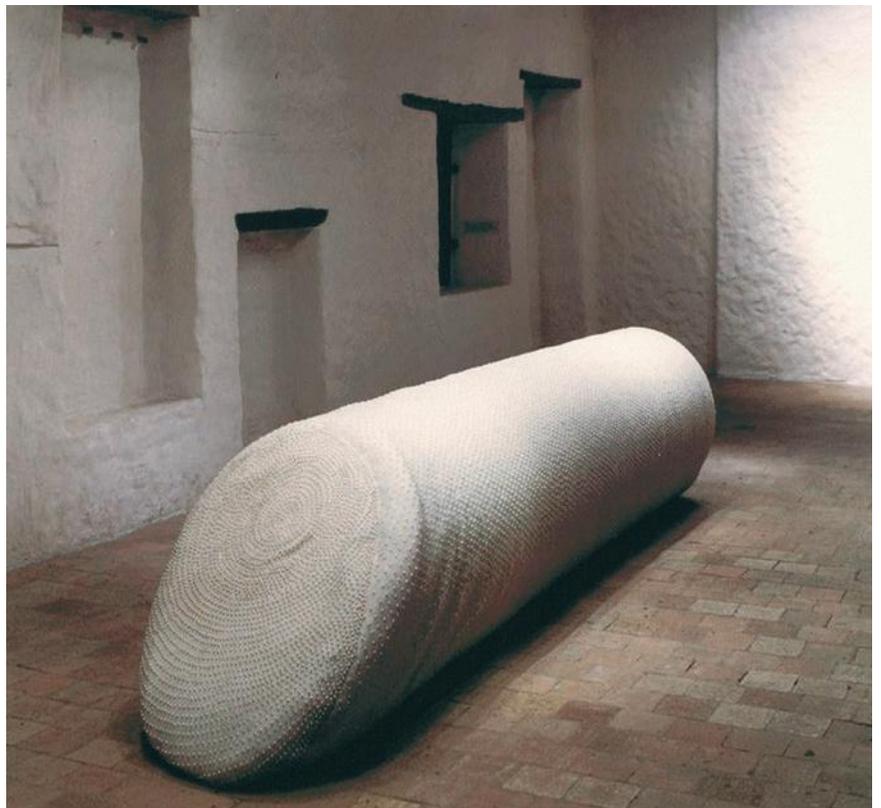
Así, veo mi obra como una manera de hacer camino lentamente y a conciencia, donde cada pieza es un hito, producto de una búsqueda siempre actuante y transformadora. Ninguna está sujeta a un *estilo*; responden más bien a un afán de comprender la relación del humano con la naturaleza, en el contexto del avance continuado hacia la destrucción del planeta como lo conocimos.

E#: En 1977 culminó sus estudios de maestría y al año siguiente presentó en Cali *Diario objeto*, un trabajo autobiográfico sobre su experiencia como recolectora de objetos que le atraían. Luego vendrían *Yumbo* (1980), *Río Cauca* (1981) y *Estratificaciones de un*

basurero utópico (1981). En esos años, ¿cómo era el contexto de recepción de su obra en Colombia?

AB: Los objetos del *Diario objeto I* y *II* fueron recolectados como objetos mágicos y yo actuaba como *artista-chamán*. Estos diarios fueron realizados espontáneamente y al poco tiempo encontraron su conexión con la obra de Claes Oldenburg *La Tienda*. La recepción del *Diario objeto*, expuesto por vez primera en la biblioteca de la Universidad del Valle, fue algo compleja, si consideramos la intervención del público, que puso insultos escritos en papelitos o directamente en la obra. Posteriormente dos *Diarios* fueron expuestos en el 28° Salón Nacional en Bogotá, y entonces fueron colgados (escondidos, realmente) en un panel de cara a la entrada del baño, en la sala del Museo Nacional. Cuando expuse *Río Cauca* en el museo La Tertulia de Cali, recuerdo un silencio que se oía. La muestra de *Yumbo* fue agraciada con una visita de dos o tres agentes del DAS, o su equivalente en esa época. El tono amenazante e intimidatorio que usaron conmigo

Juguete de las Hadás, 1997. 5 m x 1 m ø, bordado en perlas sobre guata relleno en espuma. Foto: Saul Litman.



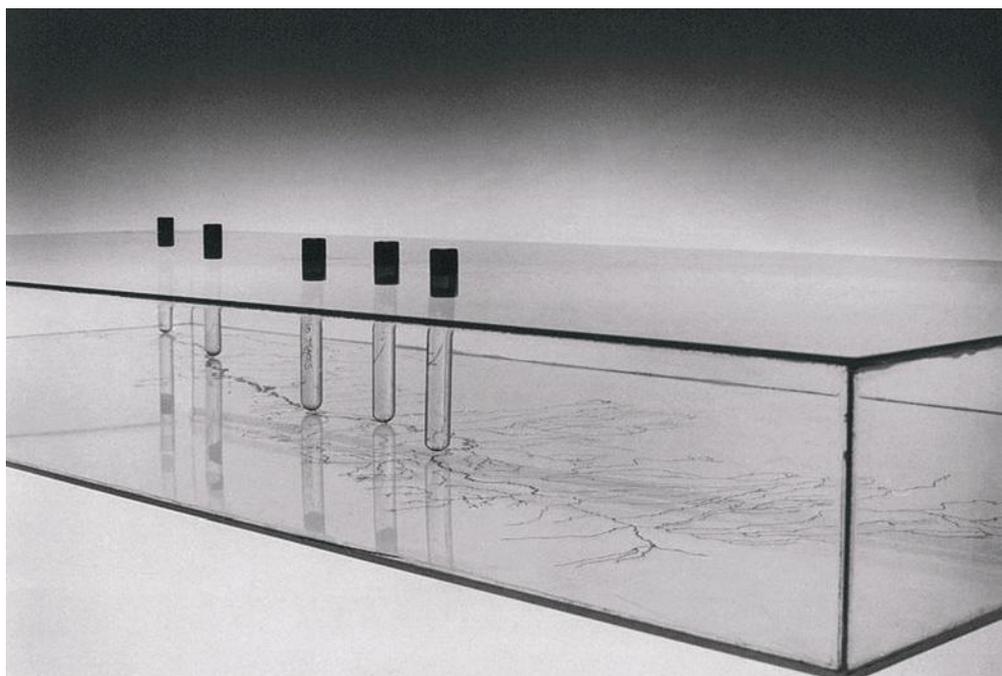
se convirtió en atolondramiento cuando les expliqué que el viento movía el aire, y que a los dueños (suizos) de Cementos del Valle, eventualmente les llegaría a su isla privada en el Caribe el aire poluto de sus fábricas. Siete de los diez tubos de *Estratificación de un basurero utópico*, de 1987, fueron destruidos durante el montaje en el Festival Internacional de Arte en Medellín; y se demoraron casi tres años en pagarlos a un precio de costo. Parece que en Bogotá gustaron, y vendieron uno que nunca me pagaron.

E#: Nos gustaría que nos hablara sobre el periódico *El Ecológico*, ¿cómo surgió esta idea y cómo circuló en su momento?

AB: *El Ecológico* se realizó entre 1981 y 1982, y no circuló como un periódico comercial, sino como obra de arte en formato de periódico. Publiqué diez números, de cuarenta páginas cada uno, y los ejemplares fueron expuestos en museos y galerías. Cuando realicé el *Diario objeto* había tres diarios conformados exclusivamente por textos. Al regresar a Colombia continué recortando textos y fotos de periódicos hasta que su cantidad resultó inmanejable y contraté a Jorge Cachiotis,

estudiante de historia, para hacer su clasificación en veinte temas opuestos bajo los rótulos «En peligro de extinción» y «Sin peligro de extinción», para adherirlos a páginas editoriales de periódicos reales. El resultado es un catálogo de los registros de la vida diaria que hace un periódico (comercial), tanto de las tragedias como de lo frívolo, de la guerra a las reinas de belleza. Este señalamiento sin maquillaje de la realidad no fue bien recibido en su momento. Por su parte, *Las flores del mal*, *Hongos* y *Los voladores*, del 2002, también realizados con recortes de revistas y envueltos en asépticas bolsas plásticas, registraban la violencia a escala mundial.

E#: *Yumbo* y *Río Cauca* están vinculadas con el alto índice de polución de Yumbo, conocida como la «Ciudad Industrial» del Valle del Cauca, y con la contaminación del río Cauca, entre otras razones, por el impacto de las aguas residuales que han provocado cortes en el abastecimiento de agua potable de Cali. Esta situación no ha cambiado en la actualidad. Cuando empecé a trabajar en estas dos obras, ¿qué situaciones movieron su atención hacia estos dos territorios del



Río Cauca, 1981-1982 (detalle), acrílico, vidrio pirograbado, agua, polución. Foto: Guillermo Franco.

Objeto Precolombino I, 1989. Obra a escala de un fruto tropical (guama).
Bronce fundido a la cera perdida y plata, 0,40 x 0,12 cm (aprox.) Foto:
Fernell Franco.



departamento?, ¿cómo fue el trabajo interdisciplinario para llevar a cabo *Río Cauca*?

AB: Me gustaría aclarar que geográficamente al río Cauca le es imposible abastecer de agua a Cali. Los ríos Cali y Pance —y si no estuviera muerto (casi) el río Dapa— son por su ubicación y altura sobre el nivel de Cali los que abastecen la ciudad. Hace muchos años también se contaba con las quebradas de Cañas Gordas y del Lilí, entre otras, que proporcionaban agua potable y oxígeno al río Cauca. Hoy, debido a la construcción de barrios muy grandes, estas quebradas han desaparecido. El desabastecimiento de agua que hay en la ciudad obedece a la deforestación de las montañas, por un lado, y al exceso de demanda, por el otro. Me gustaría hacer un énfasis: el río Cauca es una cloaca desde hace unos treinta años. Entonces las situaciones que me movieron a realizar estas obras son muy sencillas: el río se veía mal, y el aire se veía y olía muy mal. Y yo no era indiferente.

El trabajo interdisciplinario fue muy difícil, pues en esa época no se aceptaba que el arte podía realizarse en grupo. En la Universidad del Cauca me hicieron un juicio académico promovido por los estudiantes que consideraban que el arte era una expresión individual, y que era una herejía de mi parte ponerles trabajos en grupo. El trabajo fue muy peligroso, pues nos metimos en la cloaca llamada río sin ninguna protección; una irresponsabilidad de mi parte. El fotógrafo desertó después de la primera expedición y yo asumí como fotógrafa. El biólogo sí aguantó hasta el final, pero una semana antes de la exposición no quería darme los resultados, pues decía que no los encontraba. En retrospectiva, pienso que lo habían allanado, aunque su explicación sobre el caótico desorden era un divorcio. El caso es que yo, siempre cuidadosa, copiaba sus notas in situ, por lo tanto le pedí que las avalara. Fue una obra muy desgastante porque yo hacía casi todo. Y probablemente los problemas de salud que tengo hoy me los gané en el río.



Estratificación de un basurero utópico, 1987. 10 tubos 180 cm x 5 cm de diámetro. tubos de acrílico, piedras, arena, tierra, basura, purva. Foto: Fernell Franco.

De *Yumbo* tengo el mismo recuerdo: luchar sola en medio de un desierto.

E#: ¿Qué opina de los espacios de circulación y las galerías de arte actuales?

AB: Veo a gran parte de la academia como un oasis paradisiaco en medio del caos. Mientras los imperios se desmoronan, las cartas van y vienen de Alejandría a Bizancio preguntando por asuntos tan vitales como *cuantos ángeles atraviesan...* Veo a los críticos y teóricos de la academia usando palabras y palabras de significados remotos, ajenos a la urgencia, utilizando hojas y hojas, papel y papel, sin nunca tomar conciencia de cuántas hectáreas de selva virgen son arrasadas hora tras hora en la Amazonia.

Los bienes, como cualquier mercancía, tienen su espacio en el arte.

El arte por el arte, el lucro por el lucro. El arte manejado en ferias, subastas, galerías, espacios perfectamente afines al andamiaje consumista y destructivo, no solo del planeta sino del alma; sí, dije del *alma*. Debo aclarar que, para mí, dios no es antropomorfo y no tiene nombre, pero sí creo en un aspecto no material de la vida. No sé si a la academia le interese que en una feria reciente en Miami se haya vendido una pizza en yeso, de dos metros de diámetro, por unos 270 mil dólares, o la millonaria subasta de la obra de Óscar Murillo; o que Amazon inaugure una nueva plataforma de venta de arte al menudeo, una galería virtual de arte. Yo pregunto, ¿qué es una pizza de yeso gigante y costosa —aunque excitante, pues despierta la codicia que todos poseemos— para vendedores y compradores de arte, al lado de la desaparición de unos animales salvajes que por lo demás nunca hemos visto y por lo tanto no nos harán falta? Si queremos podemos apreciarlos en un zoológico, esa parodia de la naturaleza con sus animales prisioneros en hábitats artificiales. La carencia

de espacio para la vida salvaje es evidente. Basta con observar la cantidad de animales concebidos en cautiverio que son rechazados por sus madres. En el otro lado del espectro, los criaderos de martas, caimanes y otros, indican que la clonación pronto será tan aceptada y corriente como la vimos en *Blade Runner*; la vida imitando al arte.

E#: ¿Qué quisiera agregar, qué temas habría que incluir acá, pensando en que la historia de los debates ambientales es también la historia del fracaso y el desastre?

AB: De la codicia, la autocomplacencia ...o muy al contrario: asumir la responsabilidad. El deseo de tener y tener más, consumir continuada y acumulativamente se remonta a la antigüedad y ha sido el motor del proverbial progreso; pero como la monedita tiene dos caras, en estos tiempos de crisis para el planeta es urgente asumir responsabilidades en relación a cómo apropiarnos de estos bienes, observando y conociendo nuestra vocación a la comodidad individual, para controlarla en nosotros mismos por el bien de todos.

Los que antes fueron insultantes, pero efectivos artilugios, como los espejitos usados por los españoles para seducir y atrapar a sus víctimas, hoy en el mercado aparecen como una cornucopia derramada en vitrinas y calles. Antes la víctima fue la inocencia, hoy es —y a veces parecen intercambiables— la autocomplacencia. La perenne baratija de ayer hoy cumple un papel similar, como es el caso de los coloridos zapatos de plástico, bien gruesos, eso sí (léase indestructible), *Made in China*. Se crean ilusiones y deseos para satisfacerlos rápida y fácilmente, pero siempre y efectivamente distrayendo las conciencias, haciéndole juego a la autocomplacencia.

La idea es que el 99% compre mucho más de lo que necesita, aprovechando así su característica codicia, igual a la del 1%. Los espejitos convertidos en una maquinaria bien aceiteada por la publicidad. La manipulación de la conciencia es tal, que lo que se veía venir ya casi está aquí: colonias en Marte pescando voluntarios que antes de asumir su responsabilidad por el planeta

prefieren hacer parte de experimentos para preparar el terreno que los miembros del 1% —quienes después de hacer invivible la Tierra encontrarán segura su escapatoria—.

Muchas palabras y precioso tiempo se usan para discutir y relacionar la ética, la política y la moral. Propongo que seamos más directos y eficaces, y simplificando, hablemos de asumir la responsabilidad. Estas palabras tienen connotaciones desagradables para nuestra comodidad, pero no tiene por qué ser así. Basta con ver a los «amigos de la Tierra» cuando se preparan para celebrar el solsticio de verano, retorñando a antiguas costumbres con coronas de flores y racimos de frutas para celebrar la vida, pues esta no se encuentra en el mundo estéril de la codicia.

Para unos pocos conscientes, quienes asumen la responsabilidad sobre su salud y su vida, los jardines urbanos son una solución al problema de espacio y seguridad alimentaria. Parece una solución sentimental comparada con las miles y miles de hectáreas invadidas por las semillas transgénicas, sembradas por el viento, y que hacen obsoleta la polinización de las abejas y los murciélagos. Recientemente las poblaciones de estos animales se han visto afectadas por los químicos presentes en los pesticidas, fabricados por las mismas empresas cuyos altos ejecutivos son miembros del gobierno que les permite operar. Sin embargo, las recientes manifestaciones en defensa de las abejas lograron suspender la producción de al menos tres pesticidas. Un ejemplo de lo que se logra cuando la gente celebra la vida y no lo que se compra con la monedita.

En los años sesenta del siglo pasado los científicos alertaron sobre la «explosión demográfica». Ahora esta expresión ha salido de circulación y es borrada del vocabulario por los dictados de lo políticamente correcto. Las conciencias fueron compradas para poner en duda lo que antes quedara demostrado ampliamente. Hoy corren el mismo riesgo la ecología, lo verde, y un caso reciente es el del calentamiento global, con sus no creyentes que por estos días se



Las flores del mal, 2002. Metal, tubo de pvc, plantas, cadena metálica, cartulina corrugada, recortes de revistas, bolsas plásticas; dimensiones variables. Foto: Clemencia Poveda.

están calentando a unas temperaturas nunca antes registradas.

