

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Artes

N. ESPECIAL | ISSN 2469-1488



ARTE, TECNOLOGÍA Y COLONIALIDAD



FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

PRESIDENTE

Dr. Fernando A. Tauber

VICEPRESIDENTE ÁREA INSTITUCIONAL

Dr. Marcos Actis

VICEPRESIDENTE ÁREA ACADÉMICA

Lic. Martín López Armengol

SECRETARIA DE ARTE Y CULTURA

Prof. Mariel Ciafardo

 **FACULTAD
DE ARTES**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

DECANO

Dr. Daniel Belinche

VICEDECANO

DCV Juan Pablo Fernández

SECRETARIO DE DECANATO

Lic. Emiliano Seminará

SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS

Prof. Graciana Pérez Lus

**SECRETARIO DE PLANIFICACIÓN,
INFRAESTRUCTURA Y FINANZAS**

Lic. Carlos Merdek

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA

Lic. Silvia García

SECRETARIO DE POSGRADO

Prof. Santiago Romé

SECRETARIA DE EXTENSIÓN

Prof. María Victoria Mc Coubrey

SECRETARIO DE PRODUCCIÓN

Y COMUNICACIÓN

Prof. Martín Barrios

SECRETARIO DE RELACIONES

INSTITUCIONALES

Prof. Juan Mansilla

SECRETARIO DE ARTE Y CULTURA

Lic. Carlos Coppa

SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES

Prof. Agustina Reynoso

SECRETARIA DE PROGRAMAS EXTERNOS

Lic. Sabrina Soler

GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Papel Cosido. Registros sobre arte en América Latina

ARTE Y DISEÑO

Dirección de Diseño en Comunicación Visual y Realización

Equipo de diseño

DCV María Ramos

DCV Agustina Fulgueiras

DCV Lucía Pinto

OBRA DE TAPA

Mulluterra, serie Khipunk (2017), Noe Mayorga

Número Especial. Arte, Tecnología y Colonialidad – Julio de 2021

Versión digital

ISSN 2469-1488

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/aeiojs>

Editado en colaboración con

Accesos. Revista de Investigación artística (España)

<https://www.accesos.info/accesos-especial>

Ñawi. Arte, diseño, comunicación (Ecuador)

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/issue/view/83>

EQUIPO EDITORIAL DE ARTE E INVESTIGACIÓN

EDITORA RESPONSABLE

Silvia García, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

EDITORIA ASOCIADA

María Silvina Valesini, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ASISTENTE EDITORIAL

Valentina Valli, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ARTE E INVESTIGACIÓN - EDICIÓN ESPECIAL

ARTE, TECNOLOGÍA Y COLONIALIDAD

ÍNDICE

ARTÍCULOS

ASPECTOS NUEVOS Y VIEJOS DE LA TECNOLOGÍA

Rodrigo Alonso

ÍCONOS Y MEMES

Luis Camnitzer

PERFORMANCE BIOINTERACTIVA Y EXPERIMENTAL EN LAS REDES. LA COMPLEJA DIALÉCTICA DE LA DECOLONIZACIÓN ESTÉTICA

Alejandra Ceriani

MIRADAS CERCANAS. APORTES PARA LOS ESTUDIOS DECOLONIALES EN LAS ARTES

María de los Ángeles de Rueda

LÍNEAS ABISMALES Y ESTÉTICAS FRONTERIZAS. *AS BOAS MANEIRAS* Y *BACURAU*

Eduardo A. Russo

BIOARTE EN LA ARGENTINA. PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE ARTE, NATURALEZA Y TECNOLOGÍA

Natalia Matewecki

LA DANZA COMO DISPOSITIVO DE DESACELERACIÓN. EL CI ANTE DINÁMICAS TECNOCOMUNICATIVAS CONTEMPORÁNEAS

Mariela Singer

UTOPIÁS ROBÓTICAS. UN IMAGINARIO CONTRAHEGEMÓNICO

Magdalena Mastromarino

EDITORIAL

MIGUEL ALFONSO BOUHABEN

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Editor de *Nawi. Arte, diseño, comunicación.*

mabouhaben@gmail.com

SILVINA VALESINI

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Editora asociada de *Arte e Investigación.*

silvinavalesini@gmail.com

DANIEL VILLEGAS

Universidad de La Laguna. España

Editor de *ACCESOS. Revista de investigación artística*

daniel.villegas.glez@gmail.com

El presente Monográfico *Arte, Tecnología y Colonialidad* tiene el propósito de discutir y reflexionar, desde una perspectiva crítica y transdisciplinar, sobre la intersección que se establece entre las prácticas artísticas, las nuevas tecnologías y los procesos actuales, post y decoloniales. Para ello, convocamos a investigadorxs nacionales e internacionales para que envíen sus aportaciones investigativas en torno a las posibilidades de la investigación artística en la tecnosfera desde la óptica de la colonialidad del saber/ver y la decolonización estética.

La singularidad del monográfico radica en su publicación transversal en tres revistas indexadas de investigación en artes: *Accesos. Revista de Investigación artística* (Universidad Complutense de Madrid. España), *Arte e Investigación* (Universidad Nacional de La Plata. Argentina) y *Ñawi. Arte, diseño, comunicación* (Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador).

Todas las dimensiones de la colonialidad se articulan con la colonialidad del ver: con la imposición de la mirada occidental y eurocéntrica como la única verdadera y universal, obviando así las potencias creativas y artísticas de las miradas de las alteridades no-occidentales. En este sentido, Joaquín Barriendos (2011) sostiene que «[...] la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

tipo de imaginario visual global compartido [...]» (p. 14). Para Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez (2012) la colonialidad del ver impone un control de lo sensible ya que es un saber fundamental para la colonización del poder, del saber y del ser: «[...] la colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad [...]» (p. 15).

Para afrontar las tácticas de decolonización estética, hay que entender que son consustanciales a las decolonizaciones del poder, del saber y del ser. Su base práctica es esencialmente subversiva y desobediente, pues parte de una disrupción de las estéticas occidentales. Una disrupción que ahonda en lo político. Una politización de la estética que vindica la emancipación de los pueblos colonizados. El ecuatoriano Cristian León (2012) defiende la necesidad de crear una estética-otra que solo es posible si se decoloniza también la imagen: «la misma noción de imagen requiere ser decolonizada». Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) defiende la potencia decolonial de lo visual como herramienta para la acción política colectiva. La pensadora boliviana se apoya en el concepto de alegoría, que «nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el olocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo».

Por otra parte, se considerarán aquí asuntos vinculados a la matriz colonial que define estructuralmente a las tecnologías que sirven de soporte para determinadas prácticas artísticas y cuáles son las potencialidades y limitaciones políticas del uso de las primeras en la definición de un marco de acción de carácter emancipador en términos descolonizadores. Habrá que tener en cuenta, en este sentido, lo que sostiene Andrew Feenberg (2005) en relación con la falta de neutralidad de las tecnologías, el etnocentrismo de muchas de las proclamas emancipatorias de las mismas señaladas por el Critical Art Ensemble (1998) y las pretensiones totalitarias de la forma de gobierno tecnológica propuesta en el contexto de la *Hipótesis cibernética* analizada por Tiqqun (2015) y que en la actualidad define el sistema-mundo.

Ahora bien, ¿qué papel adoptan las nuevas tecnologías en este contexto de descolonización estética? ¿Cómo podemos abordar la funcionalidad que tiene la tecnología actual en la construcción de un arte emancipatorio? ¿Qué impacto tienen las nuevas tecnologías en la profundización democrática del arte? ¿Es posible un arte tecnológico que sea emancipador y que, a la vez, sirva para vindicar las culturas autóctonas de América, Asia, Oceanía y África? ¿Es compatible el uso de la tecnología para forjar tácticas de activismo decoloniales, interculturales y transculturales? ¿O quizá el uso de la tecnología va a reterritorializar y resignificar las potencias contestatarias de la praxis decolonial e intercultural inherente a estas prácticas artísticas? ¿Cómo combatir, entonces, los efectos de control de

la *Hipótesis cibernética* y de la axiomática del capital a través de las tecnologías? ¿Son compatibles las ideas de creación colectiva, participación y apertura con las tácticas de creación media-artísticas decoloniales? ¿Es posible reivindicar, desde las estéticas del sur, un arte transmedia y subalterno; transcultural y decolonial?

Las propuestas teóricas presentadas en este monográfico, enmarcado en el Proyecto I+D *Interacciones del arte en la tecnosfera*, dirigido por Josu Larrañaga, van a dialogar con un conjunto de imágenes tecno-decoloniales, producidas por artistas que trabajan en el intersticio del mundo digital y la perspectiva decolonial, de la tecnología y lo ancestral. La imagen de nuestra portada es un ejemplo preclaro de esas síntesis heterogéneas: una pieza de arte objetual de Khipunk entre la ciencia ficción y la cosmovisión andina que apunta a la construcción de un nuevo imaginario donde la conquista no aconteció.

Para recorrer este Monográfico transversal, los y las invitamos a seguir los siguientes enlaces: <https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/issue/view/83> <https://www.accesos.info/accesos-especial>

REFERENCIAS

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

Critical Art Ensemble (1998). *Flesh Machine*. New York, Estados Unidos: Autonomedia. Recuperado de <http://www.critical-art.net/books.html>

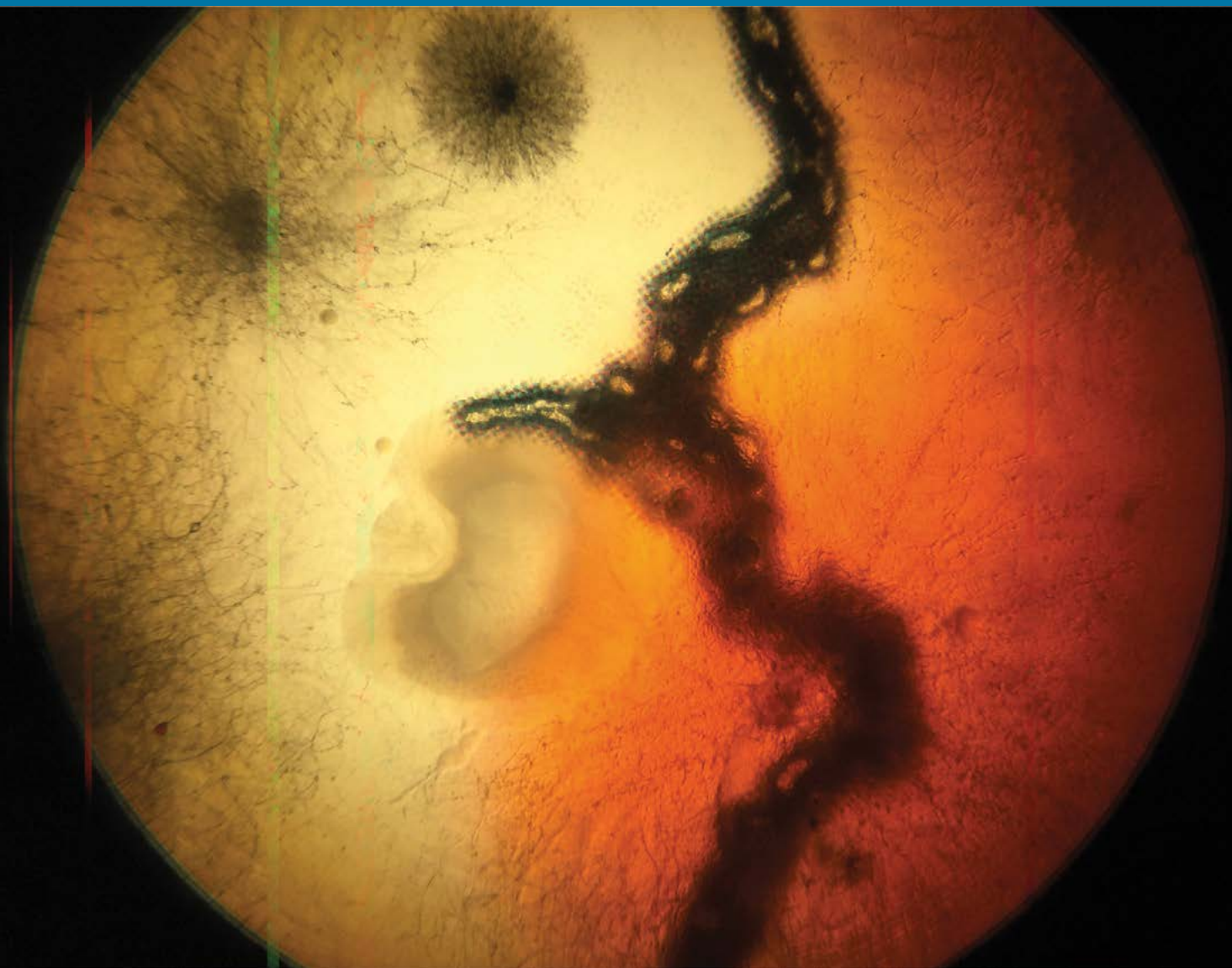
Feenberg, A. (2005). Teoría crítica de la tecnología. *Revista CTS*, 2 (5), 109-123. Recuperado de https://www.sfu.ca/~andrewf/books/Span_Theoria_Critica_de_la_Tecnologia.pdf

Gómez, P. P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá, Colombia: Conferencia.