Los problemas que afectan el equilibrio del planeta son más bien pocos, pero su efecto es devastador: la explosión demográfica condena a las grandes poblaciones de la Tierra a la pobreza; la corrupción, que campea sobre todo en el tercer mundo, y la inexistente o pésima educación, eternizan esa pobreza. El saqueo imparables de los recursos no renovables es perpetuado por la concertación bien aceiteada de la máquina publicitaria, que viene cooptada por los intereses del 1% y astutamente los difumina entre el 99% en una bruma que apela a nuestra complacencia. «No es la conciencia de los hombres la que determina su existencia sino su condición social lo que determina

su conciencia», dice Robert en *Masculin féminin* de Godard (citando a Roud 1968)... yo añadiría: también su característica codicia.

El más exitoso depredador del planeta es depredador de su propia especie.

Los diversos sistemas de gobierno han sido cooptados por la misma usura. La democracia, un sistema que busca equilibrio entre el gobierno y los gobernados, en todas partes se ha mostrado imperfecta. La deplorable educación que los gobiernos proveen a sus gobernados perpetúa la inhabilidad para que la conciencia se desarrolle y se pueda vivir más allá de la primaria lucha por la subsistencia. Esto no es ningún accidente, es parte del plan maestro del 1% y su pirámide: bancos, gobierno,

medios masivos de persuasión y fuerzas armadas de coacción; esta última ahora más amplia gracias a la figura del terrorismo, donde tales fuerzas pueden ser usadas dentro del sistema democrático y contra sus propios civiles. Tanto el capitalismo como el comunismo son culpables de este estado de cosas. Ambos sistemas son un fracaso para la masa humana y ambos históricamente han favorecido a unos pocos en las élites. Ambos han promovido guerras, ya sea fratricidas o conquistadoras. Las ideologías de izquierda son ampliamente culpables, como lo demuestran las inmensas masacres perpetradas por Stalin contra su propio pueblo; o en Camboya donde el régimen de pol pot de los Jémeres Rojos implementó como objetivo de destrucción a sus connacionales *ilustrados*. La Revolución cultural de Mao, con intenciones similares, produjo más muertos que las dos guerras mundiales del siglo XX. La extrema izquierda parece promover la paranoia y el canibalismo, atacando a sus propias poblaciones. Hoy, sin embargo, están demasiado ocupados produciendo bienes de consumo a cualquier costo, incluido el ambiental: en las fotos panorámicas de cualquier gran ciudad de China una bruma oscura opaca por entero el horizonte.

Actualmente la respuesta alternativa son los grupos que abrazan la vida desde lo comunitario. Es el caso de las ONG, que se han multiplicado sin precedentes en las últimas décadas y abordan tareas específicas obteniendo con frecuencia resultados positivos. En algunas áreas parecen tener más éxito que las bien intencionadas mediaciones de extraños —como las de la ONU en otras épocas—. Tanto las manifestaciones multitudinarias como los movimientos étnicos, cuando se suman, son una sombrilla más amplia y efectiva ante la búsqueda de un equilibrio que frene la destrucción.

Referencias

- Roud, Richard. 1968. *Jean-Luc Godard*. London: Secker & Warburg.
- Toritto. 2009. Comentario en foro en línea sobre el artículo «Obama Marks Earth Day at Iowa Wind Tower Plant» In *The Washington Post*. posted 22 April. Available at: <http://voices.washingtonpost.com/44/2009/04/22/obama_marks_earth_day_at_iowa.html> accessed Aug 20, 2013.

a:dentro

LOS LÍMITES DEL SABER

43° Salón (inter)Nacional de Artistas, Saber desconocer
Medellín, 5 de septiembre al 5 de noviembre del 2013
Museo de Antioquia
<http://43sna.com>
Curaduría: Mariángela Méndez, Florencia Malbrán, Javier
Mejía, Rodrigo Moura y Óscar Roldán-Alzate

El arte parece existir en tanto la
tensión queda irresuelta.

García Canclini

El Salón Nacional de Artistas (SNA) ha sido uno de los eventos más relevantes en la historia del arte colombiano. Por mucho tiempo fue el único certamen que legitimaba y visibilizaba importantes artistas, y sin duda un eslabón fundamental en la construcción de una parte notable de la historia del arte local, impulsado por lo que conocemos hoy como Ministerio de Cultura. Solo a partir de la edición número 40 (Bogotá, 2006) el SNA pasó a fundamentarse en un modelo curatorial.¹ Desde entonces este modelo se ha potenciado, gracias a su rigurosidad, la investigación y en general

el conocimiento sobre las distintas dinámicas del arte que se producen a lo largo y ancho del territorio. Un equipo heterogéneo de curadores ha estructurado sus planteamientos a partir de los proyectos de los Salones Regionales de Artistas (SRA)², incluyendo así un gran número de estos y vinculando artistas de las regiones donde se lleva a cabo el Salón.

La edición número 43 del ahora Salón (inter)Nacional de Artistas, cuenta con la participación de 108 artistas, de los cuales el 60% son nacionales y un 40% proviene de 23 países diferentes. El Salón, que se lleva a cabo en Medellín, tiene por título «Saber desconocer», eje conceptual en torno al cual giran

1 Anteriormente, el Salón estaba estructurado por convocatoria abierta y consistía en premios otorgados por una terna de jurados. A partir de la versión 40 los premios pasaron a ser bolsas de trabajo para todos los participantes. Esto ha hecho los eventos más equitativos, dando cuenta de las dinámicas cambiantes en la producción, circulación y exhibición del arte contemporáneo.

2 Los Salones Regionales surgieron como un experimento de descentralización y apoyo a los procesos artísticos de las regiones. El Salón Nacional de Artistas, conformado en gran parte por artistas de los SRA, era considerado el resultado que sintetizaba y diagnosticaba una serie de procesos que viven las regiones. Esta metodología se implementó en las tres últimas ocasiones: la edición 40 (Bogotá, 2006), 41 (Cali, 2009) y 42 (Barranquilla, Cartagena, Santa Marta, 2011).

Ricardo Muñoz, *Cráneo de Pinocho*, 2013, talla en madera. Foto: cortesía del artista.



los planteamientos curatoriales. Para esta curaduría el Ministerio de Cultura invitó a un equipo de cinco curadores: tres colombianos —de ellos uno local y dos nacionales—, un brasileño y una argentina. Los recursos con los que se financia el 43SNA son aportados en un 58% por el Ministerio de Cultura y en un 42% por la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín.

(In)dependizado / (inter)nacionalizado / (des)contextualizado

En la versión 43 del Salón se evidencian varios aspectos debatibles: en primer lugar su (in)dependencia de los SRA, en segundo lugar su carácter claramente (inter)nacional, que ha dejado abierta la discusión sobre el formato y su vínculo con una nación o con una supuesta nacionalidad del arte; y en tercer lugar,

la ambigüedad de los postulados curatoriales³ de «Saber desconocer».

No es un secreto el desconcierto generalizado que causó la súbita desconexión del 43SNA con los Salones Regionales en su versión número 14°. Los argumentos para este giro, algunos más debatibles que otros, no justifican que no se haya socializado esta desconexión hasta tan cerca de la apertura del Salón; lo cual tomó por sorpresa a los artistas participantes en los Regionales que no tuvieron entonces las mismas posibilidades de participación en el 43SNA. Ante la pluralidad de eventos e iniciativas públicas y privadas (algunas con la misma cifra de inversión), que en sus formatos, procesos y resultados dan cuenta de la diversidad de prácticas artísticas actuales, la idea de que este Salón sea un termómetro del arte nacional ha perdido vigencia; por ello resulta paradójico

3 Este aspecto es evidente en la ausencia de una presentación de los postulados en la socialización previa al Salón, y es algo que se vuelve problemático en un medio que exige conocer los criterios de selección de artistas.



Simón Vega, *Shanty Mall*, 2006, escultura efímera, materiales encontrados, 80 x 140 x 100 cm. Foto: cortesía del artista.

que algunas de las críticas más fuertes que recibe se concentran en fortalecer la idea de un único evento legitimador del arte en el país. Sin embargo, y pasando a una discusión más operativa, uno puede preguntarse qué va a pasar con la convocatoria a los próximos Salones Regionales, considerando que hasta ahora muchos de los artistas y curadores lo veían como el paso anterior para hacer parte del Salón Nacional. Es necesario que el Ministerio de Cultura aclare este punto antes de la convocatoria para la edición 15° de los Salones Regionales.

De igual manera, el prefijo *inter-* ha generado incomodidad en el ámbito artístico. El punto central aquí es de visibilidad; el Salón como vitrina al mundo, lo cual no es nada desdeñable para los artistas curadores participantes. Sin embargo, lejos de embarcarnos en una discusión por el anacrónico rescate de un «arte nacional», este cambio no debe tampoco asumirse de una manera acrítica. No es casualidad que este impulso globalizador tenga lugar en Medellín: varias de las políticas de inclusión de artistas internacionales implementadas

en el Salón, así como la inversión en pauta internacional, coinciden con políticas de internacionalización de la ciudad. Recientes acontecimientos, como ser elegida por el *Wall Street Journal* como la ciudad más innovadora del mundo⁴, su candidatura a ser sede de los III Juegos Olímpicos de la Juventud en el 2018⁵ y Madonna en concierto, son solo algunos ejemplos de la relevancia que dan las políticas locales a eventos, convenios, proyectos y alianzas que generan visibilidad internacional a la ciudad.

Muchos de los actuales proyectos artísticos, arquitectónicos y en general culturales de la ciudad están vinculados con el turismo. Así, el uso institucional y mediático de los patrimonios culturales dirigidos a atraer público internacional, resulta frecuente y a veces perverso. El problema de fondo con esta apertura a lo internacional, no tiene que ver tanto con la idea de la pérdida de un gran evento reservado a lo nacional, que represente el «arte colombiano»; pues esa sola pretensión tiene ya un matiz de identidad nacional homogeneizadora. El problema de esa apertura tiene que ver, en cambio, con la necesidad de ubicar geopolíticamente la producción de arte desde Colombia en un mapa global de la cultura. Lo que está en juego más allá del vínculo con la nación, es la globalización o transnacionalización del arte, así como intercambio de saberes o el intercambio de mercancías y productos.

Si bien las ediciones inmediatamente anteriores del Salón ya incluían artistas internacionales, esta vez los porcentajes de participación de extranjeros son altos en relación con la producción local. En este sentido, en la base encontramos una tensión sustancial: la realización de un evento cuyo eje apunta justamente al problema del conocimiento (*Saber desconocer*) el cual, para los países de América Latina no debería verse al

4 Extrañamente esta distinción mediática se resalta en el sitio oficial de internet del 43SNA, en la sección «Sobre el Salón» (Salón Nacional de Artistas 2013).

5 Como lo muestra la prensa local, para lograr esta candidatura Medellín invirtió una cantidad considerable de dinero (véase El Colombiano 2013).

margen de los problemas históricos de la colonización; pero que en este caso queda atravesado por un discurso acrítico de internacionalización. Ahora, dentro de ese mismo problema de colonización y porcentajes de participación, uno puede preguntar por qué nadie habló del balance de género en la selección de artistas: ¿ochenta y dos hombres, veintidós mujeres y cuatro colectivos mixtos?, ¿a quién le interesa esto en un evento tan global?

Mientras el 43SNA retorna a un formato tradicional de exposición, el Encuentro de Medellín MDE11 se presentó en medio de una compleja red de mapas conceptuales que pretendían dar una ruta al gran número de propuestas que sucedían dentro, pero sobre todo fuera del edificio y en un margen largo de tiempo; lo cual hacía arduo para el público conocer todo el evento sin la mediación de la institución. Las estrategias planeadas por el MDE11 «operaron como una estructura horizontal de relación, con la cual se activan y replantean diversas formas de comunicación entre las prácticas artísticas y la ciudad» (MDE11 2013). En general los dos Encuentros Internacionales MDE07 y MDE11 fueron

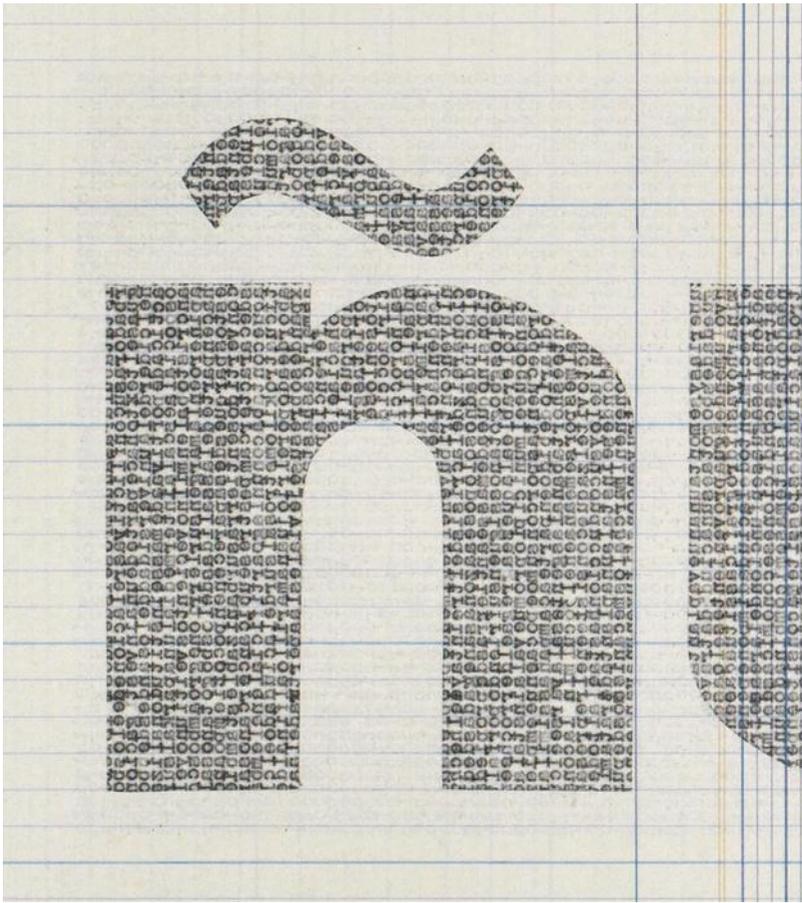
eventos de talla internacional con un foco en las realidades locales, a mi parecer, la manera más pertinente de internacionalizar prácticas artísticas.

Si bien no se puede pretender que todo evento artístico deba ser procesual y colaborativo, ni podemos obviar tampoco la instrumentalización de estas prácticas para justificar la inversión social como estrategia política de los entes gubernamentales de turno; no se puede mirar acríticamente el regreso a las prácticas o eventos artísticos tan descontextualizados como esta edición del Salón. Desde la perspectiva de las ciencias sociales se había desestimado la noción de creación excepcional y de la genialidad del artista en pro de un arte postautónomo (García Canclini 2010); sin embargo, paradójicamente se siguen pagando grandes cantidades de dinero en seguros y transporte de obras de arte contemporáneo, únicas e irrepetibles.

De nuevo las preguntas: ¿Qué arte? ¿Para quién? ¿Desde dónde? Sin duda, la esperanza de que un evento con un título o subtítulo tan complejo como el de esta edición tuviera un desarrollo pertinente quedó

Breyner Huertas, *Letra pequeña*, 2013, instalación. Foto: cortesía del artista.





Johanna Calle, *Aguas*, 2012, tinta sobre papel. Foto: cortesía del artista.

frustrada. Muy pocos de los proyectos seleccionados asumen problemáticas locales o actuales, y más parece funcionar como un gran parámetro que se permite casi todo, pero que no se problematiza a través de los proyectos seleccionados. Particularmente esta edición evade en su selección la presencia de sistemas de creencia *otros*, o revisiones críticas acerca de la construcción histórica de los saberes a través de proyectos de arte y archivo, por ejemplo. Pero, citando a Lida Abdul, tal parece que «Siempre está el miedo de que el trabajo de un artista disidente o demasiado cercano a una posición política pone en riesgo sus intenciones estéticas; el miedo de que la forma puede quedar supeditada al contenido» (Abdul en Ministerio de Cultura 2013).

Los debates y las propuestas para la descolonización del conocimiento que están surgiendo desde América

Latina son un insumo importante para hablar o actuar sobre epistemologías, preferiblemente epistemologías del sur. Una investigación o una representación georreferenciada, entonces, no debe radicar su problema en lo «nacional». Por supuesto que debe haber un diálogo local / global, pero el problema de fondo debe radicar más bien en el nodo del conocimiento ubicado en un país del tercer mundo, cuyos modelos epistemológicos aún son los colonizadores, y en esto el arte no es la excepción.