León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123. doi: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Tiqqun (2015). *La hipótesis cibernética*. Madrid, España: Acuarela & A. Machado.



Serie Colonies (2016), Cristian Villavicencio

Aspectos nuevos y viejos de la tecnología
Rodrigo Alonso
Arte e Investigación, Número Especial, e068, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e068>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ASPECTOS NUEVOS Y VIEJOS DE LA TECNOLOGÍA¹

NEW AND OLD ASPECTS OF TECHNOLOGY

RODRIGO ALONSO | rodri@roalonso.net

Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Recibido: 13/2/2021 | Aceptado: 3/5/2021

RESUMEN

Las exposiciones de obras tecnológicas actuales corren el riesgo de invalidar las producciones críticas, radicales o disidentes al ser cooptadas por la espectacularidad de sus recursos técnicos. Esto es particularmente grave en el contexto latinoamericano donde el acceso a las tecnologías es causa muchas veces de exclusiones y desigualdades de todo tipo. A partir de la recepción crítica del futurismo por parte de intelectuales como Vicente Huidobro, César Vallejos y José Carlos Mariátegui, nos proponemos reflexionar sobre las proyecciones particularmente problemáticas de las creaciones tecnológicas contemporáneas en contextos expositivos *hi-tech*.

PALABRAS CLAVE

Documenta 11; tecnología; arte crítico; Latinoamérica; arte contemporáneo

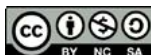
ABSTRACT

The exhibitions of technological artworks run the risk of invalidating critical, radical, or dissident productions by being co-opted by the spectacular nature of their technical resources. This is particularly dangerous in Latin America where access to technologies is often the cause of exclusions and inequalities of all kinds. Based on the critical reception of Futurism by intellectuals such as Vicente Huidobro, César Vallejos and José Carlos Mariátegui, we propose to reflect on the particularly problematic projections of contemporary technological works in the context of hi-tech exhibition.

KEYWORDS

Documenta 11; Technology; Critical Art; Latin America; Contemporary Art

¹ Paráfrasis del título que alude al texto *Aspectos nuevos y viejos del futurismo* (1921), de José-Carlos Mariátegui, citado en este ensayo. Ver más adelante.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



CONTRADICCIONES DE UNA EXPOSICIÓN

En su proyecto curatorial para la Documenta 11,² Okwui Enwezor centró su atención en la múltiple producción audiovisual que a lo largo del mundo registra los procesos poscoloniales y de resistencia a la insistente invasión del capitalismo transnacional. Cientos de horas de registros, reportes mediales, documentales y videos de autor transportaban a la pequeña ciudad alemana de Kassel un panorama de sociedades en conflicto, luchas interminables, traumas comunitarios, situaciones de injusticia y desamparo, deudas históricas y pueblos en la difícil tarea de levantarse o reconstruirse tras el impacto de alguna tragedia fortuita o no.

Todos estos acontecimientos sucedían fuera de Kassel y en general fuera de Alemania. Provenían de aquellas zonas del planeta que todavía identificamos como tercer mundo más allá de toda poshistoria, poscolonialismo y posmodernidad. Y llegaban a los impecables salones de la Documenta a través de cientos de proyectores de video, monitores, computadoras, equipos de audio, conexiones informáticas, sistemas de automatización y sincronización, y una parafernalia tecnológica que hubiera dejado atónitos a los protagonistas de los videos de haber podido asistir al evento; una carga mediática que no podía pasar desapercibida a los ojos de una persona medianamente despierta.

Claro que hay gente que es un poco distraída. Pero llama la atención que Okwui Enwezor —nigeriano, aunque residente desde hace muchos años en los Estados Unidos— no se percatara de la impresionante presencia tecnológica que atravesaba estructural y visualmente toda la exposición. Cuando la crítica señaló que la exhibición parecía un noticiero de CNN desplegado en el espacio o el cuarto de control de Gran Hermano, el curador se sintió ofendido, aduciendo que los críticos no habían comprendido la radicalidad de su propuesta y que las imágenes desplegadas en la Documenta 11, por su incorrección política, no podrían haberse mostrado jamás en el marco de un servicio informativo como el de la CNN.³

Podríamos estar de acuerdo en este último punto. Pero, evidentemente, lo que Onwezor no comprendió es la vieja relación entre forma y contenido. Tampoco, una de las propiedades más obvias del universo tecnológico que Marshall McLuhan expresó en una frase famosa cuando sostuvo que «el medio es el mensaje» (1996: p.29). ¿Cuál era el «mensaje» de la Documenta 11? ¿El mundo en conflicto, resistente, poscolonial, en el que se discuten y negocian los funcionamientos, las

2 La exposición Documenta 11 tuvo lugar en la ciudad alemana de Kassel entre el 8 de junio y el 15 de septiembre de 2002.

3 En una entrevista periodística, Enwezor se queja: «¿Por qué tanta gente la vio [a Documenta 11] superficialmente como algo parecido a la CNN? En efecto, había una relación con la CNN, pero por contraste: era anti-CNN, porque no se trataba de una dieta predigerida de noticias e información sino de involucrar al público en un esfuerzo hacia una nueva ética de la mirada y de la representación» (González, 2002: s/n).

prácticas y los valores políticos, económicos, sociales y culturales del capitalismo globalizado, o el mundo *absolutamente* colonizado por la mirada tecnológica, por sus imposiciones, valores y poderes, por sus exigencias, reducciones, inmaterialidades y formas de exclusión?

EL MITO DEL ARTE Y LA MÁQUINA

¿Es posible la transposición tecnológica de las crudas realidades que se pretendían albergar en Documenta 11? O más precisamente, ¿es posible algún tipo de transposición? Es inevitable traer a la memoria ese cuento tan singular de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, autor del Quijote* (1939), en el cual una persona reescribe *El Quijote de la Mancha* letra por letra obteniendo una novela completamente diferente de la original. Las mismas palabras, en un nuevo contexto, cambiaban de sentido de manera tan radical que el texto primero —no parece buena idea hablar de un *original*— parecía mudo y distante.

¿Para qué sirven las transposiciones, entonces, que parecen imposibles pero que las hay, las hay? Sirven, por ejemplo, para ser observadas, analizadas y criticadas. La comparación del contexto en el que se ha generado un discurso con aquel al que se lo ha transpuesto no puede menos que incitar una confrontación, asociación o interacción crítica. Esta ha sido una de las máximas aportaciones de las transposiciones al pensamiento a lo largo de la historia.

La recepción del futurismo en América Latina a comienzos del siglo xx puso en evidencia una situación problemática interesante. La máxima marinettiana de quemar los museos no era trasladable con facilidad a los países de la región que mayormente carecían de esas instituciones. Pero el aspecto más cuestionado por los teóricos locales fue el embelesamiento de los futuristas con las máquinas, que de motor de la transformación social pasaron a convertirse en un motivo estético o en una nueva mitología. Así lo estimó Vicente Huidobro (1925) cuando en su ensayo «Futurismo y maquinismo» señaló:

Creo que ciertos poetas actuales están creando una mitología, la mitología de la máquina. Ella es tan antipática como la otra. Estoy seguro de que los poetas del porvenir tendrán horror de los poemas con muchas locomotoras y submarinos, tal como nosotros tenemos horror de los poemas llenos de nombres propios de las demás mitologías⁴ (Huidobro en Schwartz, 2002, p. 415).

En este pensamiento, Huidobro realiza un desplazamiento interesante: así como las mitologías antiguas son el pasado de nuestro presente, este será el pasado de nuestro futuro, y en él las máquinas serán tan banales y anticuadas como Afrodita o Zeus.

⁴ Vicente Huidobro, «Futurismo y maquinismo» (1925), reeditado en Jorge Schwartz (2002).

Pero hay mucho más en este texto aparentemente simple. Porque el poeta chileno está señalando, además, que el futurismo no hace referencia a ninguna realidad futura —como su nombre podría sugerir—, sino que está embarcado en una mitologización del presente. Esta acción tiene por lo menos dos consecuencias: por un lado, inmoviliza el presente, entrando en contradicción con el dinamismo y el mundo en transformación que supuestamente celebran los futuristas; por otro, naturaliza un proceso histórico —según la conocida definición marxista— ocultando las fuerzas y los conflictos sociales, económicos y políticos que animan la metamorfosis tecnológica del mundo.

Desde su propia perspectiva materialista, César Vallejo cuestionó el mito de la máquina por distraer al artista de su verdadero objetivo que es la revolución. Ella es un instrumento, una herramienta, particular por su eficaz capacidad transformadora, pero con la misma realidad del resto de los objetos del mundo. Su singularidad no puede desviar al artista comprometido del entorno sociopolítico al que debería dedicar sus esfuerzos creativos y críticos. Así lo declara en su ensayo «Estética y maquinismo» (1929), cuando dice:

El artista revolucionario tiene otro concepto y otro sentimiento de la máquina. Para él, un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes, con una sola diferencia: aquéllos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor eficacia creadora. Nada más. De aquí que, siguiendo esta valoración jerárquica de los objetos en la realidad social, el artista revolucionario haga otro tanto al situarlos en la obra de arte. La máquina no es un mito estético, como no lo es moral y ni siquiera económico. Así como ningún obrero con conciencia clasista ve en la máquina una deidad, ni se arrodilla ante ella como un esclavo rencoroso, así también el artista revolucionario no simboliza en ella la Belleza por excelencia, el nuevo prototipo estético del universo, ni el numen inédito y revelado de la inspiración artística. El sociólogo marxista tampoco ha hecho del tractor un valor totémico en la familia proletaria y en la sociedad socialista⁵ (Vallejo en Schwartz, 2002, p.422-423).