Ahora bien, como lo mencioné antes, algunas estrategias colaborativas y en comunidad desde el arte son absorbidas por los sistemas de poder político para cumplir con metas cuantitativas. No quiero generalizar y decir que se hayan vuelto disfuncionales; pero debemos ubicar el lugar desde donde se producen estas prácticas: Medellín, una ciudad complejísima social y

políticamente, donde sus elevados índices de inequidad y violencia hacen que estas prácticas llevadas responsablemente cobren sentido. Un evento como el 43SNA debería georreferenciarse, ubicarse contextualmente y no omitir condiciones específicas de la ciudad que lo aloja. El Salón Nacional no puede ser un nómada indiferente al lugar donde se realiza la experiencia.

Medellín como ciudad receptora de eventos de arte

Históricamente Medellín se ha considerado una ciudad de grandes e importantes eventos de arte. Lo confirman la realización las Bienales de Arte de los años 1968, 1970, 1972 y 1981, el Coloquio de Arte No Objetual de 1981, y más recientemente los Encuentros Internacionales MDE07 y MDE11. Todos ellos sucesos de gran envergadura y con una importante participación internacional, que sin duda han dejado huella en la historia del arte nacional y sobre todo local.

Los grandes debates en torno al arte se desarrollan casi siempre en el centro del país (Bogotá). Sin embargo, para ninguno de los eventos mencionados, locales pero internacionales, la crítica del centro se manifestó —y nunca con tanto fervor— como lo hizo con el 43SNA. Esto contrasta enormemente con la ausencia de una plataforma crítica en la ciudad de Medellín, donde casi todas las manifestaciones culturales han carecido de visiones externas y miradas críticas que se pronuncien públicamente, dejando así un vacío enorme en la retroalimentación y el cuestionamiento que resultan necesarios y podrían generarse a partir de los debates. Identificando esto, el mismo 43SNA propuso el Diplomado de Crítica y Periodismo Cultural; pero su estructura de conferencias no articuladas entre sí debilitó su potencial de generar el ejercicio de textos críticos sobre el campo del arte.

Retomando el vínculo de la curaduría con el desarrollo e intereses del arte en Medellín, aparte de la infraestructura expositiva, en el caso de la adecuación del

Bairo A. Martínez Parra, Cerámica Alzate, 1880–1920, barro cocido. Foto: cortesía del artista.



edificio Antioquia o La Naviera⁶, sin duda la oportunidad de ver obras de buen nivel profesional, algunas aún con la capacidad de sorprendernos, grandes nombres y un montaje impecable, hacen de este evento un referente importante para los artistas y habitantes de la ciudad. Sin embargo, una reacción del medio artístico local tomó forma en un evento que surge paralelo a la presencia del 43SNA: «SNACK Medellín. Arte y espacios a prueba»⁷, una iniciativa independiente que lejos de definirse como

6 La adecuación del edificio Antioquia, La Naviera, administrado por la Universidad de Antioquia, que se espera se convierta en un nuevo espacio expositivo para los artistas emergentes de la ciudad.

7 El equipo curatorial, integrado por tres jurados, seleccionó cincuenta y tres obras de varias partes del país después de hacer una convocatoria abierta, para exponer en ocho espacios en Medellín durante el mismo periodo del 43SNA.



Marcos Ávila Forero, *Tarapoto un manatí*, 2011, Video en bucle.
Foto: cortesía del artista.

un salón de «los rechazados» o de «los indignados», se presenta como una alternativa para hacer visibles a otros artistas de la ciudad y el país que no hacen parte de la selección curatorial del 43SNA.

Es interesante ver la rápida capacidad de respuesta del medio local. Mediante un trabajo colectivo el SNACK activa otros espacios y circuitos artísticos de la ciudad, entre ellos universidades, galerías y espacios independientes, que de este modo se benefician indirectamente de la presencia del 43SNA en Medellín.⁸ Es lamentable, sin embargo, que la respuesta sea ligera en su capacidad de conceptualización y argumentación del evento; ojalá esta iniciativa no termine siendo un proyecto únicamente para «aprovechar la vitrina internacional», y en cambio genere más conocimiento, más procesos y más acciones; no

8 «Así, surge un grupo de artistas, gestores culturales y académicos que generan un proyecto para la realización de un salón paralelo al 43 Salón Nacional de Artistas 2013, que aproveche la vitrina nacional e internacional que tendrá la ciudad en esos tres meses» (SNACK 2013).

necesariamente de oposición, pero sí con bases más sólidas que impidan que el sistema absorba rápidamente el terreno ganado en iniciativas independientes de autogestión y autodeterminación.

Es urgente revisar los modelos curatoriales de las cuatro últimas versiones del Salón. ¿Por qué no evaluar estos modelos, todos tan disímiles entre sí, como se han evaluado los Salones Regionales y empezar con esto a fortalecer el joven campo curatorial en el país? En un país de inequidad, de falta de recursos básicos para un gran porcentaje de la población, y específicamente en una ciudad de exacerbada violencia, ¿cómo opera un Salón (inter)Nacional de arte? ¿Cómo es reflejo o evasor? En un país donde se violan los derechos fundamentales cotidianamente, ¿qué papel cumplen las políticas culturales? La necesidad del arte como espectáculo prevalece.

Por Carolina Chacón

Artista y curadora; su labor como investigadora se enfoca en el estudio de prácticas artísticas en el espacio urbano y su dimensión comunitaria y política. Actualmente es curadora adjunta del Museo de Antioquia.

Referencias

- El Colombiano. 2013. «Cerca de 4 mil millones gastó Medellín en la candidatura a los JOJ 2018». *El Colombiano* 4 de julio, Medellín. Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/C/cerca_de_4_mil_millones_gasto_medellin_en_la_candidatura_a_los_joj_2018/cerca_de_4_mil_millones_gasto_medellin_en_la_candidatura_a_los_joj_2018.asp>, consultado el 22 de octubre del 2013.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Ministerio de Cultura. 2013. *Guía a lo desconocido*. Catálogo de exposición. 43SNA Saber desconocer. Medellín: Ministerio de Cultura.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Unas epistemologías del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Clacso y Siglo XXI.

Sitios de Internet

- Encuentro Internacional de Medellín – MDE11 Enseñar y aprender. 2013. www.mde11.org
- Salón (inter)Nacional de Artistas. 2013. www.43sna.com
- SNACK Medellín – Arte y espacios a prueba. www.snackmedellin.wix.com

a:dentro

VII PREMIO LUIS CABALLERO

Del 5 de octubre al 2 de noviembre de 2013, Bogotá.

www.premioluiscaballero.gov.co

Instituto Distrital de las Artes – Idartes

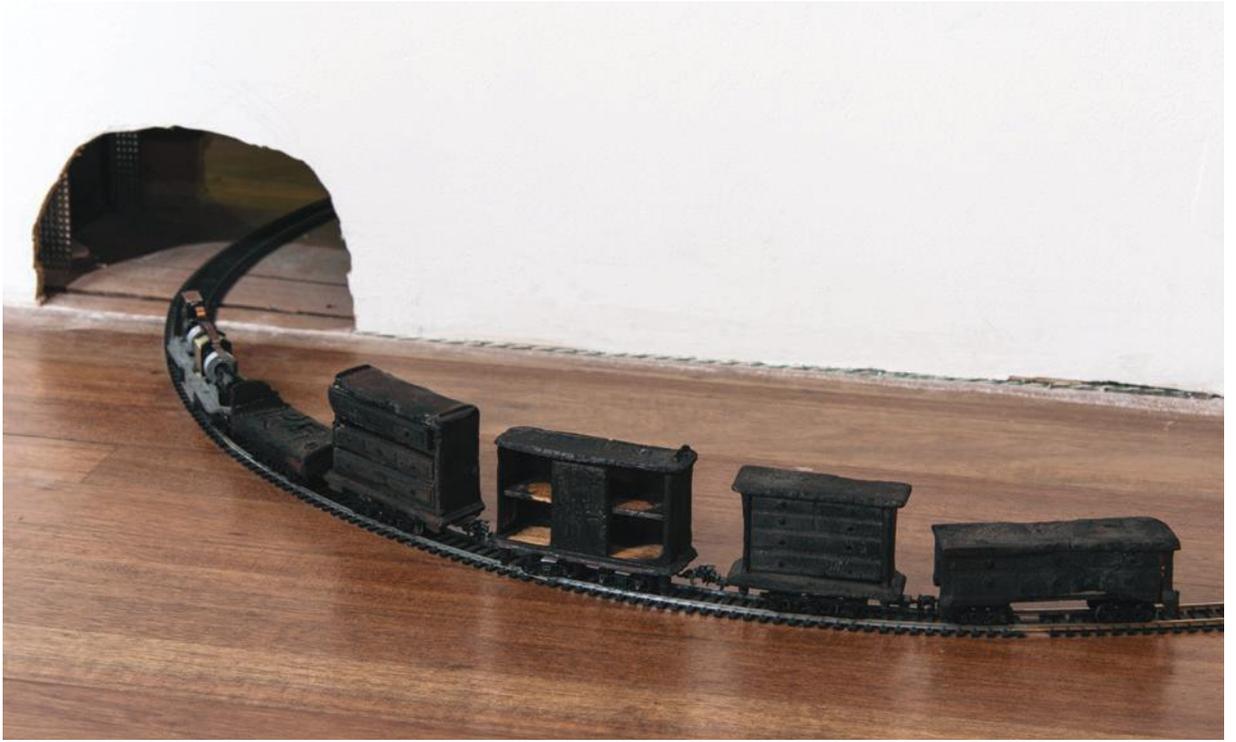
Contrario a los pronósticos de algunos, sí tuvimos séptima versión del Premio Luis Caballero en Bogotá. Dejó de ser en la sala temporal de exposiciones que quedaba en el Planetario Distrital (sede del Premio desde el año 1996 hasta el 2011), se llevó a cabo en la nueva sede temporal (una casa estilo inglés ubicada en el barrio La Magdalena, en Teusaquillo) y en otros siete espacios ubicados en diferentes lugares de la ciudad. A pesar de la observación de muchos, y entre ellos los artistas participantes en las anteriores versiones, de que el Luis Caballero se convertía como en un reinado de belleza al concebirse como un concurso con un único ganador escogido entre los nominados —y tal como sucede con los formatos parecidos a un reinado, generando todo tipo de mezquindades—, para esta versión también hubo una sola corona.

Esta vez los artistas no desfilaron uno a uno por la misma pasarela; sus obras fueron exhibidas simultáneamente durante el transcurso de un mes. Podría pensarse que fue más cómodo contemplarlas al mismo tiempo y más fácil hacer el ejercicio de confrontación,

pero no fue así. Los lugares, apartados unos de otros, obligaban a hacer recorridos que resultaron ser exhaustivos. Esta vez, y porque en el mes de octubre sucedieron simultáneamente muchas actividades culturales, sociales y de entretenimiento, en Bogotá y en el país, muy pocos pudieron ir a visitarlas; les tocó contentarse con las fotos, videos y comentarios publicados en Internet. Como en las versiones anteriores del Premio Luis Caballero, a pocas personas les interesaron las obras. Como en las versiones anteriores, a la mayoría le interesó tener el chisme, de primera mano, de quién iba a ser el ganador.

Para esta versión, para la séptima versión del Premio Luis Caballero, la institución encargada (el Idartes) tuvo que enfrentar una labor de gestión mucho más compleja. Empezando porque fueron ocho espacios y no uno (la sede temporal de la galería y siete espacios concertados). Lograron conseguir presupuesto extra para la producción de las obras y hubo un productor encargado que estuvo pendiente de que cada uno de los proyectos pudiera llevarse a cabo sin problemas

María Adelaida López, *La casa de los reyes*, 2013, detalle de la intervención.
Galería Santa Fe – sede temporal, Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.



en cada uno de los espacios. Idartes también fue más consciente de la importancia de la divulgación: creó una página web solo para el Luis Caballero y creyó en la repercusión que se logra al plantear actividades paralelas. Trató de facilitar al máximo la visita a los lugares. Pensó en los espacios, en los proyectos, en los artistas, en los invitados, en el público. En Idartes, todos trabajaron para que todo saliera perfecto, solo faltó recitarles la frase de Dalí: «No temas a la perfección, nunca la alcanzarás». Tampoco deberían temer a las críticas, siempre las atraerán.

La convocatoria para participar en esta séptima versión heredó de las anteriores la exigencia de proyectos concebidos in situ. Tal vez esa fue una noble iniciativa, sugerida en el año 1996, para impulsar a los artistas a enfrentarse a nuevos retos y, también, como se trataba de dar una bolsa de trabajo, a sentirse con libertad de concebir proyectos no atados al mercado. Pero la institución habría podido darse cuenta, en todos estos años, de que es un requisito que no se ha cumplido y que ha hecho que muchos

artistas se sientan excluidos o imposibilitados para participar. Tanta nobleza ha ido a parar en que al Luis Caballero lo han convertido en una incomparable vitrina de ventas y en que se hayan colado artistas que pasaron por alto los requerimientos de la convocatoria, porque sí les interesaba participar, pero nunca les ha interesado ese reto. Muchos de los artistas que presentaron obras en la sala del Planetario fueron indiferentes al espacio y al lugar. Ignorando este requerimiento presentaron sus proyectos, fueron escogidos, incluso les otorgaron premios o menciones, y otros, a quienes les tocaron jurados más rigurosos, quedaron descalificados y molestos de por vida. Si de lo que se ha tratado aquí es de juzgar, no se ha actuado con justicia.

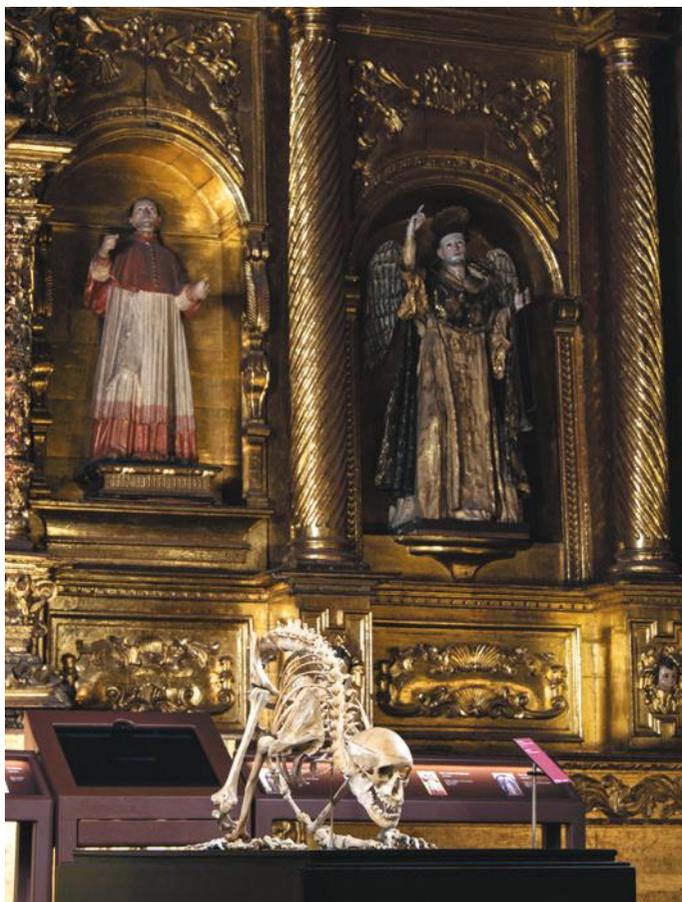
Para esta séptima versión pasó lo mismo con los proyectos. Y pasó algo parecido con las obras. Algunos presentaron obras o «piezas» que ya habían presentado —las mismas u otras muy parecidas— sustentando la pertinencia al lugar. Pero habrían podido sustentar la pertinencia a cualquier otro lugar. Porque los

artistas tuvieron muy en cuenta el lugar donde instalaron sus obras (la mayoría sustentó con vehemencia su pertinencia conceptual), pero el espacio... el espacio no es un concepto. Confundieron lugar con espacio: se preocuparon tanto por las investigaciones asociadas al contexto que cuando llegaron a los espacios, con sus proyectos preconcebidos, su labor no fue la de habitar sino la de *acomodarse*. Podría decirse que ninguno lo logró. Les faltó o les sobró espacio. O no lo tuvieron en cuenta. Y a todas las obras les sobró algo.

A María Adelaida López, por ejemplo, le sobró casa. Con *La casa de los Reyes: retrato de un vecindario*, se propuso interconectar una serie de piezas hechas con polvo, brea y otros materiales que consideró como componentes de la memoria de la casa (la Galería Santa Fe) y de Teusaquillo (el barrio donde se encuentra ubicada). Como si le sobraran habitaciones, decidió

llenarlas con cosas que correspondían al proceso, cosas que correspondían a la investigación o cosas encontradas dentro de la misma casa. Y lo que lograba reconocerse como obras, decidió volverlas cosas que se veían como maquetas de casitas empolvadas. Su idea original de propiciar el encuentro de una pequeña edificación surgiendo del polvo de la misma edificación hecha polvo, se perdió. Y perdió la oportunidad de habitar el espacio. La artista debió haberse dado cuenta de que es posible producir objetos similares, pero es imposible reproducir un hallazgo.