Su compatriota José Carlos Mariátegui insistió en los aspectos políticos del movimiento para poner de manifiesto la escasa comprensión que poseían los futuristas sobre las innovaciones tecnológicas, al creer que la aparición de las máquinas podía ir acompañada de una doctrina política nueva sin ninguna base materialista o social. En su ensayo «Aspectos nuevos y viejos del futurismo» (1921), lo expresa de esta manera:

La escuela futurista, al igual que esas escuelas [cubismo, expresionismo, dadaísmo], trata de universalizarse. Porque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y expansivas... El programa político constituyó una de las desviaciones

⁵ César Vallejo, «Estética y maquinismo» (1929), reeditado en Jorge Schwartz (2002).

del movimiento, uno de los errores mortales de Marinetti. El futurismo debió mantenerse dentro del ámbito artístico. No porque el arte y la política sean cosas incompatibles. No. El grande artista no fue nunca apolítico... El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica. No hay, pues, nada que reprochar a Marinetti por haber pensado que el artista debía tener un ideal político. Pero sí hay que reírse de él por haber supuesto que un comité de artistas podía improvisar de sobremesa una doctrina política. La ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa (Mariátegui en Schwartz, 2002, p.411-412).⁶

Podría parecer contradictorio que teóricos provenientes de los países latinoamericanos, donde la tecnología es tan necesaria, adoptaran esas posturas críticas. Sin embargo, estas distan de ser reaccionarias. Huidobro, Vallejo o Mariátegui no se opusieron a los cambios que el desarrollo tecnológico prometía, sino a su aceptación ensalzadora y acrítica. En sus textos se percibe el compromiso con su contemporaneidad, un compromiso *situado* que no les permitía soslayar el marco y el debate político que tal proceso exige.

UN LUGAR PARA LA DISCUSIÓN TECNOLÓGICA

Ese debate no ha perdido su actualidad todavía hoy, aunque definitivamente los tiempos han cambiado en lo que se refiere a la base social de la aventura tecnológica. Porque si esta podía, todavía a comienzos del siglo xx, embanderarse de sentimientos democráticos y objetivos de progreso comunitario, hoy apenas puede ocultar su alianza con la maquinaria capitalista transnacional y el pensamiento tecnocrático.

En su ensayo «La idea de “tecnología” y el pesimismo postmoderno» (1995), Leo Marx sintetiza este proceso de la siguiente forma:

Para los revolucionarios republicanos del Iluminismo, especialmente los philosophes radicales, la ciencia y las artes prácticas eran instrumentos de liberación política, herramientas esenciales para arribar al objetivo ideal del progreso: una sociedad republicana más justa, pacífica, menos jerárquica, basada en el consentimiento de los gobernados... Pero el advenimiento del concepto de tecnología y de la compleja organización de los sistemas tecnológicos coincidió con —y sin dudas contribuyó a— una revisión sutil de la ideología del progreso... la simple fórmula republicana

⁶ José Carlos Mariátegui, «Aspectos nuevos y viejos del futurismo» (1921), reeditado en Jorge Schwartz (2002).

para generar progreso mediante el mejoramiento de los medios técnicos según fines sociales fue reemplazada por —o, *más bien*, transformada imperceptiblemente en— un compromiso tecnocrático diferente por mejorar a la «tecnología» como base y medida del [...] progreso de la sociedad (p.19).⁷

El desplazamiento desde el progreso social al tecnológico no es un reemplazo, sino más bien un movimiento de ocultamiento. El éxtasis tecnológico actual no carece de una base social ni de un modelo político más o menos evidente: la modernización inconclusa, la dificultad para acceder a los recursos tecnológicos, las nuevas exclusiones sociales, el analfabetismo informático, la fluida circulación del capital transnacional forman parte de ellos.

La discordancia entre la homogeneidad expansiva de las nuevas tecnologías y el sustrato humano desigual, heterogéneo y conflictivo sobre el que ellas se despliegan es particularmente relevante en territorios como el latinoamericano. Su posición subsidiaria respecto de los centros donde se producen y desarrollan las máquinas, sus funciones y sus usos, sumada a los problemas económicos, sociales y políticos internos, anulan toda posibilidad de pensar en la tecnología como una realidad unificada y neutra. Cualquier ámbito que la involucre en la región estará teñido necesariamente de relatividades, tensiones y debates.

América Latina ocupa un no-lugar en el desenvolvimiento tecnológico, un espacio de aparente reproducción derivativa de procedimientos, usos y formas determinados unívocamente en los ámbitos donde técnicas y herramientas ven la luz. Pero ese no-lugar no es una ausencia de lugar. Como lo ha demostrado la teoría contemporánea —a partir de la obra de Marc Augé (1993), sus seguidores y detractores— un no-lugar designa una realidad positiva, un ámbito específico desde el cual es posible actuar, aunque de formas alternativas a como se lo hace en otros espacios. Abordando el concepto de no-lugar desde una perspectiva política —no antropológica, como lo hace Augé— es posible pensar en unas prácticas propias de estos no-lugares, unas prácticas de por sí críticas en la medida en que se despliegan por los márgenes de las formas de hacer y pensar instituidas.⁸

Inspirado en las teorías situacionistas del desvío, Michel de Certeau (1986) demuestra cómo los usos no previstos de determinados materiales, procedimientos u objetos poseen la capacidad de transformar la realidad, conduciendo hacia la modificación material y política de los productos sociales y culturales, y abriendo el camino a posicionamientos que van desde la innovación creadora o funcional a la resistencia y la intervención crítica. Para el filósofo francés, el desvío puede ser

⁷ La traducción es del autor del artículo.

⁸ Este punto se desarrolla con mayor amplitud en mi ensayo «Resistencias, desvíos y astucias. Escuelas de la subversión» (Alonso, 2010).

una práctica transformadora que convierta al consumidor en un productor activo. Variando el empleo de las cosas desde sus usos admitidos hacia otros no previstos, el usuario posee la capacidad para reconducir el universo material con el que interactúa hacia campos diseñados por él mismo, según sus deseos o necesidades. Aunque esto no siempre suceda, su horizonte de posibilidad es lo suficientemente rico como para considerar sus potencialidades vitales, sociales y políticas.

Vilém Flusser sostiene (2000) —refiriéndose a la fotografía, pero derivándolo a toda producción técnica— que los aparatos poseen un programa inflexible que se impone al operador y determina, desde el inicio, sus posibilidades creadoras o productivas. En cambio, desde la perspectiva de De Certeau (1986), ese programa puede desviarse, resistirse, dislocarse, alterando su uso, valiéndose del aparato para operaciones no previstas, explotando las incertidumbres de su sistema, variando el contexto en el que sus resultados adquieren sentido, subvirtiendo las imposiciones originarias que parecieran restringir su funcionalidad mundana.

Estas operaciones encuentran un terreno de actuación particular en el arte tecnológico.⁹ Aquí, la desviación de los usos de aparatos, programas y herramientas es corriente, aunque sus objetivos no siempre sean subversivos o críticos. A veces existe una fascinación con las *posibilidades* de la tecnología que no se pone en cuestionamiento y que no hace más que prolongar sus imposiciones de origen, sin plantear miradas u opciones alternativas.

LOS MITOS DEL ARTE TECNOLÓGICO

La utilización de tecnología en el campo estético —un ámbito por lo general no previsto entre sus aplicaciones— posee una enorme potencialidad crítica. Pero esta potencialidad debe ejercerse. Una parte importante del arte tecnológico, especialmente el que se despliega en presentaciones espectaculares, no solo no aporta a las finalidades reflexivas y liberadoras del arte, sino que refuerza sistemas de pensamientos, valores y poder muchas veces reaccionarios y caducos, por no decir anacrónicos y peligrosos.

La base sociopolítica de las tecnologías contemporáneas se infiltra en sus manifestaciones estéticas, induce valores y sentidos que laten al interior de las producciones y prácticas artísticas tecnológicas. El artista debe aprender a lidiar con ella si no quiere transformarse en el cómplice involuntario — como el curador de la Documenta 11— del sistema en el que inevitablemente está inmerso, a pesar de sus esfuerzos por separarse de él. La *carga tecnológica* de una pieza de arte electrónico conlleva unas valoraciones sobre el mundo actual, su cartografía

⁹ Para una aproximación a ciertas prácticas del desvío en la fotografía de América Latina se puede consultar «El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia» (2008), de Rodrigo Alonso.

geopolítica y sus dimensiones de poder, que no pueden pasarse por alto. Estas aparecen con más evidencia cuando la tecnología se enarbola como protagonista.

Las exposiciones que incorporan obras artísticas tecnológicas generan, todavía hoy, un aire de novedad. Aun cuando los televisores, las computadoras, las pantallas y los proyectores de video son dispositivos relativamente estándares, su inclusión en museos y galerías continúa convocando la atención. Su aparición en otros ámbitos, como el espacio público, puede acentuar su carácter innovador, especialmente si el contexto es ajeno o no evidencia sus conexiones con el mundo tecnológico. Este culto de la novedad —uno de los resabios modernos que todavía perduran con fuerza— promueve una concepción de la experiencia vital progresiva y lineal, desarraigada y efímera, en la cual cada acontecimiento es reemplazado por el siguiente en una sucesión sin fin. Esta sustitución incesante no es otra que la del recambio tecnológico, que se propaga a todos los ámbitos de la vida acostumbrándonos a privilegiar lo nuevo a costa de lo usado, lo previsible o lo conocido, sin importar su valor, no solo económico, sino también histórico y sentimental.

En alguna oportunidad me referí a la tendencia de algunos artistas latinoamericanos a utilizar las tecnologías perimidas, inútiles u obsoletas como acto de afirmación política.¹⁰ Esta propiedad de la *low-tech* se despliega en diferentes niveles. Por un lado, funciona por contraste en relación con el universo hipertecnologizado que nos rodea, al que cuestiona con su presencia discordante; por otro, constituye una resistencia a admitir acríticamente la gimnasia del desapego material y emocional al que nos fuerza la vorágine mercantil del reemplazo tecnológico continuo. Esta oposición al mandato del derroche tiene unas implicancias concretas frente a unas condiciones de vida que se vuelven día a día más precarias, como sucede con gran parte de la población del planeta. No parece casual, por lo tanto, que los dispositivos *low-tech* se encuentren con tanta frecuencia en las producciones de los artistas de América Latina.

Las grandes exposiciones tecnológicas exigen cantidades igualmente considerables de recursos humanos, materiales y técnicos. Los amplios despliegues económicos que suelen estar asociados a ellas no pasan desapercibidos a los ojos de espectadores que muchas veces carecen de las necesidades más básicas ni de aquellos que son conscientes de las desigualdades inducidas por la deficiente distribución de la riqueza asociada a la expansión electrónica y digital. El contraste entre esos eventos y estos sectores sociales, que se profundiza por el creciente interés de los artistas —y la voluntad de las nuevas tecnologías— por incidir sobre el espacio público, no puede subestimarse, en tanto descansa en una fuerte contradicción:

¹⁰ Véase «Elogio de la *low tech*» (2002), de Rodrigo Alonso.

por un lado, busca implicar a la gente en el terreno estético, pero, por otro, enfatiza su exclusión en el terreno económico.

Aun sin proponérselo, en esta distribución de lugares, el artista tecnológico está siempre del lado del poder, de esa potencia que disloca, separa y excluye. Por tanto, su trabajo no puede eludir un análisis de la situación, un posicionamiento crítico e incluso ético, y un esfuerzo por evitar la instrumentalización de su producción. Un artista que solo promueve las nuevas tecnologías no es más que el aliado de un sistema basado en la segregación humana y la masacre económica, un sistema que busca en el arte una vía eficaz para su perpetua expansión y que la consigue en cada pieza carente de reflexión y compromiso.