Carlos Castro también se dejó engañar. Se dedicó a la producción de objetos pensando que era posible la reproducción de hallazgos, y organizó sus productos en la Iglesia Museo Santa Clara. *Belleza Accidental* se leía como una exposición de productos. Si a María Adelaida López le sobró casa, a Carlos Castro le faltó



Carlos Castro, *Belleza accidental*, 2013, vista de la instalación, dimensiones variables, Museo Santa Clara, Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.

Freddy Alzate, *Quinta fachada*, 2013, vista de la instalación, Museo de arquitectura Leopoldo Rother. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.



iglesia —o a la iglesia le sobraron cosas—. El artista, quien había venido trabajando en la localidad de Los Mártires, quiso plantear una relación con la iglesia del Voto Nacional. Imposible, para el espectador, detectar ese otro lugar. Posible, para quienes conocían su obra anterior, reconocer los mismos objetos musicales que había expuesto en otros lugares, convertidos en piezas aparentemente más sofisticadas, ahora puestos en diálogo con otro espacio y otros elementos. Posible para el espectador imaginar que habría podido apostarle a una imagen. Si en lugar de haber asumido el espacio como una galería comercial de exhibición, le hubiera apostado a una obra que invitara a la reflexión —que es a lo que en esencia ha apuntado la noble iniciativa de desarrollar proyectos concebidos in situ—.

Fredy Alzate sí supo reconocer sus hallazgos, y los trajo al Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. *Quinta fachada* fue su pretexto para trasladar otras lógicas de construcción. Su vivencia en barrios periféricos de las ciudades de Medellín y Bogotá le hizo

ver y sentir la inestabilidad. Su mirada se concentró en la «quinta fachada», un concepto que introdujo Le Corbusier para referirse a la cubierta de los edificios. Se encontró con techos llenos de objetos y materiales, superficies a punto de desplomarse. Se apropió de ellos. Los curvó tanto hacia arriba que el afuera lo dejó adentro. Trajo los contrastes, las desarmonías, las disonancias, las cacofonías, los desajustes, los desórdenes, las alteraciones, las contradicciones, las incoherencias, el absurdo. Y, al final, le sobró museo. Entonces instaló una roca ficticia en el techo, unas banderas en la fachada, un video en algún costado, una simulación de estudio de artista en otra planta... Innecesario.

Como resultó innecesaria la puesta en espacio de *Espacios imperceptibles*. Los videos que presentó Sergio Giraldo en el Museo de Arte Moderno se quedaron en el nivel de registros, y la instalación, en el nivel de un montaje aparatoso para exponer sus videos. Sergio Giraldo quiso poner en evidencia la dificultad



Sergio Giraldo, *Espacios imperceptibles*, 2013, intervención pictórica realizada con silla de ruedas sobre el Museo, Videoinstalación, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.

de transitar por las calles de Bogotá desde su propia experiencia como persona que, por su discapacidad, ha tenido que recorrer la ciudad en silla de ruedas. Si lo que quería era denunciar, lo logró. Pero habría podido hacerlo en otro contexto. ¿Sobró esta obra? Se quedó al margen.

¿Sobró el video que presentó Manuel Quintero en el Archivo de Bogotá? Cómo podría sobrar si a lo que uno se dirigía era a ver este video bipartito; si uno se quedaba aproximadamente media hora observándolo. Pero le restaba fuerza a la intervención en el espacio. Aunque, una vez adentro, se sentía como si a la estancia le sobrasen columnas y paredes, y como si a la construcción de ese fragmento de velódromo le faltara continuidad, la entrada a *Dromos* era imponente. Potente. Encantadora. Manuel Quintero construyó este escenario artificial porque le permitía crear un tiempo ilusorio, un fragmento de mundo al mismo tiempo real e inexistente. De sus paseos diarios en bicicleta

por la sabana quiso compartir su relación con el paisaje desde su posición de adentrarse en él, de pensarlo como posibilidad de hundirse en la contemplación y dejarse traspasar por sus deseos y fantasías.

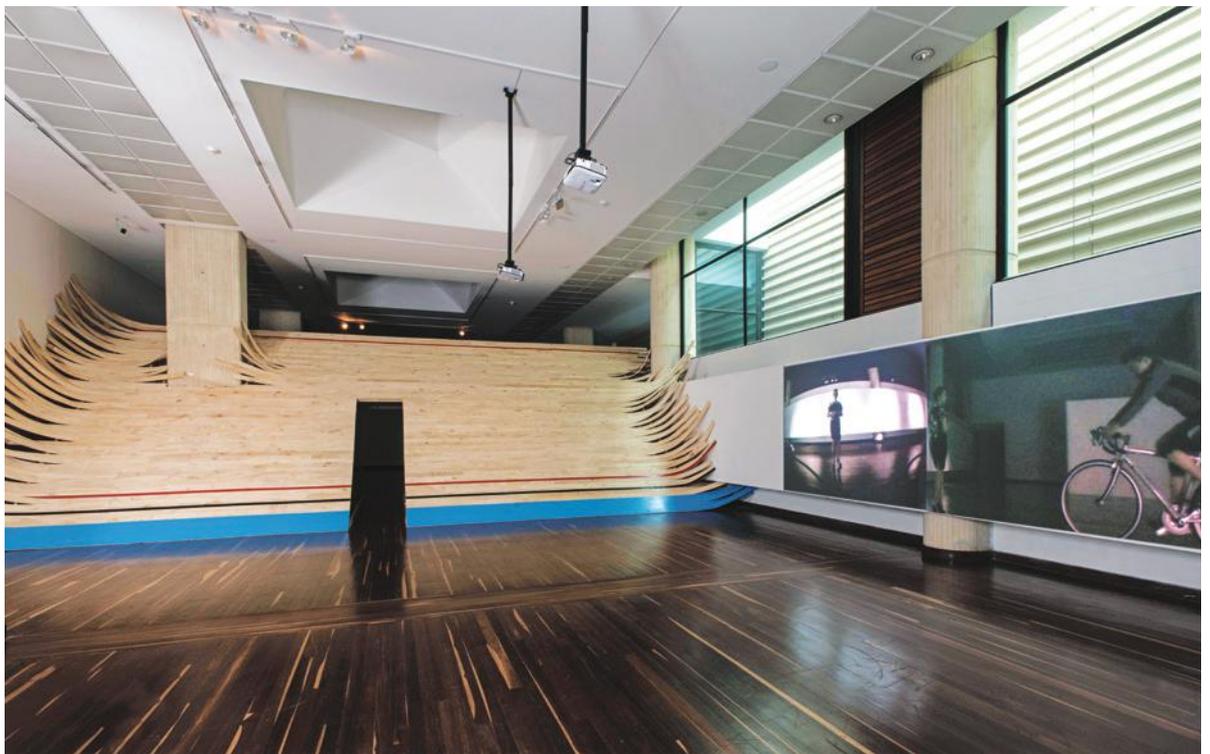
Mariana Varela quiso compartir otras relaciones con el paisaje. En el Centro de Creación Contemporánea Textura, un lugar que hace no tanto fue una fábrica textil —ubicado al occidente, en plena zona industrial de Bogotá, una ciudad abrazada por los cerros al oriente—, Mariana Varela puso en escena las diferentes concepciones de paisaje provenientes de una clasificación de Paul Shephard y con la cual ella concuerda. Son tres aproximaciones al paisaje: la de quien vive en él, la de quien vive en contradicción con él y la de quien vive encima de su superficie, sostenido por sus propias máquinas. La artista quiso mostrarnos ese contrapunto. Pero resultó demasiado. No lograban entretrejerse las distintas voces. Sobraba un potente dibujo que se quedaba en la condición de

telón de fondo o sobraban las pequeñas imágenes que puso encima de ese gran dibujo. Y a la obra la empujaba el vacío. A *Fracturas* no se la comió el espacio, pero quedó retraída hacia uno de sus costados.

A *Mesa Franca*, en cambio, la engulló el espacio. Al concebir una obra para la plaza de Las Cruces, Consuelo Gómez convocaba a visitar una determinada zona de la ciudad y, en esta zona determinada, un lugar. Pensó convocar con los golpes de una enorme cuchara, que caía sobre la superficie de una mesa, una y otra vez. Cada diez minutos sonarían doce estruendosos golpes durante las ocho horas de jornada laboral. No fue así. Porque el espacio no todo el tiempo estuvo abierto y el mecanismo no siempre funcionó. Además, lo que producía la cuchara, que más bien parecía una pala, cuando golpeaba la superficie metálica de la mesa, era un ruido sordo, débil. Ni se comparaba con el brillante sonido de la campana de la plaza; era solo un ruido más. Apartada, en un extremo, ahogada en una pequeña bodega, como si estuviera confinada a la estrechez, a *Mesa Franca* le faltó espacio.

Y a *Ejercicios Espirituales* le sobraron exigencias. Para poder darse una idea de la obra, el espectador tenía que ir por lo menos una vez a la semana, a las ocho de la noche, durante cuatro semanas. Y una vez ahí, se producía tanta simultaneidad que era imposible abarcarlo todo, había que volver, pero cuando uno volvía, ya nada era igual. Y aunque la estructura de la obra estaba basada en cuatro *Contemplaciones*, era poco factible contemplar. En la Casa del Teatro Nacional, un espacio acostumbrado a acoger puestas en escena, José Alejandro Restrepo propuso diferentes puestas en escena. Exploró, con el video, las acciones, los objetos, distintas composiciones en el espacio. Apoyado en un librito escrito por San Ignacio de Loyola, los *Ejercicios Espirituales*, que fueron aprobados por el papa Paulo III en el año 1548, José Alejandro Restrepo esbozó su proyecto. Pensada como un laboratorio abierto al público, la obra planteó establecer diversas relaciones e intentó, como «El gran teatro del mundo», articular el tema de la vida humana como un escenario en el que tienen su lugar las representaciones de la historia, la religión y la política.

Manuel Quintero, *Dromos*, vista de la instalación, estructura en madera y proyecciones de video, sala de exposiciones del Archivo de Bogotá.
Foto: Óscar Monsalve.





Mariana Varela, *Fracturas*, 2013, dibujo y objetos instalados, 3 x 26 m, Centro de Creación Contemporánea Textura, Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.



Consuelo Gómez, *Mesa Franca*, 2013, ensamblaje en madera y metal, 120 x 300 x 300 cm, Plaza de mercado Las Cruces, Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.

José Alejandro Restrepo, *Ejercicios espirituales, performance asistido con video* (sesión 1 de 4), Casa del Teatro Nacional, Bogotá. Foto: Óscar Monsalve.



Cumpliendo con los pronósticos de algunos, sí se logró realizar la séptima versión del Premio Luis Caballero en Bogotá y, a finales de octubre, conocimos el nombre del ganador: José Alejandro Restrepo. Como en las versiones anteriores, muchos se quedarían con la sensación de que los jurados no evaluaron los proyectos y las obras, sino la simpatía, vida, barra y *ranking* de los artistas. Como en las versiones anteriores, algunos supondrían que ganó el mejor. Como en las versiones anteriores, es imposible pensar que se hubieran podido hacer comparaciones porque cada artista jugó con sus propias reglas. Como siempre.

Por Beatriz Eugenia Díaz

Artista. Con su obra, siempre vinculada a los actos de habitar y componer en el espacio y en el tiempo, ha planteado diversas interrelaciones entre la música y las artes plásticas. Nominada y Mención de Honor en la IV versión del Premio Luis Caballero, jurado de selección y premiación de la VI versión.

a:fuera

LIBERATE TATE. ARTE LIBRE DE PETRÓLEO

Liberatetate.wordpress.com

twitter @liberatetate

Londres, Reino Unido.

Recobrar la cultura pública de la muerte

Arraigadas en el mundo del arte encontramos fuerzas poderosas que bloquean la justicia social y ecológica. Aquellos que supuestamente deberían velar por los intereses de los ciudadanos han estado dispuestos a vender nuestros queridísimos museos para apoyar la industria de los combustibles fósiles, en su intento por construir una imagen positiva mediante la asociación con los «públicos especiales» de la élite al interior y alrededor de las artes y la cultura.

Además de los catastróficos derrames, como el de la British Petroleum (BP) en el golfo de México, hay una amplia gama de impactos adversos asociados a los combustibles fósiles y la producción de petróleo. A nivel local, esta suele implicar formas extremas de contaminación para las comunidades; a escala regional, al petróleo se lo relaciona con la militarización y el conflicto; y en la escala global, las emisiones de carbono, las acciones de las compañías petroleras y su fatal dependencia del producto que impulsan nos acercan cada vez más al filo de la catástrofe climática.

Es un escándalo que ciertas instituciones públicas de arte, especialmente, se hayan dejado conquistar por compañías petroleras que buscan generar la percepción de que están haciendo un aporte positivo a nuestras sociedades cuando, en realidad, son responsables de una gran contaminación y un perjuicio enorme a las personas, al planeta y a los sistemas políticos.

Para producir petróleo y transportarlo al mercado global, una compañía petrolera necesita el apoyo o el silencio de las poblaciones de las zonas donde actúa. De no contar con el apoyo necesario, o la «licencia social para operar», la capacidad de esa compañía de llevar a cabo su negocio se verá seriamente afectada. La construcción de esta licencia social se da hasta cierto punto en los países que tienen los campos petrolíferos, pero tiene lugar sobre todo en las ciudades del Norte global y cada vez más en las llamadas «naciones emergentes» ante los cambios de poder, dadas las nuevas geopolíticas del siglo XXI.

Los pagos financieros a las instituciones artísticas son un método importante con el que las compañías petroleras fabrican la aprobación del público, al fortalecer su posición como parte de las élites políticas, culturales y sociales de un país. El mecanismo a menudo utilizado para esta apropiación de la cultura es el mecenazgo. En el Reino Unido, la BP y Shell han patrocinado, entre las dos, casi todos los museos e instituciones artísticas más prestigiosos de Londres.

Aun así, el llamado para acabar con el mecenazgo petrolero de las artes está intensificándose. Artistas, amantes del arte y ciudadanos preocupados están sumando sus voces para liberar a la cultura del petróleo. El público está empezando a reconocer que los programas de patrocinio de compañías petroleras como la BP y Shell implican modos de distraer la atención de sus otros impactos producidos en los derechos humanos, el medio ambiente y el clima global. El arte no debería estar al servicio de la muerte: una galería debería ser un lugar para el disfrute del buen arte y no un espacio donde un museo convierte a los visitantes en cómplices de la destrucción ecológica y los males sociales de sus socios corporativos.

Liberate Tate

Liberate Tate se fundó en un taller sobre arte y activismo que tuvo lugar en la Tate en enero de 2010. Cuando los curadores del museo intentaron censurar en el taller cualquier intervención «dirigida en contra de la Tate y sus patrocinadores», aun cuando no se había planeado ninguna, los participantes decidimos seguir trabajando juntos y crear Liberate Tate. El taller concluyó con las palabras «Arte: No Petróleo» fijadas en las ventanas del último piso de la Tate Modern que dan al río Támesis, a la vista de los cientos de londinenses y turistas que pasaban por allí.

Aunque ya habían tenido lugar, por lo menos desde 2003, protestas de activistas por el patrocinio de las compañías petroleras a ciertos eventos culturales en el Reino Unido, Liberate Tate tenía que ser diferente: en tanto que artistas, nuestro propósito es crear arte, al interior del museo y de maneras que el mundo

License to Spill (Permiso para derramar), 2010. Intervención y performance en la Tate Britain, para la celebración de los 20 años de patrocinio de la British Petroleum, junio. Foto: Immo Klink.