La fascinación con la tecnología ha sido siempre una trampa mortal para los artistas; la historia del arte pone de manifiesto cómo las realizaciones basadas exclusivamente en sus propiedades y efectos envejecen con la misma rapidez que ella. La exigencia de adoptar con premura una novedad, la exaltación del *pionerismo* y la sobrevaloración de la innovación hacen que muchos autores se entreguen a una creación que devendrá en banalidad tan pronto como su base tecnológica se generalice. Cuando eso sucede, ya no hay arte, si acaso alguna vez lo hubo. La tecnología no solo pone a prueba los límites de este; antes pone a prueba la idoneidad de los artistas para comprender su naturaleza y sentido.

Las nuevas tecnologías arrastran consigo la imagen de la contemporaneidad, cuando no la del adelanto futurista. Hoy ninguna exposición de arte internacional, ninguna bienal, puede estimarse contemporánea si no incluye por lo menos alguna pieza tecnológica. Fundados en el impacto promocional y en la inmediatez, estos eventos suelen recurrir a las realizaciones electrónicas y digitales, no por un verdadero interés, sino porque prometen seducir a un público curioso, posicionarlos como referentes en el terreno de la producción artística más actual y atraer el esponsorio privado, principalmente el de las grandes compañías tecnológicas. El ansia de contemporaneidad se ha transformado casi en un deber entre las instituciones que aspiran a mantener un flujo de público continuado y un buen presupuesto, como entre los artistas y curadores que deben desarrollarse en tal contexto.

El uso de la tecnología más reciente otorga un aire *hi-tech* a cualquier exhibición, una connotación de actualidad que se convierte rápidamente en un aviso premonitorio o en una demostración de futurología. La exposición aparece así como una profecía de lo que vendrá, desprendiéndose peligrosamente de la historia y del contexto artístico, y adscribiendo a una visión completamente superficial de la vanguardia. Superficial porque en lugar de cuestionar a las instituciones artísticas —como lo hicieron las vanguardias históricas— estas muestras sirven para reforzarlas, siendo las plataformas ideales para las demostraciones de todo tipo de poder, desde el institucional al político o económico.

Cuando no hay crítica o por lo menos rebeldía, cuando no hay conmoción de valores o por lo menos desocultamiento, cuando no hay compromiso o por lo menos reflexión, no existe ningún otro sentido para esas manifestaciones de espectáculo tecnológico que no sea el de elevar a la propia tecnología a las alturas del Olimpo. ¿Somos capaces hoy, realmente, de comprender la base material de nuestro mundo tecnológico o su desmaterialización social y económica ha sido tan completa que lo asimilamos como una ficción y nosotros mismos nos pensamos como los personajes de una fábula? Aunque las respuestas no sean previsibles, el artista que trabaja con tecnología no puede desconocer esta pregunta.

HE VISTO EL FUTURO Y NO SE PARECE AL PASADO, ¿O SÍ?

Si comparamos la euforia futurista por las máquinas y su adhesión casi automática a sus promesas y bondades —sin hacer hincapié en su espíritu belicista, patriarcal y autoritario— con la aproximación de algunos artistas a las tecnologías actuales, poco parece haber cambiado en el siglo transcurrido. Aun contando con una perspectiva histórica y una distancia crítica ausentes para los creadores italianos, no parece que hayamos sido capaces de capitalizar toda esa experiencia en la construcción de una mirada crítica sobre nuestro pasado y presente, ni sobre las proyecciones de nuestro destino tecnológico.

Las palabras de Huidobro, Vallejo y Mariátegui se podrían repetir hoy casi sin variación, reemplazando el mito de la máquina por el de la tecnología, y nadie notaría su procedencia. Más allá de su pensamiento brillante que merece perdurar en la historia, ¿cómo es posible que no dispongamos hoy de una mirada reflexiva similar en el terreno de las artes electrónicas? ¿Por qué dejamos huérfano ese legado provocador que constituye una de las aportaciones más agudas de la teoría latinoamericana a la comprensión de los procesos históricos globales?

No puede decirse que no existan perspectivas críticas sobre la tecnología y el mundo actual; sí existen y en gran cantidad y calidad, principalmente en los terrenos de la teoría social y política. Pero el circuito del arte, en su alianza cada vez más íntima con los productores tecnológicos, con el poder institucional y el mercado, parece haber perdido la capacidad para formular un posicionamiento crítico propio que no sea subsumido por la exaltación de su impacto espectacular y su capacidad para el asombro, pero no para la reflexión. Esto se nota con más fuerza aún en los grandes proyectos de arte tecnológico que no logran enraizar en su entorno geopolítico y cultural.

Hubo un tiempo en el que el arte fue un espacio para el cuestionamiento de las evidencias, para el diseño de realidades alternativas, para la experimentación de otras formas de percibir y comprender el mundo material, psíquico y sensorial, para liberar el pensamiento de sus constricciones ideológicas, para fomentar

las capacidades constructivas y transformadoras, para propulsar la reflexión, el debate, la rebeldía, el desacuerdo y la revolución.

Los tiempos cambian, es cierto. Y no pude decirse que no existan unas producciones y unas prácticas artístico-tecnológicas que transiten esos caminos o, más aún, que los hayan actualizado con una comprensión profunda de la realidad contemporánea. Desde ya que eso existe, para fortuna del mundo en el que vivimos y de quienes todavía confiamos en el enorme potencial crítico y transformador del arte.

Pero es necesario que esas producciones y esas prácticas no pasen desapercibidas, que no sean anuladas por los discursos formalistas y tecnocráticos que solo ven en ellas el motivo para ensalzar las bondades del progreso tecnológico, que no sean instrumentalizadas por el poder político y el capital, que no sean desviadas de sus objetivos críticos y presentadas como manifestaciones *traviesas* de unos creadores que pretenden cuestionar aspectos del universo tecnológico pero al mismo tiempo se someten a él.

Para que ello suceda, hace falta un ámbito crítico que acompañe a los artistas y sus obras, que otorgue resonancia a sus propuestas, que problematice y analice sus metas, que elabore un marco a su pensamiento y que se deshaga de una vez por todas del mito de la tecnología, con compromiso y responsabilidad. En su ausencia, solo nos queda lamentarnos por ese pasado crítico, olvidado y traicionado. Fomentando la construcción de esta arena quizás logremos que el pasado se proyecte en un diferente porvenir.

REFERENCIAS

Alonso, R. (2002). Elogio de la *low tech*. En A. Burbano y H. Barragán (Eds.), *Hipercubo/ok. Arte, ciencia y tecnología en contextos próximos* (pp.25-36). Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes; Goethe Institut.

Alonso, R. (2008). El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia. En R. Alonso (Ed.), *No sabe/No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina* (pp. 31-40). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Arte x Arte.

Alonso, R. (2010). Resistencias, desvíos y astucias. Escuelas de la subversión. En S. Pérez Wilson y E. Rivera Gallardo (Eds.), *Resistencia. 9.º Bienal de Video y Artes Mediales* (pp. 128-131). Santiago de Chile, Chile: BVAM.

Augé, M. (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.

De Certeau, M. (1986). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Flusser, V. (2000). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Trillas; Sigma.

ARTÍCULOS

González, V. (3 de diciembre de 2002). Ética de la confrontación. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-13671-2002-12-03.html>

Marx, L. (1995). The Idea of «Technology» and Postmodern Pessimism [La idea de «tecnología» y el pesimismo postmoderno]. En Y. Ezrahi, E. Mendelsohn y H. Segal (Eds.) *Technology, Pessimism, and Postmodernism* [Tecnología, Pesimismo y Posmodernismo]. Amherst, Estados Unidos: University of Massachusetts Press.

McLuhan, M. (1996). *Understanding media. The extensions of man* [Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano] (P. Ducher, Trad.). Barcelona, España: Paidós. (Obra original publicada en 1964)

Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.



Transmestizx (2016), Daniela Moreno Wray

Íconos y memes

Luis Camnitzer

Arte e Investigación, Número Especial, e069, julio 2021. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e069>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

ÍCONOS Y MEMES

ICONS AND MEMES

LUIS CAMNITZER | camnitzer1@gmail.com

Recibido: 15/2/2021 | Aceptado: 5/5/2021

RESUMEN

¿Cuánto arte se necesita para transformar un objeto en ícono? ¿Y cuánto de ese arte permanece en la obra una vez que alcanza dicha categoría? Si nos alejamos de la discusión sobre el arte como producción y la apuntamos hacia el conocimiento, aparecen profundas implicancias pedagógicas que desafían la identidad icónica de la obra. Por eso frente al ícono que se limita a representar y a reafirmar los valores establecidos y muchas veces interesados, este texto indaga en el potencial aún no explorado del meme como usina capaz de inaugurar nuevas formas de conocimiento y de facilitar el acceso a ellas, integrando una estrategia decolonizadora en el proceso.

PALABRAS CLAVE

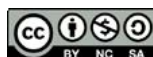
Íconos; memes; redes; pedagogía; decolonialidad

ABSTRACT

How much art does it take to transform an object into an icon? And how much of that art remains in the piece once it reaches that category? If we move away from the discussion about art as production and point it towards knowledge, the iconic identity of the work is challenged by the appearance of profound pedagogical implications. For this reason, with respect to the icon that only represents and reaffirms the values established and many times interested, this text investigates the still unexplored potential of the meme as a power source capable of inaugurating new forms of knowledge and facilitating access to them integrating a decolonization strategy in the process.

KEYWORDS

Icons; memes; networks; pedagogy; decoloniality



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

ARTÍCULOS

Voy a empezar mencionando algunas cifras que reuní consultando a Google. Asumo que ellas dan una sensación cuantitativa sobre la popularidad y la relevancia cultural de ciertos artistas, incluso aunque estos números no tengan el peso de un análisis estadístico real.

El nombre Leonardo da Vinci registra 162 millones de resultados. El nombre de Leonardo puesto junto con la Mona Lisa tiene solo 12,7 millones. La Mona Lisa sola, sin embargo, supera inclusive a Leonardo, con 198 millones. También tuve curiosidad de ver qué pasaba con la obra *LHOOQ* de Marcel Duchamp, esa en la que le puso un bigote a la Mona Lisa. Duchamp aislado tuvo 8 millones 65 mil entradas. Junto con su Mona Lisa el número bajó a 142 mil. *LHOOQ* sola, en cambio, pasó a 237 mil.

Estos descubrimientos despertaron mi curiosidad sobre cuántos resultados podía encontrar en relación con la pintura conocida como el *Ecce Homo*, de la iglesia de Borja, en España. Originalmente pintada en 1930 por Elías García Martínez, fue luego restaurada por una amateur de 81 años llamada Cecilia Giménez. Google muestra 22 900 resultados de Martínez, un total que podría resultar engañoso dado que en muchas de ellas se asocia su nombre a la restauración de Giménez. Cuando el nombre de García Martínez se tipea acompañado de *Ecce Homo*, las entradas caen a 16 500. En contraste, Cecilia Giménez como pintora tiene 5,52 millones de entradas; y una vez que se tipea *Potato Jesus*, que es uno de los nombres dados a la restauración, las entradas saltan a 35,6 millones. En otras palabras, en términos de interés público, Giménez sin dudas le gana a Duchamp, aunque no a Leonardo.

La única razón por la que hice esta indagación es porque me intriga la diferencia entre íconos y memes. En su uso convencional, ambos refieren a cosas. De alguna forma, me gustaría pensar estos conceptos como verbos: iconizar y memificar, donde iconizar está dirigido al consumo, y memificar pone el énfasis en la interacción, que es la forma en la que se usan actualmente los memes, incluso si esto frecuentemente lleva a la iconización.