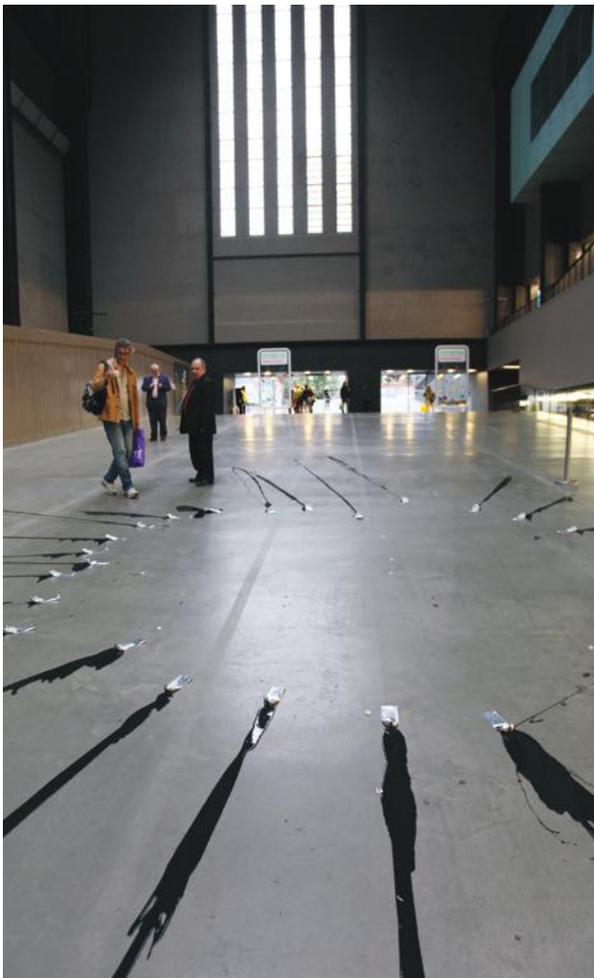
del arte no pueda ignorar y que puedan inspirar a otros, incluso a otros artistas.

A principios del 2010, cuando llevamos a cabo las primeras reuniones y talleres para desarrollar nuestra práctica, nos hicimos aun más conscientes del grado de arraigo de la industria petrolera en nuestras instituciones artísticas. Nos pareció evidente que era el arte mismo el que debía tomar parte en la resistencia contra esta contaminación que todo lo invade. En un momento dado comprendimos que la manera correcta de ver esta desafortunada situación no es que las compañías petroleras apoyen las artes, sino que las artes apoyen su mentira: la mentira de que les importa algo distinto a bombear la mayor cantidad posible de petróleo en el menor tiempo posible. Es más, el mecenazgo petrolero de las artes es un acto *anestésiante*, algo que nos atonta y nos impide percibir la realidad de la extracción de los combustibles no renovables. Es

el opuesto de un acto estético, dado que la estética debería permitirnos sentir el mundo, percibir lo que está sucediendo realmente dentro de nosotros mismos. Un nuevo modo de imaginar nuestro mundo más allá del petróleo debe producirse dentro de los mundos de las artes y la cultura, puesto que es la esfera que está en la raíz de muchas de nuestras percepciones del mundo.

Obras de arte en respuesta al mecenazgo petrolero

Nuestras instituciones culturales actuales no solo apoyan y promueven a la industria petrolera, sino que colaboran en la celebración de la quema de combustibles fósiles. En mayo del 2010, cuando la Tate Modern llevó a cabo un fin de semana de celebración de su décimo aniversario, este fue nuestro mensaje:



Sunflower (Girasol), 2010. Intervención en la Tate Modern, septiembre. Foto: Jeffrey Blackler.

Quisiéramos poder celebrar con ustedes. Pero no podemos. Mientras escribimos esto, su patrocinador corporativo, BP, está creando el cuadro al «óleo» más grande del mundo, inspirado en márgenes de beneficio y en una cultura que antepone el dinero a la vida, con su mancha tenebrosa brillando a lo largo del Golfo de México [...]. Cada vez que ingresamos a la Tate nos hacemos cómplices de estos actos, actos que algún día parecerán tan arcaicos como el negocio de esclavos y tan anacrónicos como las ejecuciones públicas.¹ (Liberate Tate 2010)

En esa oportunidad creamos una obra llamada *Muerte en el agua*, en la que soltamos unos enormes globos de helio con peces y pájaros muertos atados a ellos en la Turbine Hall, su sala de exposiciones de cinco pisos de altura.

El 28 de junio del 2010, la Tate decidió celebrar los veinte años del «apoyo» de la BP al arte británico con una fiesta de verano. Nosotros interrumpimos los actos vertiendo cientos de litros de «petróleo» —en realidad era melaza— en la entrada de la galería en una obra llamada *Licencia para derramar* (*License to Spill*). A medida que la élite cultural y corporativa llegaba a la fiesta, Liberate Tate vertía en su camino un líquido negro de unos grandes barriles marcados con el logotipo de la BP. Mientras tanto, dos integrantes del colectivo se infiltraron en la fiesta con vestidos con largos y abombados trajes florales bajo los cuales llevaban escondidas unas bolsas grandes llenas de la misma melaza pegajosa. Las bolsas no tardaron en romperse y derramar decenas de litros de *petróleo* sobre el suelo brillante de la galería. El espectáculo adquirió dimensiones virales y, aun así, la emisión de cualquier comunicado de la Tate frente la BP brilló por su ausencia.

1 «We wish we could celebrate with you. But we can't. As we write, your corporate sponsor BP is creating the largest oil painting in the world, inspired by profit margins and a culture that puts money in front of life, its shadowy stain shimmerers across the Gulf of Mexico.... Every time we step inside the museum Tate makes us complicit with these acts, acts that will one day seem as archaic as the slave trade, as anachronistic as public executions» (texto original de la carta, Liberate Tate, 2010, archivo del colectivo)



Obras de arte posteriores, en el mismo año, incluyen *Crudo / Girasol*, (*Crude / Sunflower*) una instalación en la que más de treinta miembros del colectivo replicaron el logotipo de Helios de la BP, en la Turbine Hall, lanzando chorros de óleo negro mediante unos tubos marcados con el emblema de la petrolera. En el aniversario de la explosión de la plataforma Deepwater Horizon, en abril del 2011, llevamos a cabo el *performance Costo humano (Human Cost)*, en la Tate Britain, al bañar con una sustancia semejante al petróleo a un integrante del colectivo que yacía desnudo sobre el suelo en el centro de la galería. En enero del 2012, en una obra llamada *Témpano (Floe Píece)*, trasladamos un trozo de 55 kilos de hielo del Ártico, a través del Támesis, partiendo desde la zona de protesta de Occupy London en la catedral de San Pablo, hasta la Tate Modern.

El 7 de julio del 2012, Liberate Tate instaló una inmensa aspa de una turbina eólica de 16,5 metros de altura y una tonelada y media de peso en la Turbine Hall de

la Tate Modern, y solicitó su inclusión en la colección del museo. La obra, llamada *El regalo (The Gift)*, fue instalada en un *performance* en el que participaron más de cien miembros del grupo en este espacio donde antiguamente se quemaba petróleo para alumbrar a Londres (el edificio que aloja a la Tate Modern es una vieja central eléctrica de la ciudad).

Nos estamos acercando a un punto de inflexión irrevocable en nuestra capacidad de abordar la crisis climática, por tanto, queríamos manifestarle claramente a la Tate una vez más que debe mirar hacia el futuro y apartarse de la destructiva médula de la economía de los combustibles fósiles. En Liberate Tate creamos esta obra utilizando un ícono de la energía renovable con un deseo explícito de que la Tate tenga el valor de asumir el liderazgo para abordar la amenaza del catastrófico cambio climático y poner fin a su relación con la BP (una compañía responsable por más emisiones totales de carbono que el Reino Unido en su conjunto).



Human Cost (Costo humano), 2011. Performance en la Tate Britain, abril. Foto: Amy Scaife.

Al presentar la documentación oficial para que la obra fuera aceptada como un «regalo a la nación», la Tate tuvo que decidir si aceptar o no la obra como parte de su colección permanente.

Más recientemente, en abril del 2013, presentamos *Todos de pie* en la Tate Modern. Con transmisión en directo desde el interior de la galería, a lo largo de una semana quince artistas susurraron fragmentos de las transcripciones del juicio a la BP por el desastre de la plataforma Deepwater Horizon, que estaba teniendo lugar en Estados Unidos en ese momento. Los organizaciones de la costa del golfo respondieron como sigue:

Los acuerdos de patrocinio con instituciones artísticas prestigiosas como la Tate contribuyen y refuerzan el poder de las compañías petroleras, como BP, y estas, a su vez, se ven en capacidad de pisotear comunidades como

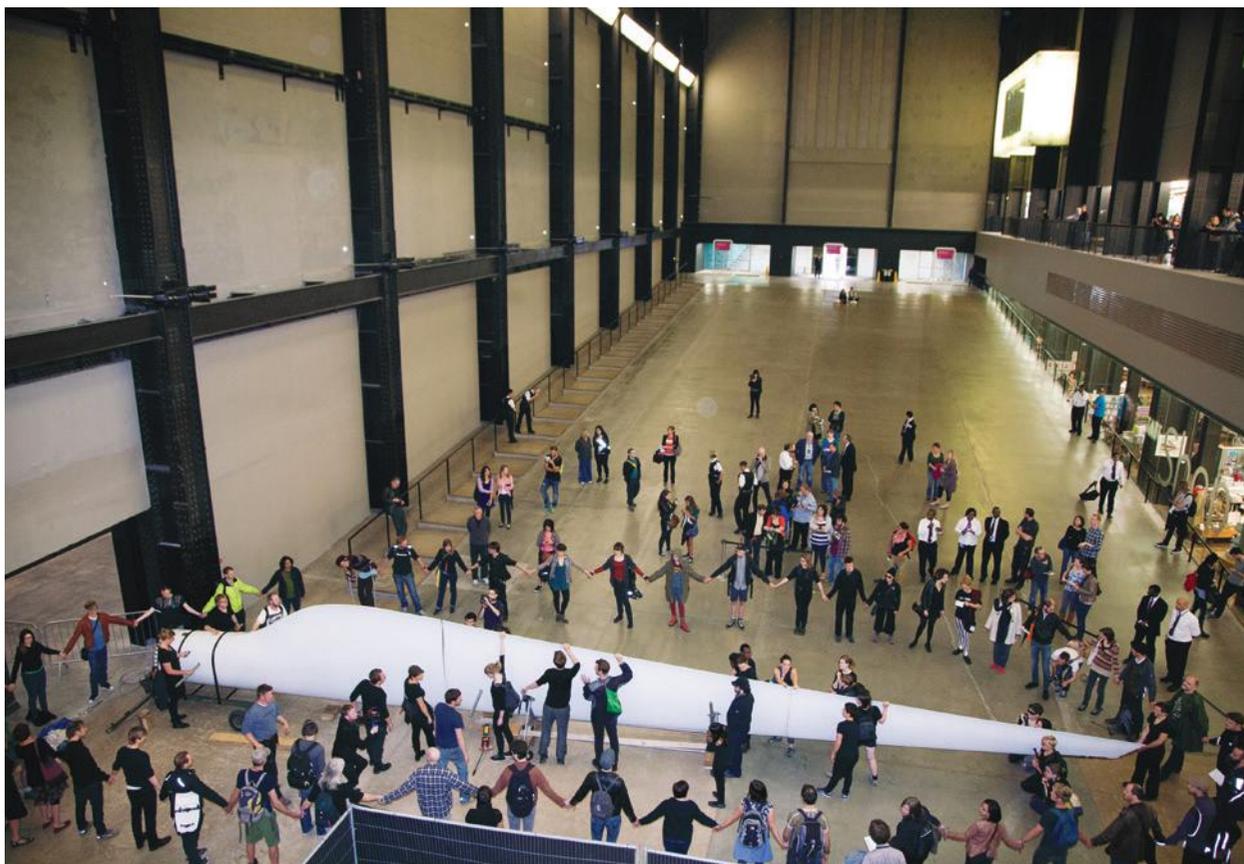
las nuestras, que han acabado por devastar. Estamos convencidos de que el visitante promedio de las galerías en el Reino Unido preferiría que la Tate encontrara un patrocinio que no estuviera directamente relacionado con la devastación de nuestros ecosistemas y sus entos. (VV. AA. 2013)

Una cuestión de transparencia y democracia

Nuestros *performances* se han visto reforzados por la evidencia de las voces coincidentes que se alzan desde miembros y visitantes de la Tate arguyendo que la institución artística pareciera no haber hecho ningún esfuerzo significativo por evaluar su posición al respecto. *Liberate Tate*, por ejemplo, dio esta posibilidad a los accionistas con la «Carta Abierta a Nicholas Serota» a finales del 2011. Más de ocho mil personas la firmaron en apenas tres semanas, en un llamado a la Tate a «desligarse de la BP considerando el perjuicio causado por la empresa a los ecosistemas, las comunidades y el clima». En respuesta a una solicitud amparada en la Ley de Libertad de Información, la Tate confirmó que ha recibido más quejas por el mecenazgo de la BP que por cualquier otro asunto desde que la compañía petrolera estableciera relaciones con la galería en 1990.

Hasta el momento Tate continúa apoyando a la BP. Los lazos con la compañía petrolera no solo se remontan al pasado, sino que además ascienden en su jerarquía interna. El actual presidente de la Tate (que permanecerá hasta el 2015) es Lord Browne, quien fue director ejecutivo de la BP entre 1995 y el 2007, y aún cumple un papel determinante en la industria petrolera. Muchos creen que la Tate seguirá apoyando a la BP mientras Browne esté en la presidencia, pues cualquier opinión que descalifique a la petrolera significaría un dictamen sobre su trayectoria en la misma. Browne, quien todavía tiene acciones en la BP, ha decretado que la cantidad de dinero pagada por la compañía a la Tate no debe hacerse pública. Este secretismo y una cierta reticencia, hasta la fecha, a escuchar a los miembros y visitantes de la Tate que desean su desvinculación de la BP es una creciente fuente de alarma acerca de hasta qué punto el museo

The Gift (El regalo), 2012. Intervención en Tate Modern, julio. Foto: Martín LeSanto-Smith.



de arte no solo no da cuenta al público sobre su relación con la industria petrolera, sino que está al servicio de ella.

El movimiento internacional y un llamado a la acción

El movimiento para poner fin al mecenazgo petrolero a las artes está creciendo internacionalmente. En América Central y Suramérica hay retos enormes. En Brasil, por ejemplo, la compañía petrolera nacional Petrobrás ha invertido en las últimas tres décadas y ha gastado setecientos millones de dólares en el sector cultural desde el 2003. Por otra parte, en Noruega varios activistas y artistas han empezado a hacer oír sus preocupaciones sobre la gigantesca participación de Statoil en el sector cultural.

Desligar a las instituciones artísticas de esta dependencia no es algo que vaya a suceder de la noche a la mañana. Por eso la solidaridad de los artistas y las

personas afectadas en el mundo entero es clave: juntos podemos oponer resistencia y lograr el cambio.

Poco después de la creación de Liberate Tate, lanzamos una invitación abierta a artistas, amantes del arte y demás miembros del público para actuar y garantizar que las instituciones artísticas pongan fin a sus relaciones con las compañías petroleras. Esto ha generado un movimiento creciente de artistas y público que están haciendo oír sus voces para exigir a los museos de arte un enfoque más ético en sus relaciones y fuentes de financiación. Por este medio queremos extender esta invitación a los lectores de *Errata*: Arte libre de petróleo.

Por Liberate Tate

Colectivo de artistas que desarrolla intervenciones para el cambio social, buscando un arte libre de petróleo, y enfocándose en poner fin al mecenazgo

corporativo del Museo Británico de Arte Tate por parte de la compañía British Petroleum. Son reconocidos internacionalmente por sus obras que cuestionan la relación de las instituciones culturales públicas con las compañías petroleras.

Referencias

- Evans, Mel. 2013. «The What Next? Art Campaign Must Tackle Sticky Questions Like BP at Tate». In *The Guardian.com*, posted May 3th, London. Available at: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/may/03/what-next-art-campaign-bp-tate>>, accessed Sep 23, 2013.
- Jordan, John. 2010. «On Refusing to Pretend to do Politics in a Museum». In *Art Monthly*, posted in March. United Kingdom. Available at: <<http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/on-refusing-to-pretend-to-do-politics-in-a-museum-by-john-jordan-2010>>, accessed Sep 23, 2013.
- Keenan, Sarah. 2013. «All Rise: What Does Justice Sound Like?». In *Critical Legal Thinking*, posted April 23th. Available at: <<http://criticallegalthinking.com/2013/04/23/all-rise-what-does-justice-sound-like/>>, accessed Sep 23, 2013.
- Liberate Tate. 2011. «Open Letter to Nicholas Serota». In *LiberateTate.wordpress.com*. Available at: <<http://liberatetate.wordpress.com/liberating-tate/open-letter-to-nicholas-serota/>>, accessed Sep 23, 2013.
- Memefest. 2011. «Curators Comment on Liberate Tate's Work as Part of the 2010/11». In *Memefest - Festival of Socially Responsive Communication & Art*, posted January. Available at: <<http://www.memefest.org/en/gallery/works2010-11/664/>>, accessed Sep 23, 2013.
- Platform London and Liberate Tate (eds.). 2011. «Not If But When: Culture Beyond Oil». In *Platform London.org*, posted November 30, London. Available at: <<http://platformlondon.org/p-publications/culutr/>>, accessed Sep 23, 2013.
- Platform London. 2013. «Take the Money and Run? Some Positions on Ethics, Business, Sponsorship and Making Art». In *Platform London.org*, posted April 16th, London. Available at: <<http://platformlondon.org/p-publications/take-the-money-and-run-some-positions-on-ethics-business-sponsorship-and-making-art/#sthash.WV4yYPqI.dpuf>>, accessed Sep 23, 2013.
- Quaintance, Morgan. 2012. «Liberate Tate and Platform: Tate a Tate». In *Morgan Quaintance*, posted April 01. Available at: <<http://morganquaintance.com/2012/04/01/liberate-tate-and-platform-tate-a-tate/>> accessed Sep 23, 2013.
- Smith, Kevin. 2011. «Tate Director Nicholas Serota says decision on BP-Tate Sponsorship to be Made Soon». In *Art Activism Education Research*, posted December 5th, London. Available at: <<http://platformlondon.org/2011/12/05/tate-director-nicholas-serota-says-decision-on-bp-tate-sponsorship-to-be-made-by-soon/>>, accessed Sep 23, 2013.
- Smith, Kevin. 2012. «Social Licence: Complicity in the Age of Extraction». In *Platform London.org*, posted March 14th. London. Available at: <<http://platformlondon.org/2012/03/14/social-licence-complicity-in-the-age-of-extraction/#sthash.af86CyFj.dpuf>>, accessed Sep 23, 2013.
- VV.AA. 2013. «Gulf Coast Organisations Respond to Liberate Tate's 'BP Trial' Performance». In *Platform London.org*, posted April 29, London. Available at: <<http://platformlondon.org/2013/04/29/gulf-coast-organisations-respond-to-liberate-tates-bp-trial-performance/#sthash.qupQSOMG.dpuf>>, accessed Sep 23, 2013.

a:fuera

EL CLIMA DE LA 9ª BIENAL DE MERCOSUR

9ª Bienal de Mercosur, Si el tiempo lo permite

Porto Alegre, Brasil

Del 13 de septiembre al 10 de noviembre del 2013

Curadora general: Sofía Hernández Chong Cuy

www.9bienalmercosul.art.br

Al observar el clima generalmente nos engañamos. Lo que en apariencia es tranquilo se puede transformar en tormenta; o un cielo muy gris y denso se puede abrir azul como el añil. La 9ª edición de la Bienal de Mercosur, tuvo lugar en Porto Alegre entre los días 13 de septiembre y 10 de noviembre de 2013, tiene por tema *Si el tiempo lo permite*, es decir, antes que nada, está a merced de la naturaleza (humana, climática, imaginativa). Esta Bienal habla del medio ambiente en un sentido amplio, técnico, poético e incluso esotérico, considerando muchas áreas que generalmente no están contempladas en las artes plásticas. La verdad es que, al observar el clima, generalmente se revelan buenas sorpresas.

La mexicana Sofía Hernández Chong Cuy es la curadora general. Mônica Hoff, dedicada hace años al consistente educativo de la Bienal de Mercosur, este año es la curadora de base y responsable por el programa Redes de Formación. Raimundas Malašauskas es el curador del tiempo. Bernardo de Souza es el curador del espacio, y

Sarah Demeuse, Daniela Pérez, Júlia Rebouças y Dominic Willsdon son los curadores de la nube.

Nube también es el nombre de la publicación de lanzamiento de esta Bienal, un pequeño libro que reúne ensayos como «El romance de la Luna», de Julio Verne; «La ciencia y la ética de la curiosidad», de Sundar Sarukkai; «Sobre la importancia de los desastres naturales», de Walter de María, y una entrevista con Eduardo Viveiros de Castro, entre otros excelentes textos. En el libro destaca la propuesta de integrar con más fuerza el arte con las más diversas disciplinas, pensando la producción de los artistas de forma transversal. La Bienal presenta el arte como portales para otros mundos —imaginaciones, exploraciones y manifestaciones de lo que está debajo y arriba del plano social—, enfocándose en la interacción entre cultura y naturaleza. La cultura no solo entendida como arte, sino como el conjunto múltiple de la producción humana, de las invenciones, del avance tecnológico, de las ficciones, de los desplazamientos sociales, de la producción creada por historiadores, geógrafos,

astrónomos, biólogos, navegadores y también por artistas. La naturaleza entendida como cultura.

Paisaje es aquello que la vista alcanza o, más integralmente, aquello que nuestra mente nos hace ver. Tenemos los campos, los árboles, las montañas, pero también toda la ciudad: el movimiento de las calles, el comercio, las relaciones sociales y las vías que llevan nuestra mirada al mundo. Nuestro mundo se suma al de los demás formando un paisaje que no es táctil, que tampoco es exactamente visible, pero que configura un ambiente determinado. Según Sofía, la idea «es descubrir recursos naturales y materiales culturales bajo una nueva óptica, especulando las bases que han marcado las distinciones entre el descubrimiento y la invención», identificando y proponiendo sistemas de creencias mutables. «Con un enfoque abiertamente contingente sobre las alteraciones atmosféricas, ese proceso involucra diálogos constantes sobre lo que es imaginario y lo que es real» (Hernández 2013).

Artistas, intelectuales y curiosos proponen discusiones imposibles, hiperbólicas, provenientes de ciencias antiguas o de ficción, con resultados impensables, monumentales o invisibles, lo que parece familiar para una Bienal llamada «de Mercosur», un seudobloque económico que resulta tan monumental como invisible. Además, los habitantes de esta región de Brasil están acostumbrados a convivir con el universo de la ficción —dato que considero importante en la integración con el tema de esta Bienal—, habiendo transformado constantemente su cotidianidad por una idea ficcional, y *aficionada*, de «nación», de tierra prometida, de lugar donde sucede lo mejor, en el mejor de los mundos.

Poco importan los problemas de la gente, la ignorancia política, el descuido con la educación y la salud, o el abandono de la estructura pública. El gaucho de Río Grande do Sul siempre tiene la visión de que ese es el mejor lugar del mundo —de su mundo, sin duda lo es, teniendo en cuenta que solemos amar la tierra en que nacemos—. Sin embargo, en el sur de Brasil hay una especie de cosmogonía de un pueblo idílico (fuerte y orgulloso) que impide que la población perciba que

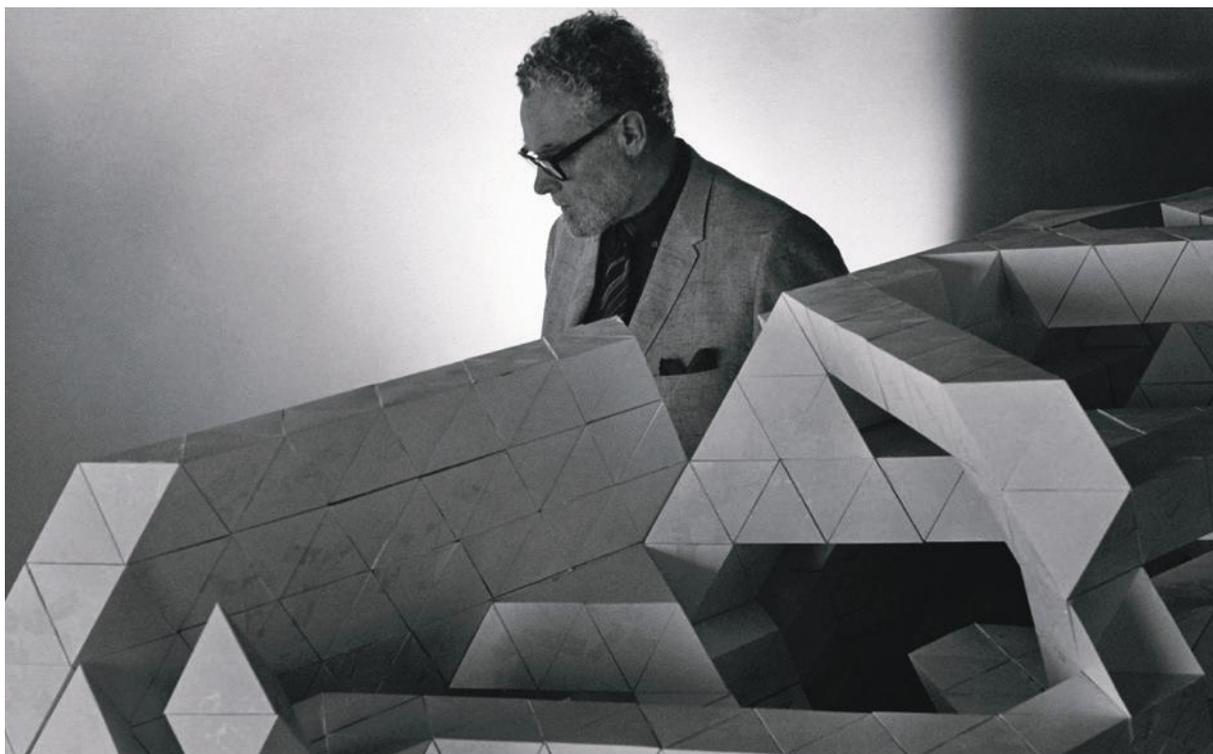
Mira Schendel, *Sin título*, 1985, tinta acrílica y oro sobre lámina de fórmica, 139,5 x 89,5 cm.
Foto: cortesía de la Colección João Sattamini, Museo de Arte Contemporáneo de Niterói.



su mundo hace parte de otros, parte de Brasil y de América Latina; y esto hace, sin duda, todavía más abstracta la idea de Mercosur.

Acostumbrado a ver lo que quiere, el habitante de Porto Alegre tiene la ficción arraigada en su cotidianidad, y tal vez el mejor ejemplo sea justamente lo geográfico: la ciudad, nacida al margen del lago Guaíba (por algunos errores de documentación histórica se terminó considerando que el Guaíba era un río). Allá se puede encontrar la avenida Beira Rio¹, el Estadio Beira Rio y todo un universo cultural de canciones, poesías, pinturas, grabados y mapas que enaltecen el llamado río Guaíba. Geógrafos y geólogos han demostrado ya que allí reposa un lago, pero la población se resiste: mira el lago y ve el río. Pero eso es bonito, porque muestra cómo el imaginario se

1 Que significa en portugués «al margen del río» (N. d. T.).



Tony Smith, *Modelo para Bat Cave*, 1969, 94 x 239 x 265 cm, papel cartulina.
Foto: Tony Smith Estate – Artists Rights Society, New York.

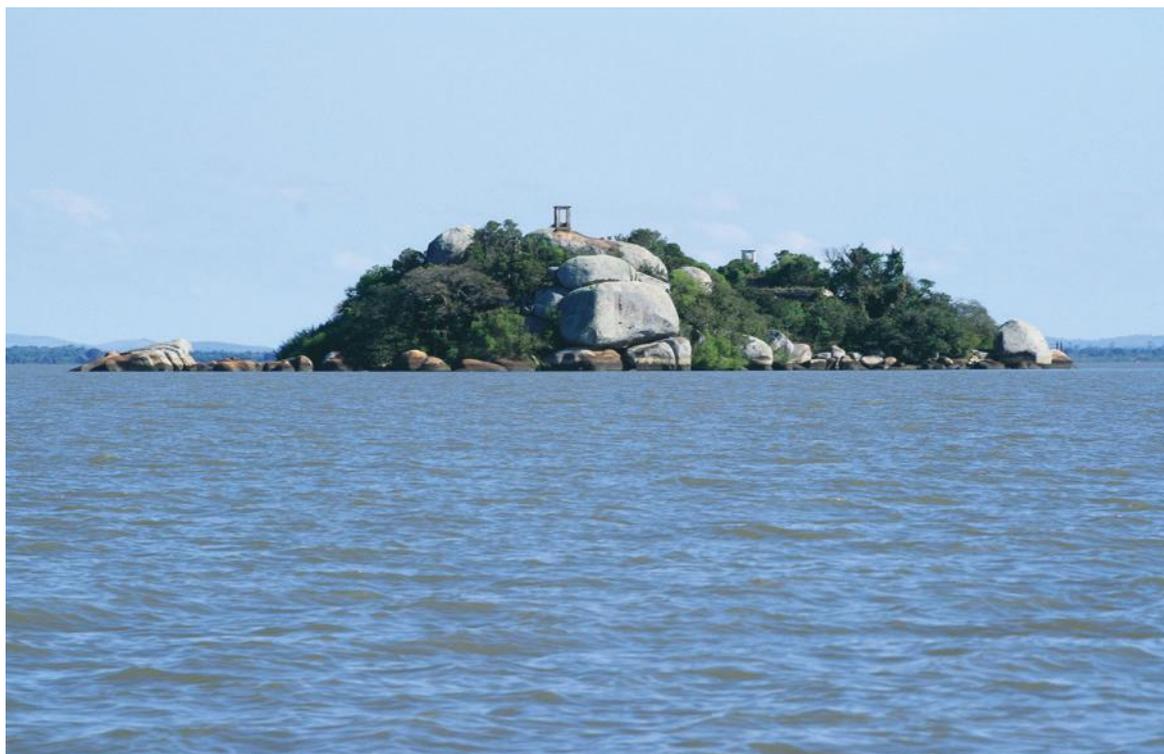
sobrepone a la realidad. Allí la realidad es otra. Es por esto que considero que se hace tan acertado el tema de la 9ª Bienal en una ciudad como Porto Alegre. También debemos recordar la importancia de la Bienal para la formación del público de arte de la región. Desde 1997 hay un intenso contacto de la población con el arte contemporáneo y con los proyectos educativos desarrollados a partir de cada edición. La Fundación Bienal de Mercosur se ha especializado a través de los años y ha ampliado sus acciones educativas, con la producción de material para profesores de la red pública de enseñanza; un extenso curso para la formación de monitores, y mediante el intercambio con instituciones culturales del interior del estado. El programa incluye seminarios, residencias y muestras itinerantes. Casi dos décadas después, el resultado es indudablemente alentador. El público creciente de jóvenes y adultos muestra que en cada edición se derriban nuevas barreras para el acceso al arte contemporáneo.

El mismo enaltecimiento ciego que valoriza y preserva la cultura de la región impidió por muchos años que

el arte moderno se pudiera arraigar allí. Cuando en la década de 1930, algunos artistas intentaron pintar de forma «futurista» (como se llamaba común y genéricamente al arte moderno), fueron criticados y combatidos ferozmente, pues, para la sociedad de la época, mantener la tradición significaba igualmente mantener el academicismo, y el arte moderno representaba la degeneración de la tradición. Se crearon incluso asociaciones para combatir este tipo de arte. En la década de 1940, muchos artistas encontraron como única forma de ejercer la creación modernista en el campo editorial, a partir de la producción de tapas para libros y revistas (por cierto, excelentes). Aún en 1950, artistas de la calidad de Mira Schendel, presente en esta 9ª Bienal, no lograron obtener el espacio para desarrollar sus trabajos (en este caso, ella se tuvo que mudar a São Paulo).

La aceptación tardía del arte moderno significó también un gran desfase en la formación y apreciación del arte contemporáneo. Incluso hoy es posible leer en los periódicos críticas vacías a las bienales de Porto

Isla das Pedras Brancas – Isla do Presídio, 2012. Foto: cortesía de la Fundación 9ª Bienal do Mercosul.



Alegre por parte de «notables especialistas» de la ciudad, que se enorgullecen en decir que no fueron a verla, pero que... ¡y vuelve el argumento no renovado del *arte degenerado*, contrario a las Bellas Artes! A pesar de esto, en ocho ediciones la Bienal de Mercosur construyó un enorme público, y les llevó a profesores y alumnos de la red pública y privada un arte que va mucho más allá de los libros temáticos para colorear.

El arte es más que celebrar el día de la patria, el día del indio o el día de los padres. Niños de diez años transitan por la Bienal con familiaridad, por haber participado antes un par de veces, en los almacenes al margen del río Guaíba. El contacto continuo con la muestra, la fuerza del proyecto educativo y del conjunto de atracciones que se asocian al evento se traducen en formación de público y en gusto por el arte. Y es posible que este, efectivamente, deba ser el principal objetivo de una bienal.

La Bienal este año infelizmente no ocupa los almacenes del muelle del Puerto, como de costumbre, debido al

(no) inicio de las obras de revitalización del puerto, proyecto que se arrastra por años y que nunca se lleva a cabo efectivamente. Las exposiciones ocupan la Usina do Gasômetro como en las primeras ediciones, el Museo de Arte de Rio Grande do Sul (Margs), Santander Cultural y, por primera vez, el hermoso edificio del Memorial de Rio Grande do Sul. Otras acciones han tenido lugar en el Teatro Bruno Kieffer, en la Fundación Vera Chaves Barcellos y en la Isla das Pedras Brancas (conocida como Isla do Presídio²), ubicada en el lago Guaíba.