Lo que define a un ícono es que el significado y el significante coinciden, y la manera en que usamos la palabra también incluye un juicio de valor generalmente positivo. Es justamente la presunción de calidad lo que hizo que la Mona Lisa sea vista como un ícono. Salvando las distancias, *LHOOQ*, sin embargo, ha conseguido una alta consideración entre aquellos que aprecian tanto el modernismo como la envergadura y el trabajo de Duchamp. La restauración de Giménez aún no ha alcanzado el estatus de ícono, pero sin dudas ha sido memificada.

Dado el momento histórico en que se produjo la obra de Duchamp —el bigote apareció en 1919— la fama icónica de *LHOOQ* fue relativamente modesta. Sin embargo, se puede decir que con esa obra Duchamp prefiguró la memificación.

Es innegable que los íconos, los memes, y los híbridos (que serían los íconos memificados), influyen en la cultura. No importa cuánto desconfiemos de las cifras de Google, ya que cambian de acuerdo al idioma, la fecha e incluso las costumbres de utilización de los usuarios; allí hay mucho para pensar. Por ejemplo, a nivel popular, el significado de los esfuerzos de los museos por convertir las obras canónicas en íconos. La política conducente a la apreciación real de las obras de arte no parece muy efectiva culturalmente. Funciona mejor en la determinación de los precios en el mercado que en la transformación de la cultura.

De todos modos, la promoción del canon del arte es muy efectiva para establecer el valor comercial. La Mona Lisa de Leonardo se ha ganado el título de *invaluable*. La última vez que fue valuada durante su viaje a Nueva York en 1962 se le fijó un costo de seguro equivalente a 850 millones de dólares a moneda de hoy. *LHOOQ*, contrariamente, fue subastada por 750.000 dólares en 2017. Para el *Ecce Homo* de García Martínez, no hay un precio fijado. Sabemos que en 2012 Cecilia Giménez vendió una pintura no relacionada con la restauración por 1.300 dólares en E-bay.

La interpretación económica dominante de la cultura da prioridad a las obras icónicas y a aquellas con potencial icónico, y el público global turístico va en su búsqueda. Ícono, por lo tanto, es un término que ha sido internalizado positivamente. Esto crea una demanda específica que altera la forma en la que los artistas producen su arte y aumenta la separación entre las instituciones artísticas comunitarias que operan a escala local o barrial y aquellas que se dedican a la construcción de un canon global.

De esta manera, podemos decir que la aspiración primaria de producir arte ha devenido en la creación de íconos globales. Los íconos en el arte son el equivalente a una marca comercial reconocida, y a veces esto produce cruces entre arte y comercio. Sucedió que encontrándome en Nueva York, la Mona Lisa llegó al Museo Metropolitano en 1963. La ventana del Macy's de la calle 34 estaba repleta de toallas de mano reproduciendo a la Mona Lisa. El entonces presidente Kennedy la había recibido en Washington proclamando:

La vida de esta pintura que tenemos ante nosotros esta noche abarca toda la vida del Nuevo Mundo. [...] Nosotros ciudadanos de naciones no nacidas al momento de su creación somos entre herederos y protectores del ideal que le da origen. Pues esta pintura no sólo es uno de los mayores logros de la habilidad y la visión del arte, sino que su creador encarnó el propósito central de nuestra civilización. Leonardo da Vinci era, no sólo un artista y un escultor, un arquitecto y un científico, y un ingeniero militar — una ocupación que persiguió, según nos dice, con el objetivo de alcanzar el gran regalo de la naturaleza, que es la libertad. [...] Nosotros aquí esta noche, entre los muchos hombres encargados del destino de esta República, venimos también a rendir homenaje a la gran creación de la civilización que compartimos, las creencias que protegemos y las aspiraciones por las que juntos luchamos (Christie's, 2015, s. p.).

La cita hiperbólica fue tomada del catálogo de Christie's que estaba vendiendo la pieza basada en la Mona Lisa que Andy Warhol produjo ese mismo año. Ícono por derecho propio, la obra de Warhol eventualmente fue vendida a 56.165.000 dólares.

Uno deduciría entonces que el mayor signo de éxito con el que un artista podría soñar, es el de producir un ícono. Posiblemente, incluso, lograr un nivel de ícono como persona, como lo lograron tanto Leonardo como el propio Warhol. En concordancia a lo anterior, tanto las escuelas de arte como la visión convencional del arte se enfocan en la producción. Se trata de producir objetos o situaciones distinguibles, donde unos serán mejores que otros, pero todos encajarán en los requerimientos del canon preestablecido. Estos serán ubicados en una jerarquía que está poblada por artistas icónicos que produjeron íconos. Por lo tanto, para ser reconocido dentro del espacio limitado que proporciona la historia del arte, no es suficiente hacer objetos buenos o competentes. Tienen que convertirse en super-objetos que alcancen la categoría de ícono. Todos sabemos que esto no sucede solo, y que hay un elaborado sistema de soporte que ayuda en esta tarea.

En realidad, las escuelas de arte deberían reconocer que a lo que aspiran es a fomentar a aquellos artistas que son productores de íconos. Podrían incluso llamarse *escuelas de íconos*. Ícono, por un lado, es un término muy preciso que cubre tanto la existencia del objeto como la respuesta a él. Arte, por otro, es una categoría bastante ambigua que se adapta a casi todo. Así mismo, el ingreso a una buena escuela de arte no está realmente basado en el potencial creativo artístico del estudiante, sino en su potencial como creador de íconos. Crear íconos demanda un proceso complejo y riguroso que también incluye la formación de opiniones y la garantía de la vida futura del objeto. Este camino meritocrático es sencillo y claramente mensurable, primero por el impacto y luego por el precio. Hay aquí una acumulación de poder. Los cursos de creación de íconos deben reconocer la importancia sustancial de la administración de negocios, el marketing, la publicidad y las técnicas de relaciones públicas en su currículum. Esto demanda una especie de educación holística mucho más compleja que la simple formación artesanal.

La pregunta, sin embargo, es: ¿cuánto arte se necesita para transformar un objeto en ícono? Y, si es que hay cierto arte involucrado en esto, ¿cuánto de este arte permanece en la obra una vez que es clasificada como un ícono? Obviamente, la Mona Lisa es una pintura bastante buena, y puede que su sonrisa continúe intrigándonos en el día de hoy. Pero ¿cuánto es lo que en realidad aprendemos de ella? ¿Cuán relevante es verdaderamente la Mona Lisa hoy, más allá del discurso del presidente Kennedy o de su valor histórico/económico? Preguntas similares pueden surgir respecto a la broma de Duchamp de 1919. En su época, ni siquiera era tan original. Cuarenta y cuatro años antes, en 1875, Eugène Bataille ya había representado a la Mona Lisa fumando una pipa. La versión posterior de *LHOOQ*

de Duchamp realizada en 1965, una reapropiación de la obra original *afeitada* después de su primera intervención con bigotes, parece una pieza mucho más interesante. Con esta obra concretaba una cascada de íconos que, comenzando con el original de Leonardo y pasando por su propia *LHOOQ*, culminaba en esta tercera vandalización puramente conceptual. A pesar de este acto de magia, la versión afeitada es menos popular y menos entendida. En 2010 se vendió por solamente 104.000 dólares.

Dentro de este linaje de íconos, el trabajo de Cecilia Giménez no tenía ni aspiración ni chance. Ella ni siquiera creó arte. Solamente quería ayudar en su iglesia aportando lo que pensaba que eran sus habilidades plásticas. La publicidad, asociada con la restauración y el humilde estatus de Giménez, atrajo 200.000 visitantes en un período de seis años. En pocas palabras, esto le dio un aura de estatus icónico temporal a su trabajo. De hecho, su restauración fue un meme con marca.

Lo que resulta interesante, por lo menos desde mi perspectiva idiosincrática, es que ícono y calidad artística parecen entrar en conflicto. Una vez que un ícono se colma de las resonancias de la fama, se torna mucho más difícil verlo como un ejemplo de arte vivo. Su calidad permanece apresada en el objeto y con el tiempo se torna progresivamente más inaccesible. Como artista, por lo tanto, el sueño de crear íconos afecta o incluso mata al otro sueño: el de activar la cultura. Esta activación está basada en el impacto que la obra tiene en el imaginario colectivo, y este efecto ocurre independientemente del autor. La falta de percepción en torno a estas reacciones colectivas podría explicar por qué tanto arte representado como práctica social todavía se sigue promoviendo en función de una autoría que en realidad erosiona y disminuye el poder del compromiso social prometido.

Trasladar el énfasis de la producción de íconos a la activación cultural cambia el propósito de la expresión y la comunicación propuesta por la obra, que pasa de la contemplación al cuestionamiento; de reafirmar una historia conocida a explorar algo aún no contado, por conocer. De esta forma, llegamos a la pregunta de cuál es el propósito o el papel del arte en la cultura. ¿El arte se trata de proporcionar objetos para la contemplación reverencial, o su propósito busca promover aventuras de la mente hacia lo desconocido? Claro que es un error y un intento fútil pensar esta pregunta desde la elección excluyente entre una u otra posibilidad, ya que, por ejemplo, los mensajes contenidos en el arte histórico y religioso abordan ambos aspectos. Los ismos modernistas, sin embargo, al favorecer un despegue del pasado, inclinaron la balanza hacia el conocimiento en oposición a la contemplación reverencial. A este cambio de énfasis se refería esencialmente Paul Klee cuando dijo: «El arte no reproduce lo visible; lo hace visible».

La irrupción del conceptualismo a mediados de los sesenta fue crucial porque, por encima del aspecto formal, enfatizó la información, la formulación de problemas

y la comunicación. En América Latina, esto fue parte de un movimiento cultural generacional impulsado por la resistencia política. El arte no estaba solo, sino que era parte de un momento cultural más complejo que incluía a la Teología de la Liberación y a las reformas pedagógicas como las promovidas por Paulo Freire. La función del arte era destronar íconos más que crearlos. Freire expresó su postura respecto a la pedagogía en estos términos: «[...] no hay creatividad sin ruptura, sin ruptura con lo viejo, sin el conflicto en el cual se debe tomar una decisión» (Horton y Freire, 1990, p. 38).

En algunas áreas, particularmente en los centros hegemónicos, el destronamiento se centró mayormente en los roles que juegan los íconos dentro del arte mismo. Warhol fue excepcional ya que no los destronó, sino que los explotó. Probablemente haya sido el artista que más claramente haya percibido la relación entre íconos y marca comercial, y la abordó con precisión quirúrgica. Por ello, en su obra, el ícono y la marca a veces confluyen y al fusionarlos sentó un ejemplo. Ya en 1965, Yves Saint Laurent utilizó composiciones de Mondrian en sus vestidos, y en 1980 L'Oréal usó un diseño similar en los envases de su línea de productos. Desde una perspectiva teórica e intelectual, al borrar estos límites se estaba trivializando al arte. Pero lo que no se reconoció es que el concepto de arte icónico en sí mismo termina trivializando el acto cognitivo.

El poder de los íconos reside en que, de hecho, la contemplación se convierte en un acto de confiada delegación de autoridad. Incluso el asombro producido por el acabado virtuosista forma parte del poder del ícono. Se supone que el admirador queda anonadado. El espectador queda sin poder alguno, y es de ahí que surgen las opiniones conflictivas sobre la iconoclastia.

En un menor nivel de confrontación, la relación entre el espectador y la obra de arte está regida por fórmulas. La altura recomendada para colgar una pintura tradicional es de alrededor de 146 centímetros desde el piso hasta el centro de un cuadro. Esto tiende a ser alto para el público promedio. Obliga a levantar la mirada desde un punto inferior, en lugar de permitir que el público mire hacia abajo y domine la relación. Hay una ideología del poder en esto que es coherente con la pedagogía utilizada para apreciar la obra.

Generalmente, la habilidad de apreciar el arte es vista como una señal de sofisticación cultural, una categoría que dentro de ciertos parámetros es positiva. Pero esa sofisticación se produce alrededor de una escala canónica de valores y, por lo tanto, la apreciación se basa en la aceptación de estos valores. Así, la iconicidad de la obra actúa como un agente de colonización. Un poco esquemáticamente se puede decir que dentro de una cultura esta colonización va de las clases pudientes, que tienen el poder de establecer el canon, a las no pudientes, que tienen que aceptarlo. En ese sentido, podemos pensar que el kitsch es el resultado de una

colonización a medio hacer, en donde la necesidad de apreciación fue creada, pero sin equipar al colonizado con los medios para discernir la diferencia entre sentimentalismo y estética. Con ello la estratificación cultural es acentuada, ya que los verdaderamente sofisticados desprecian a los que no lo son. La palabra negativa *vulgar* se refiere al vulgo o a la *gente común*.

Cuando el proceso de apreciación es impuesto en otras culturas es más complejo. La sofisticación obligada, o falsa sofisticación, tiende a sustituir los valores que originalmente mantienen activa la cultura invadida. Simplificando un poco la situación, la estratificación separa a la cultura *alta* invasora de lo que pasa a ser lo folclórico local. Es útil saber que la palabra *folklore* fue creada por el arqueólogo inglés William Thoms en 1846 y que, al igual que *vulgar*, también se refiere a la *gente común*, pero esta vez como miembros de la otredad observada.

Si nos alejamos de la discusión sobre arte como producción y la apuntamos hacia el conocimiento, hay implicancias pedagógicas que desafían la identidad icónica de la obra. Son implicancias que todavía no se han explorado dentro del currículum educativo general. En términos pedagógicos, las artes visuales aún se consideran como un campo profesional vinculado a la producción de objetos, sin ningún reconocimiento de su papel potencial en la adquisición, procesamiento y expansión del conocimiento. Es más, se asume que el conocimiento es concreto y definitivo, y que se expande con el tiempo para conquistar más territorio. Sugiero que el asunto es al revés, que pensemos entonces que no hay nada concreto y definitivo en lo que creemos que sabemos. Que el conocimiento es por definición provisional. Que lo que importa es adquirir herramientas cognitivas que nos ayuden a comprender y a navegar en esta provisionalidad. A mi entender, el arte puede ser aplicado como herramienta cognitiva y debería ser usado de este modo. En cambio, con lo que nos encontramos en la forma en la que el arte se transmite, desde nuestra primera infancia en adelante, es que el acento está en las habilidades manuales y no en la cognición. Las habilidades están para literalmente *manufacturar* objetos, y el siguiente paso lógico y superior entonces es el de hacer *super-objetos* que merezcan ser apreciados en la categoría de ícono.

Enseñar a hacer objetos es fácil, pero hacer super-objetos no lo es. Existe una larga tradición que afirma que no se puede enseñar. El porcentaje de graduados en arte con éxito es mínimo comparado con el de aquellos que pertenecen a otras disciplinas. Y aquellos que llegan a producir íconos, siguen siendo clasificados dentro de una tarea que corresponde al ocio. Carente de aplicabilidad práctica, así el arte queda muy abajo en la escala de prioridades de la Academia. Los planes de estudio promueven el entrenamiento tecnológico para asegurar la posibilidad de empleo, los fondos se reducen cada vez más y los departamentos de arte se cierran. Emory College cerró el suyo en 2014 argumentando que los fondos eran requeridos para cumplir con su misión de *capacitar a los líderes del siglo venidero*.

Aunque no utilizan el argumento, es innegable que el hacer objetos de arte no mejoró en mucho las calidades de liderazgo de Adolf Hitler, Winston Churchill, Vladímir Putin o de George W. Bush.

Y si hablamos de calidad de liderazgo, hay claramente un grave vacío en su formación. A pesar de la retórica, en 2015 los estudiantes estadounidenses ocuparon el puesto 24 en lectura, el 25 en ciencias y el 41 en matemáticas en el ranking de evaluaciones PISA. En conjunto, Estados Unidos ocupa el puesto 31, por debajo de Eslovenia, Polonia, Rusia y Vietnam. Respecto al sistema de salud ocupa el puesto 37 superado por Colombia, Chipre y Marruecos, y tiene la tasa de cáncer más alta entre los 50 países estudiados. El 15 % de las personas viven en la pobreza, por lo que queda por debajo de 41 países, incluidos Uzbekistán y Sri Lanka (Wittner, 2018). Por lo tanto, no hay una razón clara por la que los artistas, cuando están correctamente educados como trabajadores de la cognición, queden excluidos de la posibilidad de liderazgo. Pero, el arte reducido a ser una disciplina discreta que tiene que competir con otras disciplinas discretas por su existencia y supervivencia, no tiene chance. Inclusive si nuestro interés estuviera realmente en la creación de íconos, debido a la complejidad y a la vaguedad de las variables, llegar a crear uno es mucho más difícil que operar un cerebro o construir un puente. La recompensa es pequeña, pero esto no es culpa del arte sino de los márgenes reducidos en los cuales se le permite funcionar. Si el arte como forma de cognición estuviera integrado en todos los niveles educativos como lo está la alfabetización, nos iría mejor: en otras palabras, menos íconos y más memes. Los íconos reafirman el conocimiento establecido. Los memes permiten entrometerse y alterarlos y con ello integrar una estrategia decolonizadora en el proceso.

El conocimiento fragmentado ayuda en la especialización. Bien utilizado esto lleva a una distribución útil del trabajo y a mejorar algunos oficios. Pero también permite priorizar algunos fragmentos sobre otros para beneficiar intereses que usualmente no están relacionados con el bienestar de la gente. Esto es lo que conduce al aislamiento del arte y contribuye a cercenar tanto la imaginación como el pensamiento crítico. El no permitir la integración del arte en la educación es equivalente a lo que sería forzar a que la gente sea analfabeta.

Para inyectar algo de drama a este punto, quiero citar al rey marroquí Hassan II. En 1965, los tanques enfrentaron a las multitudes que se rebelaban contra la monarquía. Su ministro del Interior contribuyó disparando contra la gente desde un helicóptero. Hassan culpó a los maestros y a los intelectuales por el hecho. En un mensaje a su país dijo: «Permítanme contarles que no hay mayor peligro para el Estado que el llamado intelectual. Hubiera sido mejor si todos fueran analfabetos» (Becker y Seddon, 2018). Cabe destacar que el Rey mandó disparar a su *propio* pueblo, y no a algunas personas de distinto color que intentaban cruzar la frontera y arrojar piedras. Sumado a la visión perezosa de la gobernanza

propia del autoritarismo, esto catalogaba a Marruecos como incivilizado. Medio siglo después, las ideas de Hassan II se están difundiendo. Jair Bolsonaro, el nuevo presidente de Brasil, ha prometido purgar al sistema educativo de la pedagogía de Paulo Freire e incluir el creacionismo en el plan de estudios bajo el disfraz de una *educación sin partidos políticos*. Bolsonaro, un miembro orgulloso de la dictadura brasileña, todavía hoy aboga por el uso de la tortura (Fox, 2018). Opina que la imagen del nacionalsocialismo alemán como un ejemplo de ideología derechista es una calumnia. Según él, los nazis eran de izquierda.

Volviendo a los íconos, estos son *admirables*, etimológicamente, algo para *mirar desde al lado*. Se da una situación ambigua en esto, una que mezcla la aproximación positiva con un distanciamiento intimidante. Bataille primero y Duchamp luego, transgredieron esta distancia. Lo hicieron sabiamente, usando reproducciones en lugar del original. Fue un vandalismo tímido, pero alcanzó para desacralizar el ícono y declararse como individuos libres. Podríamos interpretarlo como una forma de memificar, pero también como un ejemplo de *filosofía transdisciplinaria*.

Desde hace muchísimo tiempo los estudiantes creen que la educación está ahí para lograr el éxito personal. Lo que no se advierte es que son entrenados y filtrados para satisfacer las necesidades definidas por otros. Generalmente los estudiantes tienen que pagar para participar en esto, para adquirir unidades que representan, pero no son conocimiento. Todo esto parece algo normal. El mismo pensamiento aplicado a los ejércitos militares obligaría a los soldados a pagar por el derecho de ir a la guerra. La idea parece extemporánea, sin embargo, la retórica utilizada en los cambios que se introducen en la educación invariablemente utiliza argumentos de defensa de la competitividad nacional, la promoción de la nación y el liderazgo en el mundo.

Esto me lleva a salirme un momento de los íconos y de los memes para hablar de la educación *Science, Technology, Engineering and Mathematics* (STEM), porque es otra presión colonizadora que distorsiona el conocimiento. STEM no solamente excluye al arte del currículum escolar, sino además asignaturas como Filosofía, o peor, esa que acabo de inventar hace un ratito, la *filosofía transdisciplinaria*, que ni siquiera tuvo oportunidad de ser excluida. Está de moda atacar al sistema STEM, porque se promueve en detrimento de las disciplinas humanísticas. Yo también estoy en contra de STEM y creo que su propuesta debe combatirse, pero no como una resistencia en boga. Aunque el acrónimo nació a fines de los noventa, el concepto de impulsar disciplinas duras para ayudar en el liderazgo mundial de la nación es mucho más antiguo. Comenzó con la crisis de la identidad nacional provocada por el Sputnik Soviético en 1957. Esto generó la promulgación de la ley que se conoció como *National Defense Education Act* del año siguiente, y luego continuó con el documento *A Nation at Risk* [La nación en peligro] de Ronald Reagan en 1983, la *American Competitive Initiative* de Bush Segundo en 2006,

y siguió durante la administración de Barak Obama. El foco siempre estaba puesto en las competencias y en el liderazgo. La justificación del proyecto *Advanced Research Projects Agency for Education* (ARPA-ED) de 2011 expresaba:

Al buscar agresivamente nuevas y mejores formas de educar y capacitar a nuestros ciudadanos, podemos cumplir con esos requisitos, superar a otras naciones y recuperar el liderazgo mundial en educación. Para lograr esto, Estados Unidos debe superar en innovación a la competencia, una competencia que ya está superando a los Estados Unidos y tiene una clara dirección nacional (p. 1).

Hacer que Estados Unidos vuelva a ser grande, que es en suma lo que propone esta política, termina siendo una declaración de guerra económica contra cualquier otro país que también quiera ser grande. El slogan de Donald Trump es de hecho una declaración de guerra económica contra todos los países que aspiran a llegar a la grandeza, y los Estados Unidos en esto son, por supuesto, un ícono.

Utilizado correctamente, STEM puede ayudar a resolver muchos problemas y atacarlo resulta regresivo. Porque STEM no es el problema: el real problema es el reduccionismo de un *STEMismo* que trata de apropiarse de la educación en beneficio del ícono. STEM solo representa un segmento del conocimiento, pero los *STEMistas* pretenden utilizarlo aparentando que ocupa todo el campo y eliminar así todo lo que no tenga aplicación práctica, al punto que resulta un requerimiento para ocupar los puestos de trabajo y termina implicando un chantaje social. Con ello, aquellos que no tienen recursos o interés en formarse en el campo tecnológico quedan excluidos, lo que aumenta la estratificación social.

Las escuelas *charter*, mejor financiadas que el resto de las escuelas públicas y a sus expensas, están adoptando esta tendencia. Un artículo sobre una de ellas (LEAP University Academy Charter School) finaliza con la siguiente frase: «De la pobreza a la riqueza – así es el estilo americano. Funciona en Camden; puede funcionar en otros lugares también» (Bonilla Santiago, 2011).