La Isla das Pedras Brancas sirve de plataforma para conferencias con intelectuales de diversas áreas, quienes también han producido textos reflexivos (véase Mercosur 2013). Para la curaduría, la Isla es un lugar aislado para la reflexión, simboliza la *atemporalidad de la invención*; algo fuera de su tiempo, que se puede recuperar y exponer en la contemporaneidad. Ideas, obras o invenciones que en el pasado no se

2 Literalmente, «isla de la cárcel» (N. d. T.).



8ª Bienal de Mercosur, Muelle de Porto Alegre, 13 de octubre del 2011, proyecto pedagógico. Taller con escuela en geodésica. Foto: Flávia de Quadros.

pudieron terminar ni conservar o no tuvieron aceptación, hoy se pueden recuperar.

Esta Bienal propone el rescate de algunos proyectos que se originaron desde la década de 1960, pero que de alguna forma no se pudieron materializar (por ejemplo, la obra *Bat Cave*, de Tony Smith). Creo que hay aquí una fuerte relación con las «sentencias narrativas» de Arthur Danto, quien, a partir de Wölfflin, habla de las limitaciones de las contingencias históricas, del conocimiento narrativo atrasado y del desconocimiento de la historia futura, que impidieron que determinadas invenciones y obras de arte fueran aceptadas simplemente porque su público no estaba preparado para comprenderlas. En otras palabras, podemos decir que el clima no era favorable.

La ciudad de Porto Alegre ha realizado en los últimos años ediciones notables de la Bienal. Particularmente podemos citar la sexta, bajo la curaduría general del venezolano Gabriel Pérez-Barreiro, y la octava, bajo

la curaduría general del colombiano José Roca. Con esas dos bienales el nivel conceptual y museológico de la muestra aumentó bastante, las discusiones tomaron sustancia y la Bienal de Mercosur pasó a integrar de manera muy consistente la cotidianidad de la ciudad y su naturaleza de ciudad (en los dos sentidos del término).

Este año exponen cerca de sesenta artistas provenientes de veintiséis países. Considero que el número más reducido de artistas, respecto a versiones previas, ya es un buen indicador de madurez. Bienales con ciento cincuenta o ciento setenta artistas dan una buena idea de la producción de un determinado periodo, pero cansan al público, que en un momento determinado no logra aprehender los trabajos de la mejor manera. La ansiedad por intentar ver toda la muestra, el esfuerzo físico de recorrer tantas obras y edificios, exige una disposición que no siempre tiene el espectador.

Sin embargo, esta edición aún mantiene un problema de las ediciones pasadas: el número exagerado de curadores, a diferencia de lo que podría pensarse, debilita los contenidos que guían el concepto general del tema propuesto. Para un tema tan amplio, a veces intencionalmente vago, es difícil entender la necesidad, por ejemplo, de cuatro *curadores de la nube*. Por otro lado, la importancia dada a lo educativo (como se hizo en la 6ª Bienal con Luis Camnitzer y en la 8ª Bienal con Pablo Helguera) trae este año a la propia Mônica Hoff a la curaduría de la exposición, confirmando la consistencia de su proyecto pedagógico. Insisto en eso porque no hay frutos sin educación.

Los proyectos y conferencias que hacen parte de los llamados Portales, Previsiones y archipiélagos, Encuentros en la isla y Redes de formación, configuran una naturaleza muy diferente de bienales anteriores, tanto por la amplitud de los temas como por la diversidad de los participantes.³ Si el arte contemporáneo

3 Que se pueden conocer en el sitio web de la bienal (véase 9ª Bienal de Mercosur).

se puede producir a partir de cualquier elemento del mundo, ahora, con la participación de todos, esa integración puede tener más sentido para el público general. Se crea una relación no solo museográfica y pedagógica con la población, sino mucho más próxima, afectiva, con todos los participantes. La Bienal de Mercosur tiene la intención de *ofrecer y crear afecto*, y ese es un discurso muy diferente del que generalmente vemos en exposiciones bienales. Por su conjunto de ideas múltiples, complementarias y dialógicas, esa novena edición de la Bienal es una excelente oportunidad para que reflexionemos sobre el arte, pero también sobre el tiempo y el espacio en que vivimos. Si el tiempo lo permite.

Por Alexandre Dias Ramos

Curador y editor de arte, doctor en Historia, Teoría y Crítica del Arte de la Universidad de São Paulo (USP); miembro del grupo de Estudios sobre itinerarios de formación en educación y cultura. Autor del libro *Medios y arte: aperturas contemporáneas* (2006) y coordinador editorial de las publicaciones de la 8ª Bienal del Mercosur y de la Bienal Internacional de Curitiba 2013.

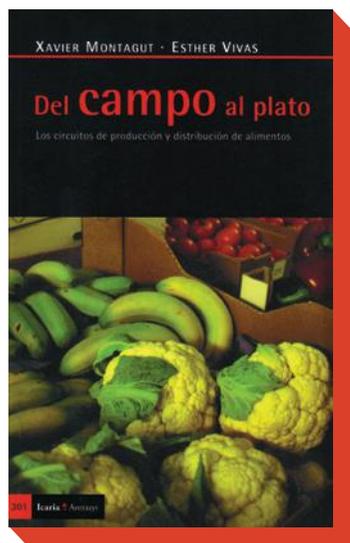
Referencias

- Hernández Chong, Sofía. 2013. «Declaração da curadoria», en: *9ª Bienal do Mercosul*, Sección de prensa. Porto Alegre. Disponible en: <<http://9bienalmercosul.art.br/pt/imprensa/>>, consultado el 30 de septiembre del 2013.
- Hernández Chong, Sofía y Mônica Hoff (dir.). 2013. *A Nuvem: uma antologia para professores, mediadores e aficionados da 9ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul; 224 págs.

Sitios de Internet

- 9ª Bienal del Mercosur. www.9bienalmercosul.art.br

publicados



DEL CAMPO AL PLATO. LOS CIRCUITOS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE ALIMENTOS

Xavier Montagut y Esther Vivas
Barcelona: Icaria, 2009, 177 páginas
ISBN: 9788498880380

La protesta campesina efectuada desde el 19 de agosto de 2013 en al menos diez departamentos de Colombia, guarda una estrecha relación con el tema desarrollado en el libro *Del campo al plato* de Xavier Montagut y Esther Vivas. En efecto, desde mediados de agosto pasado se desarrolla en el país el paro nacional agrario y popular cuyas principales problemáticas y efectos son leídos por la opinión pública de manera fragmentada y parcial: los altos precios de insumos agrícolas, las consecuencias de los tratados de libre comercio, el elevado costo de la gasolina, las importaciones de productos procesados, un gran número de intermediarios en la cadena productiva, etc. Sin embargo, este tipo de lectura no permite evidenciar lo que estructuralmente afecta al sector agrícola y motiva el paro campesino: la configuración en Colombia del régimen alimentario corporativo. Y es aquí donde *Del campo al plato* se presenta como una herramienta fundamental de análisis de la crisis del sector, aunque también y principalmente, como una fuente de alternativas.

Xavier Montagut y Esther Vivas son dos connotados investigadores y activistas sociales catalanes, integrantes de la Xarxa de Consum Solidari, con amplia trayectoria y conocimiento sobre el tema: Montagut fue autor en el 2006 de *Alimentos globalizados. Soberanía alimentaria y comercio justo* (junto con Fabrizio Doglioti), y en el 2007 coordinó con Vivas el libro *Supermercados, no gracias. Grandes cadenas de distribución: impactos y alternativas*, entre otros (2006). Los dos autores han seguido trabajando luego de la publicación del texto aquí reseñado en torno a la problemática

alimentaria¹, tema de completa actualidad, más aún cuando la crisis alimentaria evidenciada en los años 2007 y 2008 se ha prolongado espacial y temporalmente.

Esta crisis tiene su mayor expresión en el elevado precio de los alimentos, fenómeno que imposibilita el acceso de un fuerte porcentaje de la población global. Al respecto, en la primera parte del libro, titulada «Los entresijos del sistema agroalimentario mundial», Esther Vivas da cuenta de la configuración actual del modelo de alimentación bajo la lógica capitalista, y su sometimiento a una alta concentración empresarial. Indica que la crisis alimentaria tendría dos tipos de causas: unas de orden coyuntural, entre las que se encuentran las relacionadas con cambios en los hábitos alimenticios y fenómenos meteorológicos; y otras también coyunturales, pero que serían determinantes, entre ellas, «el aumento del precio del petróleo, que habría repercutido directa o indirectamente, y las crecientes inversiones especulativas en materias primas» (Montagut y Vivas 2009, 12).

Las otras causas planteadas por la autora son estructurales, a saber, se remiten a la configuración y dinámicas de los *regímenes alimentarios* —categoría analítica que permite identificar el comportamiento del sector agroalimentario en un determinado momento histórico-espacial de la relación capitalista (Friedmann y McMichael 1989; McMichael 2009)—. Estas causas, al no solucionarse, mantienen el estado de crisis: las políticas neoliberales aplicadas en los últimos treinta años y la estipulación del modelo agrícola y alimentario bajo la dinámica capitalista.

Vivas indica que la agricultura productivista impulsada durante el segundo régimen², fortaleció a las corporaciones agroindustriales en toda la cadena productiva. Sumado a esto, los Programas de Ajuste Estructural derivaron en las políticas de la Organización Mundial del Comercio-OMC, que «consolidaron aún más el control de los países del norte sobre las economías del sur» (Montagut y Vivas 2009, 17).

A partir de allí se dio un salto en los regímenes alimentarios, configurándose el tercero de ellos, el *corporativo*. Durante este régimen, países netamente productores de alimentos en el sur terminaron siendo importadores de esos mismos alimentos. Por su parte, los productores de alimentos y consumidores del norte fueron víctimas de la especulación en los precios. Sin embargo, en el tercer régimen no todos pierden; la autora es certera al señalar que quienes ganan con la crisis alimentaria son las corporaciones: «las multinacionales que monopolizan cada uno de los eslabones de la cadena de producción, transformación y distribución de alimentos» (2009, 17). Esta ganancia no sería posible sin el decidido apoyo de las élites políticas y las instituciones

1 Montagut coordinó además, junto a Jordi Gascón, el libro *Estado, movimientos sociales y soberanía alimentaria*, publicado en el 2010 por Icaria, reeditado en Quito por Flacso; por su parte, Vivas escribe sobre el tema periódicamente en el diario español *Público*, en su columna «Se cuecen habas».

2 Denominado *mercantil-industrial*, que abarca el periodo comprendido entre las décadas de 1950 y 1990.

internacionales que, afirma Vivas, antepone los beneficios de estas empresas a las necesidades alimenticias de las personas y al respeto al medio ambiente.

En nuestro país el respaldo político a las corporaciones alimentarias se manifiesta en las resoluciones emitidas por el Instituto Colombiano Agropecuario-ICA, orientadas a restringir la libre circulación de semillas y a autorizar que empresas como Syngenta siembren transgénicos. También es evidente en los marcos normativos que buscan legalizar el acaparamiento de tierras y favorecer a los empresarios agroindustria-les que se oponen a la restitución de bienes despojados a campesinos desplazados (artículo 99 de la Ley 1448 del 2011), y en las restricciones a los horarios de tiendas y supermercados de barrio; e incluso, en la propuesta gubernamental en el marco del actual paro campesino de subsidiar los agroquímicos.

Para Vivas, lo anterior debe ser enmarcado en una compleja crisis del capital que se plantea como crisis de la civilización, capaz incluso de poner en riesgo la existencia misma del planeta, a partir de los fuertes efectos sobre la biosfera, en los que el sistema alimentario actual tiene su cuota de responsabilidad al ser intensivo, industrial, kilométrico y petrodependiente (Montagut y Vivas 2009). Ahora bien, la crisis toma otras dimensiones. Una de ellas es la estrecha relación entre el sector financiero y el alimentario que se manifiesta en el acaparamiento de tierras, fenómeno de magnitudes alarmantes. Es acá donde surge la pregunta por las alternativas, en lo cual la autora es clara en referir elementos propios del paradigma de la soberanía alimentaria, proponiendo la siguiente reflexión: un cambio en el sistema de producción de alimentos solo es posible en un marco más amplio de transformaciones económicas, políticas y sociales, y para ello es fundamental la acción social.

La segunda parte del libro está orientada a presentar experiencias que permiten el acercamiento práctico a las reflexiones expuestas en el primer capítulo. Un total de doce entrevistas realizadas a activistas del movimiento alimentario de diferentes partes del planeta permite ver la similitud entre implementaciones del neoliberalismo y el accionar corporativo en lugares aparentemente disímiles como la República Democrática del Congo, Ecuador, Indonesia, Sudáfrica, Japón, México, Suiza, Estados Unidos, Brasil, Francia y la India. Así mismo, este apartado es una ventana a las propuestas que desde el comercio justo, la agroecología, la incidencia política, y las cooperativas de productores y consumidores, se proponen como formas de construir soberanía alimentaria y alternativas al régimen alimentario corporativo.

Si bien plantean particularidades tanto en los procesos como en la forma de abordar la soberanía alimentaria, las entrevistas cuentan con un elemento transversal: el rescate de la noción de *comercio justo* como alternativa a la comercialización alimentaria inmersa en la lógica capitalista. En este comercio justo, como explica Eric Holt-Giménez, el poder de decisión sobre la cadena de mercado está distribuido equitativamente. Por su parte, Rosemary Gomes indica:

El comercio justo deberá, cada vez más, fortalecer las organizaciones económicas colectivas, con foco en los territorios y en la seguridad y soberanía alimentaria, si queremos ser consecuentes con un proyecto de cambio por otro tipo de desarrollo sustentable y democrático en el mundo. (Montagut y Vivas 2009, 118)

El último capítulo del libro, «Para controlar nuestra alimentación, otro comercio es necesario», a cargo de Xavier Montagut, trata de la necesidad de otro comercio. De esta manera el autor cierra *Del campo al plato* presentando, a grandes rasgos pero rigurosamente, la estructuración del poder en la configuración del comercio global de alimentos; para lo cual se remite en reiteradas ocasiones a las experiencias presentadas por los entrevistados y a los procesos acompañados por la Xarxa de Consum Solidari. Montagut enfatiza en las relaciones de dominación que se esconden en el mercado: la concentración de tierras y territorios a manos de gobiernos y transnacionales agroindustriales; la desigualdad forzada en la producción, que se evidencia en la negativa de los gobiernos del norte a implementar programas de ayuda al desarrollo agrícola en países del sur, y en las disímiles condiciones «pactadas» en acuerdos comerciales. Una vez presentado el panorama del comercio global, el escritor hace manifiesta la existencia de dos modelos contradictorios y antagónicos, uno en el que el poder lo tienen las grandes corporaciones, y otro controlado por campesinos y consumidores.

La dureza de la lucha por mantener espacios de comercialización controlados por productores y consumidores, viene dada porque también en este nivel, como en el conjunto de la agricultura y la alimentación, pugnan dos modelos: el modelo agroindustrial controlado por unas pocas empresas y el modelo de agricultura campesina. (2009)

A partir de esta identificación se plantea que la necesidad de comercialización no debe implicar la claudicación ante las grandes superficies. Por el contrario, el autor afirma que la necesidad se puede volver virtud que construya verdaderas relaciones de justicia bajo el paradigma de la soberanía alimentaria, privilegiando los mercados locales —con un concepto amplio de lo local³— a partir de consideraciones ambientales (como requerir menos combustibles para el transporte de alimentos) y sociales (donde el dinero se mueve en circuitos locales y comunitarios, lo que no ocurre con el «comercio justo» de grandes superficies). En el mismo sentido, las estrategias contradictorias del comercio global deben estar soportadas en el reconocimiento del papel protagónico de la mujer en la alimentación; generar prácticas de consumo crítico y responsable; y aprovechar la capacidad de compra que tiene el Estado, para lo que se requieren ejercicios de incidencia política y social del campesinado.

3 Es interesante el planteamiento expuesto en cuanto a las consideraciones ambientales y sociales con relación al consumo de productos locales, que implica la no delimitación de este o su exclusiva consideración a partir de la distancia de la parcela a la mesa (Montagut y Vivas 2009, 153-155).

Del campo al plato contribuye al entendimiento de las consecuencias (globales) que ha tenido el que los alimentos dejaran de ser derecho para convertirse en mercancía. Pero también presenta alternativas y resistencias que se dan desde el paradigma de la soberanía alimentaria en estrecho vínculo con el comercio justo. Sin duda, se trata de una lectura obligada en tiempos en que en Colombia se manifiesta tempranamente con un paro nacional campesino y *cacerolazos* en las principales ciudades el rechazo al régimen alimentario corporativo.

Por Freddy Ordóñez

Abogado, estudiante de la Maestría en Derecho (énfasis en derechos humanos y DIH) de la Universidad Nacional, donde es docente de la cátedra electiva Régimen alimentario corporativo y movimientos sociales: problemáticas, luchas y alternativas. Es investigador del Instituto Latinoamericano para una Sociedad y un Derecho Alternativos (ILSA).