Entretanto también hay un cambio de lenguaje. Creatividad ahora significa ingenio. Mientras que el arte es una herramienta para la exploración abierta, el ingenio consiste en el reordenamiento de elementos conocidos para aumentar su efecto. La meta del ingenio es la de incrementar la productividad en el campo de la práctica, y no la de producir nuevos significados. La especulación en STEM se limita a la solución de tópicos que pertenecen al campo de lo predecible. Los resultados muchas veces merecen admiración y agradecimiento, pero la habilidad de maravillarse, de sacudir las certezas, está disminuida, si no ausente. Este desfasaje hacia la ingeniosidad hace que el arte crecientemente produzca presentaciones espectaculares y carentes de ambigüedad. El conocimiento, así, es tomado como algo absoluto.

El arte como dispositivo para la cognición requiere ambigüedad, pero explora mucho más que eso. La ambigüedad, como la palabra indica, implica dudas e interpretaciones que se distribuyen uniformemente entre dos posibilidades. Es una duda cuantificada y la expectativa está en que una de las posibilidades gane. El arte, sin embargo, es mucho más abierto y versátil, explora lo que podríamos llamar *multigüedad*. La explicación de lo elusivo en la sonrisa de la Mona Lisa, quizás el único elemento que logra escapar de la prisión del ícono, podría ser un ejemplo de *multigüedad*. El resto de la pintura sostiene esa sonrisa, pero es solo en la sonrisa donde hay ausencia de victoria por parte de cualquier posibilidad. Así, la *imposibilidad de definir* es lo que en el arte crea una relación con la ignorancia diferente a la que ofrece cualquiera de las disciplinas *duras* agrupadas en STEM, que asume que una vez que se identifica el problema, uno está obligado a identificar una solución. Cuando el arte se define estrictamente como una herramienta para la resolución de problemas, el supuesto es similar. El problema está ahí y tiene que estar bien formulado y resuelto. Dado que se trata de arte, debe resolverse en una forma creativa, tal vez incluso artísticamente. Esto implica que la obra de arte puede ser reducida a la solución de un problema que, de una manera u otra, ya se conocía.

Por un largo tiempo compartí estos supuestos, y hace algunos años llamé al enfoque *pensamiento artístico* (*Art Thinking*, en su momento, viviendo en Nueva York) porque quería diferenciarlo del pensamiento científico basado en la cuantificación. Hoy me doy cuenta de que el arte es más complejo que eso. En realidad, lo estaba pensando desde una perspectiva funcionalista, entrando en una dinámica centrípeta donde se asume que la solución está dentro del problema y nuestra función es extraerla. El problema en el arte, sin embargo, es centrífugo. Las soluciones son múltiples y se encuentran en cualquier lado. Es más, el arte también es un camino para presentar nuevos problemas que necesitan solución. En ocasiones su potencia, justamente, proviene de no resolver un problema, una de las razones por la cual el *pensamiento artístico* no resulta un concepto suficientemente amplio. A principios de los años veinte, René Magritte y Victor Servranckx escribieron que, a diferencia de los buscadores de oro, los artistas crean lo que buscan *mientras* buscan. Esto significa que, hasta cierto punto, no hacemos arte permaneciendo en el campo de lo conocido o extrapolando de él. Hacemos arte entrando en el campo de la ignorancia, de lo desconocido y lo incognoscible, asumiendo riesgos y sin tener idea de lo que estamos haciendo.

A menos que estemos concentrados en la fabricación de íconos, trabajamos sin saber exactamente qué cosa es arte. Mucho de lo que hacemos no es más que un intento de averiguarlo, aun si el producto parece ser arte y lo vendemos como tal. En términos del conocimiento, las consecuencias de esta vacilación o duda es más seria. Mucho de la producción artística no es más que una muestra de ingenio y conocimientos recocidos envueltos en un envoltorio artístico y que no contribuyen a la cultura.

Si tuviéramos que hablar de nuestra relación con el Universo en términos geográficos, el conocimiento solamente ocupa un pequeño territorio. Es un territorio ya conquistado y nos esforzamos por ampliarlo. La educación como la conocemos está enfocada en, por lo menos, memorizar su propio mapa y luego quizás tratar de hacerlo más grande. Las estrategias cuantitativas como aquellas que son empleadas por la ciencia son aplicadas cautelosamente en su exploración. Los científicos buscan puntos predecibles que se remontan a lo que ya es sabido. Los puntos aún no están en el mapa, pero tienen que encajar en él para ser aceptables. El arte, sin embargo, escapa a esto porque la ignorancia en términos del arte es impredecible. Es un territorio para ser explorado sin precondiciones. Esto nos enfrenta a la disyuntiva sobre qué territorio queremos habitar, cuándo y cómo sobrevivimos en él, y cómo deberíamos ser educados de acuerdo a nuestras decisiones.

Generalmente suponemos que habitamos en el terreno de lo conocido. Tenemos que aprender a circular en él, siguiendo las reglas del país y respetando los marcadores. Los marcadores son íconos. Si no los respetamos nos castigan, tenemos que pagar multas o nos mandan al exilio. Cuanto más sepamos sobre el territorio y sus reglas, mejor funcionaremos. Aprendemos el nombre que fue dado a las cosas y cómo hacer funcionar a esas cosas para nuestro beneficio. Cuando algo no encaja en este panorama práctico, hay otra zona no-práctica que utiliza su propio tiempo. Allí encontramos los rituales religiosos y políticos, y las actividades correspondientes al ocio en general. En última instancia, estas actividades también sirven a propósitos prácticos, dado que ayudan a mantener la estructura de poder y alimentan a la economía por medio del consumo. Esto es lo que hace la educación normal. STEM la dinamiza aún más con una agenda clara, e introduciendo cambios en el lenguaje para que la educación parezca abierta.

Existen muchos tipos de ignorancia: la ignorancia feliz que el Rey Hassan II le deseaba a su pueblo, la ignorancia curiosa de las cosas predecibles y la ignorancia curiosa de las cosas impredecibles. Esta última engloba a todos los asuntos no-prácticos a los cuales no podemos asignarles soluciones probables como ¿Existe Dios?, ¿Qué pasaba antes del Big Bang?, quizás incluso, ¿Qué es el arte? Los otros temas, más convencionales, ocupan el espacio entre lo que sabe el especialista o el docente y lo que sabe el ciudadano o estudiante promedio. Llenar esos espacios con conocimiento es la tarea de la educación convencional y, desafortunadamente, moldea las formas en que se nos enseña. Para los científicos, el espacio entre lo que se sabe y lo que no se sabe puede ser predecible por lo que se sabe. El hecho que es predecible a menudo recién se revela una vez que se le ha identificado. Para el artista lo impredecible se hace más preciso, pero no llega a disolverse.

Desde un punto de vista educativo, esta definición convencional de ignorancia es tramposa, porque no contempla lo desconocido. Solo trata del conocimiento

existente que algunos poseen y otros no. Curiosamente, es *lo* desconocido lo que podría, si se enseñara correctamente, ser potencialmente abordado desde las humanísticas. El peligro del STEMismo es que se concentra en el acceso al conocimiento convencional e ignora *lo* desconocido hasta el punto de hacernos creer que la verdadera ignorancia, lo incognoscible, no existe. Y si existiera, debería ser algo de lo que se ocupara la religión y no —Dios nos ampare— la imaginación.

Aunque, hasta donde sé, no se articula de esta forma, la diferencia entre una pedagogía constructivista progresiva y una pedagogía convencional linda en las diferentes percepciones de lo que se desconoce y *lo* desconocido. La educación progresista intenta escaparse de las limitaciones metodológicas dadas por una ignorancia basada en la falta de acceso. Al fomentar la exploración y el descubrimiento, las fronteras del conocimiento se vuelven porosas y algunas moléculas de lo que es incognoscible pueden ser inhaladas para despertar la creatividad. El desafío para lograr que el aprendizaje suceda de la mejor manera en una exploración conjunta está, probablemente, en la abolición del poder del maestro, lo que resulta una parte fundamental.

La mayoría del aprendizaje convencional está basado en descubrir los nombres de las cosas que ya han sido llamadas. Esto sucede porque la mayoría de las cosas ya tienen nombre. Nombrar es una forma de apropiación, desde los nombres que les damos a nuestros hijos y mascotas, a la marca de hierro caliente del ganado, desde los números tatuados en los campos de concentración hasta los escritos en los brazos de las personas que buscan asilo. Una vez que tiene nombre, lo nombrado se vuelve propiedad, y luego, lo que se comparte son los nombres y los números, pero usualmente no lo nombrado. Esto quizás explique toda la confusión en torno a la palabra Macedonia, que no afecta a la propiedad de la tierra. Solo podemos nombrar aquellas cosas que aún no han sido tomadas, y en nuestra vida diaria aquellas son muy escasas. En una de mis clases creímos haber identificado una de ellas: el espacio vacío que existe en los agujeros del mango de las tijeras.

Resultó que incluso esto ya tenía su nombre. En inglés se llaman *finger holes* o *agujeros para los dedos*, y en español son *los ojos de la tijera*. Esto nos planteó unas especulaciones antropológicas inesperadas sobre cómo se nombran las cosas en diferentes culturas. No importa en qué cultura, el acto de nombrar es un acto creativo. Las tijeras mismas son solamente un resultado del ingenio. Cuchillas, ejes, manos y palancas, son todos ingredientes ya conocidos que solamente necesitaban ser combinados correctamente. Pero los nombres no se conocían y necesitaban una creación más allá del ingenio. Es, en este caso, una creación de nivel bastante bajo, aunque creación al fin. En inglés es solamente una descripción literal, realista, que indica la función. En español, por lo menos, es una analogía visual, aunque superficial y simplista. Hay por lo menos algo que intuye la metáfora. Lo importante es que en ambos casos trataron con algo que no se conocía y para lo

cual se tuvo que crear. No fue una hazaña artística porque solamente se llenó una ausencia sin iniciar un proceso. Al nombrar no se elaboró una poética. En realidad, a nadie le importa mucho qué nombre tienen esos agujeros. Pero no debemos despreciar la libertad absoluta de dar nombres en el territorio de lo desconocido. Esto nos acerca un poco a una comprensión de qué cosa es el arte. El arte es nuestra mejor herramienta para explorar *lo desconocido* porque no importa qué nombres creamos. Los nombres siempre son efímeros, son etiquetas aplicadas y solamente nos dan la sensación de un conocimiento absoluto, sin transmitir ese conocimiento.

En el arte podemos nombrar, desnombrar y renombrar. Quizás le perdamos el respeto a los íconos y hagamos memes sobre ellos. Quizás memifiquemos hasta agotar el proceso y terminemos fabricando un ícono. Quizás ordenemos, desordenemos y reordenemos. Quizás —en palabras de Stuart Hall— articulemos, desarticulemos y rearticulemos. La articulación, según él, es solo un estado final arbitrario: un orden provisional y pasajero abierto a una rearticulación posterior y a nuevos sistemas de orden. Desde una perspectiva cognitiva, una obra de arte puede, por lo tanto, verse no como una cosa acabada, no como un ícono final y estanco, sino como una articulación temporalmente terminada bajo condiciones arbitrarias elegidas. Acá es donde, en mi confrontación de íconos y memes, los íconos reclaman un estatus similar a los nombres. Obstaculizan la libertad de rearticulación, imponen un orden preestablecido y sirven para fijarlo. La memificación permite el cambio de nombre en forma interminable. Usada para la irreverencia y el humor, su potencial para explorar nuevos conocimientos y posibilitar el acceso a ellos por encima de las presiones de colonización, aún no ha sido explotada. Pero el acento no debería estar en la rearticulación, la memificación o los cambios de nombre. En última instancia, estas no son más que habilidades. El acento debería estar en la libertad y en cómo la usamos para cuidarla y ser quienes queremos ser.