Referencias

- Friedmann, Harriet & Philip McMichael. 1989. «Agriculture and the State System. The Rise and Decline of National Agricultures. 1870 to the Present». In: *Sociologia Ruralis* XXIX-2; págs. 93-117.
- Gascón, Jordi y Xavier Montagut (eds.). 2011. *Estado, movimientos sociales y soberanía alimentaria en América Latina ¿Hacia un cambio de paradigma alimentario?* Quito: Flacso – Icaria, Xarxa de Consum Solidari.
- McMichael, Philip. 2009. «A Food Regime Genealogy». In *Journal of Peasants Studies*, vol. 36, n.º 1. págs. 139-169.
- Montagut, Xavier y Esther Vivas (eds.). 2006. *¿Adónde va el comercio justo? Modelos y experiencias*. Barcelona: Icaria.
- Montagut, Xavier y Esther Vivas (eds.). 2007. *Supermercados, no gracias. Grandes cadenas de distribución: impactos y alternativas*. Barcelona: Icaria.
- Montagut, Xavier y Fabrizio Dogliotti. 2008. *Alimentos globalizados. Soberanía alimentaria y comercio justo*. Segunda edición. Barcelona: Icaria.
- Ordóñez, Freddy. 2012. «Zonas de reserva campesina: contribución a la democratización del acceso y la propiedad sobre la tierra y construcción alternativa del territorio», en: AA. VV. *Propuestas, visiones y análisis sobre la política de desarrollo rural en Colombia*. Bogotá: OXFAM.
- Ordóñez, Freddy. 2013. «Luchas campesinas y soberanía alimentaria en Colombia», en: Holt-Giménez, Eric (ed.). *¡Movimientos alimentarios uníos! Estrategias para transformar nuestros sistemas alimentarios*. Bogotá: ILSA y Food First.



LOS NIÑOS DE LA SOJA

Eduardo Molinari / Archivo Caminante

Buenos Aires: Mónada Nómada – MNCARS (Madrid)

2010, 128 páginas

Conocí a Eduardo Molinari a comienzos del siglo. Vivíamos bajo los efectos de la insurrección popular que sacudió a la Argentina en diciembre del 2001. Yo formaba parte de una experiencia de investigación militante, el colectivo Situaciones, y habíamos sido convocados por un grupo de curadores que cuestionaban las figuras institucionalizadas en el mundo del arte. Nos reunimos con un puñado de artistas para pensar qué hacer una vez que la crisis de representación se radicalizara hasta tornarse irreversible.

No se armó gran cosa. Pero durante una de esas rondas de presentaciones donde cada quien balbucea en qué anda, Eduardo contó una historia fantástica que me implicaba personal e íntimamente (la del «Cristo guerrillero») y ese fue el comienzo de una interesante colaboración que se ha mantenido intermitente, entre viajes (juntos fuimos a la fría Alemania y a la inolvidable Tilcara), largas conversaciones salpicadas de equívocos y comunión, inspiradoras caminatas, insípidos eventos, algunas polémicas y varias lecturas.

En este sentido, escribir la reseña de uno de sus últimos trabajos es una buena excusa para relanzar nuestro intercambio. Por lo tanto, evitaré hacer uso del típico rol de interpretador-explicador, que habla de su objeto: *el artista*. Prefiero sumergirme directamente en sus hipótesis, festejar hallazgos y elaboraciones paralelas, al mismo tiempo que detectar los elementos que nos distancian. Allá vamos.

Los enanitos verdes

Los niños de la soja apareció en el 2010 como parte de una obra producida en el marco de la muestra «Principio Potosí», desarrollada entre Madrid, Berlín y La Paz. En medio de las celebraciones por el bicentenario de la fundación de las naciones latinoamericanas, Molinari decidió investigar la trama económica del exitoso modelo de desarrollo actual. Su indagación se realiza en un contexto de fuertes conflictos sociales, en torno a los ecos de una batalla que tuvo como protagonistas al gobierno nacional de Cristina Kirchner por un lado, y a los sectores del agronegocio, por el otro. El tono es de perturbación, ni celebratorio ni catastrófico. La perspectiva elegida no resulta meramente coyuntural ni abstracta, sino tangencial; como quien procura escuchar, tras la algarabía de los festejos, el murmullo sordo de los combates latentes.

Dos imágenes conceptuales contenidas en la publicación me resultan particularmente atendibles. Por un lado, los camiones. Artefactos claves del escenario argentino en varios aspectos, al menos desde la década de los noventa del siglo pasado; reencarnación moderna de las mulas, elemento utilizado por el artista en obras previas como índice del tipo de inserción subordinado del país en el concierto global. Los camiones son portadores materiales y simbólicos de la estatalidad contemporánea, hasta el punto de que podríamos proponer la metáfora de un Estado *container*, son soportes de un peronismo posmoderno que recrea anclajes territoriales sin actualizar su horizonte ideológico. Los camioneros constituyen además la organización más compacta, vertical y poderosa de trabajadores en la Argentina de hoy, encarnación de una identidad plebeya, antiprogresista y fuertemente corporativa.

Por otra parte, el concepto de «recombinación»: operatoria capaz de reconocer una novedad y plegarla en sentido utilitario y conservador. El autor se refiere al procedimiento tecnológico de la transgénesis utilizado por los negocios del agro, que supone la penetración por parte del capitalismo en las cadenas que configuran la vida misma y su reproducción. Pero este concepto también le permite mostrar en el libro cómo las estrategias institucionales del sistema artístico asimilan iniciativas y trayectorias críticas; o la manera en que las estrategias artísticas que se movían como pez en el agua durante el reinado neoliberal de los noventa hoy se reconvierten al oficialismo de la «década ganada»; e incluso el modo en que los gobiernos progresistas inscriben las luchas de la memoria desligando al presente de las virtualidades que emanan desde el pasado.

Molinari no repara, sin embargo, en un atributo medular de aquellos sectores dinámicos que durante los últimos tres años se han convertido en el núcleo central de la promesa neodesarrollista, común a todos los gobiernos de la región. Se trata de la naturaleza rentística de actividades como la agroindustria, la minería y los hidrocarburos (serie en la que habría que incluir al narcotráfico), consecuencia de la *commoditización* de los recursos naturales y los alimentos. El relativo crecimiento que han experimentado las economías del sur en lo que va del siglo XXI, se costea con base en procesos

de *financiación* que poseen un nítido carácter neoliberal. La hegemonía ideológica del keynesianismo entre nosotros (Keynes hablaba irónicamente de la «eutanasia del *rentier*») no incluye paradójicamente un pensamiento sobre la crisis inevitable que sobrevendrá cuando los elevados precios internacionales de los *commodities* se desinflen. Mientras tanto, seguiremos disfrutando de nuestra ventaja en el concierto especulador, gracias a un tácito «gran acuerdo rentístico nacional» que reúne a la burguesía vernácula y sus gigantes aliados multinacionales, a los diferentes niveles del Estado, y también a los sectores populares beneficiados por el aumento del consumo y la generalización de los subsidios (que no significan distribución de la riqueza).

La inclinación del artista hacia las dinámicas económicas alienta la búsqueda de articulaciones estructurales, que deben ser analizadas a partir de nuevas imágenes y categorías. Una exigencia propia del pensamiento emancipador consiste en trascender el recuento de las víctimas para delinear las subjetividades resistentes. *Los niños de la soja* devienen pibes *chorros*, rateros. O campesinos en lucha.

Dentro, contra, más allá

Molinari es un animal eminentemente político. Siempre lo fue. Por eso se inquieta cuando el statu quo artístico convierte al discurso político en una moda entre otras. Cito su propia valoración:

Si bien es cierto que el campo artístico se ha expandido en cuanto a la incorporación de nuevos protagonistas antes ninguneados, no se ha concretado una verdadera democratización del mismo ni se han abierto más espacios de debate y difusión. (2010, 59)

La imagen de una máquina de lavar como metáfora de la normalización estética introduce además cierto giro irónico, nos permite salir del mero enojo, y abre un sendero crítico que elude la trillada denuncia de cooptación orquestada desde las perversas alturas.

Pero si Molinari es un artista político no es solo porque hable de política, o porque «le interese la temática». Su labor es más bien construir enunciados y establecer relaciones que enriquezcan el razonamiento crítico y popular. En ese sentido, reluce la analogía que el autor hace notar entre los procedimientos que dominan la esfera estética y la industria tecnológica. Recombinación y transgénesis. Modelo extractivista y semiocapitalismo. La obra de arte en la era de los *commodities*.

Los niños de la soja hace referencia a las consecuencias sociales, sanitarias y ambientales del monocultivo de soja transgénica. La pregunta específica del trabajo apunta a los requerimientos culturales que deben darse para que este modelo productivo se torne hegemónico. No la cultura en cuanto propaganda legitimadora, únicamente. Sino el tipo de operaciones semióticas que comparten lenguajes tan disímiles como el arte, la economía y la ciencia.

Un ejemplo de las condiciones de producción y circulación recombina-ntes del arte en el actual contexto es la experiencia de ocupación «cultural» (por parte de los orga-nismos de derechos humanos) de la ex Esma, histórica sede de la Escuela de Mecánica de la Armada. Allí, durante la dictadura, funcionó el Centro Clandestino de Detención más grande de la ciudad de Buenos Aires. En el área de Artes Visuales del Centro Cultural Haroldo Conti (espacio reformado con una importante inversión de dinero público), se designan como coordinadores a un artista de reconocida relación con el mercado del arte y a un gestor con importante trayectoria en las fundaciones de aquellas empresas que se beneficiaron con las privatizaciones de los años noventa. Tal gestión está basada en la idea de que un sitio de memoria debe ser habitado por «poéticas» con diversos vectores de sentido, incluido el sinsentido. La gestión de las becas creadas en el marco de este territorio institucional tienen como uno de sus destinos deseados la feria de galerías ArteBA, núcleo duro del circuito de legitimación del mundo del arte local, ligado de modo excluyente al mercado, y cuyas últimas versiones se realizan en otro territorio de alto contenido simbólico, vincu-lado al corazón local de la *república unida de la soja*: la Sociedad Rural Argentina.

Un índice más de la politización de una práctica, fundamental, es la pregunta por el propio lugar en este proceso, eludiendo el papel de conciencia externa, moral, siem-pre a salvo.

Actualización doctrinaria

En el conjunto de su investigación de largo aliento, *Los niños de la soja* posee la singularidad de mostrarnos a un artista especialmente ocupado en adquirir nuevos elementos teóricos. Varios autores contemporáneos con quienes durante los últimos años hemos compartido inquietudes y elaboraciones son evocados por Molinari. Del italiano Franco Berardi (más conocido como *Bifo*) extrae la noción de un «semiocapi-talismo» gobernado por la lógica recombinatoria, menos propenso a la totalización y, por lo mismo, más eficaz cuando se trata de subsumir nuevas cuencas de coope-ración social. Del catalán Santiago López Petit, le interesa la idea de un fascismo posmoderno, capaz de articular axiomáticas de gobierno atentas a la diferencia y la movilización permanente de las fuerzas vitales, con un fin despolitizador y de expoliación. De la brasileña Suely Rolnik, por su parte, obtiene la perspectiva del cuerpo vibrátil, órgano colectivo inmaterial, instancia de constitución de una sensi-bilidad común arrepresentativa que determina (en última instancia) el campo pre-sente de posibilidades.

La lucidez de estas lecturas y apropiaciones contrasta con la utilización mordaz de otros aportes fundamentales del pensamiento emancipador contemporáneo, res-pecto de los cuales Molinari desconfía profundamente. Me refiero al uso restringido que hace el autor de la imagen deleuziana del rizoma, asimilado sin fisuras a un con-tenido neoliberal y excluyente.

Cuestión de tiempos

Otra de las singularidades de la publicación que reseñamos es el lugar que ocupa en ella la experiencia de la memoria, y su vínculo con el análisis histórico. Eduardo Molinari es un obrero incansable de las imágenes que la humanidad ha creído dejar en el pasado y permanecen cargadas de potencia. Su meticuloso *Archivo Caminante*, repleto de recuerdos «transportando aquello que aún no es, pero que puede ser», es prueba de ello.¹

Pero hasta el momento, Molinari había centrado su exploración mnemotécnica en un desplazamiento simbólico que podría resumirse de la siguiente manera: poner en tensión las referencias estatal-nacionales forjadas por la modernidad latinoamericana (que en Argentina se condensan en torno a la palabra clave de nuestra cultura política: el peronismo), a partir de una imaginación india que regurgita desde los últimos años del siglo XX, en torno a poderosas insurgencias militantes y teóricas que han conmovido el escenario continental, desde el zapatismo chiapaneco hasta las constituyentes plurinacionales de Bolivia y Ecuador.

En *Los niños de la soja*, Molinari insinúa una nueva capacidad de cuestionamiento que logra articular elementos de una figuración originaria junto a hipótesis críticas provenientes de mitologías propiamente posmodernas. La idea de una práctica y un pensamiento situados guía esta articulación, y enlaza categorías prehispánicas como el «monstruo» (que lejos de representar al mal, puede convertirse en un aliado... o no), los hombres de maíz (provenientes del relato maya *Popol Vuh*, para designar las resistencias contemporáneas a la subjetividad extractivista), o el Ekeko (que contrapone la fertilidad y la abundancia a las nociones de progreso y desarrollo).

El filo de esta composición ideológica puede ser descomunal. Aguardamos entonces, con ansiedad, la segunda parte de esta sugerente investigación, anunciada por Molinari para las próximas semanas, con un título enigmático: *BOGSAT / La responsabilidad*.

1 En el caso de *Los niños de la soja*, Eduardo realizó dos derivas: una en Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires; la otra en la ciudad de Rosario y su periferia, incluidos los puertos de San Lorenzo y San Martín, Provincia de Santa Fe. Durante esos desplazamientos en el territorio sojero se realizaron interacciones con los colectivos artísticos El Levante y Wokitoki. También con los archivistas de la Hemeroteca de la Biblioteca Juan Álvarez, de Rosario, y del diario *El Oeste* de Carlos Casares. Finalmente, Molinari también dialogó con diversos actores vinculados a los movimientos agroecológicos.

Por Mario Antonio Santucho. Editor de la *Revista Crisis*, trabaja en la Biblioteca Nacional Argentina. Desde el 2000 integra el colectivo Situaciones y forma parte de la Editorial Tinta Limón. Recientemente participó de la fundación en Buenos Aires del Instituto de Investigación y Experimentación Política.

Sitios de Internet

Archivo Caminante. www.archivocaminante.blogspot.com

La Dársena. Plataforma de pensamiento e interacción artística.

www.plataformaladarsena.blogspot.com

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea que sus exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata#@idartes.gov.co o artesplasticas.revista@gmail.com



Nº10 POLÉMICAS AMBIENTALES – PRÁCTICAS SOSTENIBLES

EDITORIAL 12

ECONOMÍAS Y DESENCANTOS DE LO «VERDE»: TENSIONES E INTERVENCIONES

Paulina Cornejo 16

*El frágil discurso del deber-ser ecológico:
denuncia artística a la ambigüedad
de la sostenibilidad ambiental* 20
Gonzalo Ortega

*Mirando más allá del discurso: intervenciones
artísticas en la ciudad* 42
Paulina Cornejo

Responsabilidad curatorial corporativa 66
Alberto Sánchez Balmisa

DEL AUTISMO UTILITARIO AL DIÁLOGO REAL: HACERSE CARGO

Juan Alberto Gaviria 88

El desautismo del arte 92
Juan Alberto Gaviria

*Curaduría ecología / economía: una
aproximación sistémica y contextual* 120
Agustín Parra Grondona

*Las puertas inesperadas. En búsqueda de una
sustentabilidad coherente* 144
Adriana Puech Giraldo

DOSSIER 168

Abel Rodríguez por Catalina Vargas
Ala Plástica (Alejandro Meitin y Silvina Babich)
Beatriz Santiago Muñoz
Daniel Barbé
El Puente_lab (Juan Esteban Sandoval)
Echando Lápiz (Manuel Santana y Graciela Duarte)
Minerva Cuevas
Nicolás García Uriburu
Organismo Ideológico (María Buenaventura
y Felipe Sepúlveda)
Rick Lowe

ENTREVISTA 234

Conversación con Alicia Barney Caldas

A:DENTRO 246

VII Premio Luis Caballero
Beatriz Eugenia Díaz
Los límites del saber
Carolina Chacón

A:FUERA 254

Liberate Tate: arte libre de petróleo
Liberate Tate
9 Bienal de Mercosur
Alexandre Dias Ramos

PUBLICADOS 276

INSERTO

Mark Dion

AVARIA



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

BOGOTÁ HUMANA

ISSN 2145-6399



9 772 45 639001 10