Luego de redactar este texto encontré un artículo de un equipo de científicos que investigaron lo que titularon «Topología de una red óptima para el comportamiento colectivo receptivo» (Mateo y otros, 2019). En él, hablan de consenso u orden colectivo como algo diferente a la capacidad de respuesta colectiva. El grado de capacidad de respuesta es lo que realmente define el comportamiento colectivo, que se ve afectado por determinados líderes a los cuales los autores del estudio también se refieren como *agentes obstinados*. En grupos de animales, como por ejemplo bandadas de pájaros, estos agentes reaccionan a alguna perturbación externa proveniente del medio ambiente. Identifican fuentes de alimentos o depredadores y el líder proporciona un canal para inyectar perturbaciones locales en el comportamiento colectivo emergente. El artículo llamó mi atención porque lo encontré aplicable al arte. Imaginé que en nuestro caso el artista es en realidad el *agente obstinado* que inyecta perturbaciones en el comportamiento colectivo. El grupo en consenso o el comportamiento colectivo se encarga de absorber la

perturbación iconizándola. Esta dinámica se vuelve parte del orden hasta que una nueva perturbación aparezca.

Nuestra misión como artistas entonces está en estudiar cuidadosamente el consenso y determinar cuál parte es constructiva y cuál es destructiva para el bienestar común. Qué parte emergió orgánicamente para ese bienestar y cuál fue impuesta para servir intereses ajenos. Este análisis es fundamentalmente una actividad política, que oportunamente requiere perturbaciones. Como artistas, nuestra tarea es perturbar para corregir el consenso. Lo que debemos cuestionar es si queremos que la capacidad de perturbar se reserve a unos pocos poderosos o que se comparta colectivamente y se utilice no solamente en forma responsable, sino permanentemente. Como artistas ciudadanos nuestra tarea es equipar a todos para ayudar en esa perturbación. Esta tarea es, por lo tanto, fundamentalmente una actividad pedagógica. En ella, el ícono se limita a representar y a colonizarnos de acuerdo a valores conocidos y muchas veces interesados. El meme, en cambio, nos ofrece la posibilidad de ser libres y la todavía no explotada tarea de generar significados que sirvan a nuestros intereses.

REFERENCIAS

Advanced Research Projects Agency for Education (2011). Wining the Education Future: The Rol of ARPA-ED [Ganar el futuro de la educación: el papel de ARPA-ED], 1-16. US-Department Education. Recuperado de <https://www.ed.gov/sites/default/files/arpa-ed-background.pdf>

Becker, H. y Seddon, D. (2018). Africa's 1968: Protest and Uprisings Across the Continent [África de 1968: protestas y levantamientos en todo el continente]. *Review of African Political Economy online*. Recuperado de <http://roape.net/2018/05/31/africas-1968-protests-and-uprisings-across-the-continent/>.

Bonilla-Santiago, G. (19 de diciembre de 2011). STEM and Urban Schools: Opportunities to Escape Poverty's Cycle [STEM y escuelas urbanas: oportunidades para escapar del ciclo de la pobreza]. *U.S. News & World Report*. Recuperado de <https://www.usnews.com/news/blogs/stem-education/2011/12/19/stem-and-urban-schools-opportunities-to-escape-povertys-cycle->

Christie's (24 de abril de 2015). Smile On: How the ultimate Pop icon conquered the U.S. [Sonríe: cómo el último ícono del pop conquistó los EE. UU], Christie's catalogue for Post-war and Contemporary Art. Recuperado de <https://www.christies.com/features/Warhol-Mona-Lisa-5898-1.aspx>

Fox, M. (12 de noviembre de 2018). Education is in the Crosshairs in Bolsonaro's Brazil [La educación está en la mira en el Brasil de Bolsonaro]. *The Nation*. Recuperado de <https://www.thenation.com/article/brazil-bolsonaro-education-repression/>

Horton, M. y Freire, P. (1990). *We Make the Road by Walking. Conversations on Education and Social Change [Hacemos el camino caminando. Conversaciones sobre educación y cambio social]*. Filadelfia, Estados Unidos: Temple University Press.

Mateo, D., Horsevad, N., Hassani, V., Chamanbaz, M. y Bouffanais, R. (2019). Optimal network topology for responsive collective behavior [Topología de una red óptima para el comportamiento colectivo receptivo]. *Science Advances*, 5, (4). doi:10.1126/sciadv.aau0999

ARTÍCULOS

Wittner, L. (29 de diciembre de 2018). The United States is First in War, But Trailing in Crucial Aspects of Modern Civilization [Estados Unidos es el primero en la guerra, pero está a la zaga en aspectos cruciales de la civilización moderna] [Entrada de blog]. Recuperado de <https://zcomm.org/zblogs/the-united-states-is-first-in-war-but-trailing-in-crucial-aspects-of-modern-civilization/>



Mantrakausay, Serie Khipunk (2017), José Luis Jacome

Performance biointeractiva y experimental en las redes. La compleja dialéctica de la decolonización estética

Alejandra Ceriani

Arte e Investigación, Número Especial, e070, julio 2021. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e070>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

PERFORMANCE BIOINTERACTIVA Y EXPERIMENTAL EN LAS REDES

LA COMPLEJA DIALÉCTICA DE LA DECOLONIZACIÓN ESTÉTICA

BIOINTERACTIVE AND EXPERIMENTAL PERFORMANCE IN NETWORKS

THE COMPLEX DIALECTIC OF AESTHETIC DECOLONIZATION

ALEJANDRA CERIANI | aceriani@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/2/2021 | Aceptado: 7/5/2021

RESUMEN

En este artículo, proponemos reflexionar sobre la urgencia de decolonizar las prácticas artísticas en Internet, sobre todo en este último tiempo cuando la pandemia de la enfermedad por coronavirus (COVID-19) pone en evidencia la inequidad en la distribución de los recursos. Es ineludible construir otras maneras de interacción y de diálogo, lo que requiere la configuración de nuevas experiencias relacionales para las prácticas compartidas entre arte, ciencia y tecnología. Caracterizamos el hacer decolonial como aquel que se desarrolla —en un campo dinámico de tensiones disciplinares— mediante acciones en la producción relacional y en la trayectoria situada, las que determinan una disposición que permite, en principio, emanciparse tanto de los hábitos totalizantes de lo disciplinar como de la enajenación simbólica y mediática de los nuevos escenarios en línea.

PALABRAS CLAVE

Producción relacional; trayectorias situadas; prácticas decoloniales; arte; cuerpo y tecnología

ABSTRACT

In this article, we propose to reflect on the urgency of decolonizing artistic practices on the Internet, especially in the latter time when the coronavirus disease pandemic (COVID-19) highlights inequity in the distribution of resources. It is inescapable to build other forms of interaction and dialogue, which requires the configuration of new relational experiences for practices shared between art, science and technology. We characterize decolonial making as one that develops —in a dynamic field of disciplinary tensions— through actions in relational production and in the path located, which determine a disposition that allows, in principle, emancipation from both the totalizing habits of the disciplinary and the symbolic and media alienation of the new online scenarios.

KEYWORDS

Relational production; local trajectories; decolonial practices; art; body and technology



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

Durante los últimos años, las disertaciones que circundan los conceptos de colonialidad, decolonización e interculturalidad no solo han apuntado críticamente al contexto de la emergencia de nuevos debates sobre los alcances y las limitaciones de un diálogo intercultural, sino también a la compleja dialéctica de decolonización estética, que instala «una nueva conversación para hablar de nuestras experiencias concretas del estar siendo en el mundo contemporáneo, en la que se escuchen y atiendan otras voces, más allá de las voces y los discursos de los expertos» (Gómez & Mignolo, 2012, p. 18). En este sentido, el debate se aglutina principalmente en la coexistencia entre estéticas y presenta, a su vez, una gran contradicción, pues la eficacia colonizadora ha cambiado sus estrategias imperialistas desde lo económico y lo geopolítico, y, del mismo modo, ha consumado una ocupación simbólica y mediática, una enajenación cultural cada vez más sutil.

Asimismo, desde la segunda mitad del siglo xx, han irrumpido prácticas artísticas involucradas en los procesos de reinterpretación del espacio y el territorio del ver, que reconfiguran el imaginario de la interculturalidad y la decolonización hasta llegar a convertirse en allegadas interventoras del modelo dominante de la globalización. Estas nuevas prácticas expresan una crítica al lenguaje, la ciencia y los sistemas de conocimiento totalizantes.

Es en este contexto que el discurso del arte desarrolla herramientas que nos parecen ventajosas y necesarias. Así podemos intentar adentrarnos en la *caja negra* de esta problemática que nos convoca, referida al arte y a las tecnologías electrónico-digitales y conectivas: las prácticas poéticas descentradas y experimentales en las redes. Tal y como hemos podido comprobar durante esta activación pandémica, la tendencia a la exploración de Internet como medio específico para la creación artística, se ha acrecentado con el aislamiento preventivo y obligatorio, y ha enfatizado la complejidad y la paradoja que subyacen, actualmente, en el concepto de espacio y territorio.

A la par, reconocemos la necesidad de llevar a cabo un análisis de nuestro objeto de estudio, la performance biointeractiva, desde la perspectiva de una experiencia situada. Pues nuestra actuación artística en las redes de Internet no debe ser parte de un vínculo inconsciente, y tal vez inocente, de la estrategia de un nuevo modelo dominante de globalización que, bajo el manto de la diversidad e inclusión acrítica, resguarda a una minoría para que pueda seguir ejerciendo sus acciones excluyentes.

SOBRE LA NEUTRALIDAD DE LAS TECNOLOGÍAS

En relación con la falta de neutralidad de las tecnologías, el papel que asumen las prácticas artísticas en Internet, en este contexto de decolonización estética, es un gran interrogante que da lugar a algunas aproximaciones más que a

respuestas contundentes. Cómo abordaremos la funcionalidad con la que precisa operar la tecnología existente en la arquitectura de un arte emancipado es parte de la cuestión para desplegar en este artículo.

Habría que señalar, en primer lugar, que ni la decolonización ni la interculturalidad son entidades estáticas o fenómenos fácticos; se trata, más bien, de procesos siempre abiertos e inacabados para su tratamiento. Es conveniente advertir también que tanto la *decolonización* como la *interculturalidad* pueden —en el discurso de la inclusión y del diálogo crítico— dar invisibilidad a estructuras asimétricas y hegemónicas. En este momento histórico, los artistas, en su gran mayoría, revierten su protagonismo en la red de Internet viabilizando sus producciones con diversas propuestas, disponiendo los recursos técnicos de una forma colaborativa y distributiva, y poniendo en tensión el orden hegemónico de diseños y sistematizaciones que las instituciones de la cultura en línea suministran.

Los artistas que trabajan con tecnología en países donde no se la desarrolla o donde su difusión o penetración social es dificultosa, desigual o problemática asumen —aunque sea de manera implícita— un posicionamiento de ribetes sociales, éticos y políticos. La relación entre arte y tecnología en Latinoamérica se plantea necesariamente en estos términos. Cualquier propuesta de este tipo producida en los países de la región lleva implícitas las tensiones entre el imperativo de la expansión tecnológica y la ineludible realidad de las economías y culturas regionales, derivativas y marginadas (Alonso, 2015, p. 228).

En la actualidad, las interfases tecnológicas ya no tienen las funciones de unas herramientas de intervención concreta, sino que se convierten en metáforas que van conformando sitios abiertos a la experiencia y a la generación de ideas alrededor de las situaciones de accesibilidad transitoria. Por lo tanto, la pregunta que surge atañe a la intervención de la acción artística en los entornos científicos-tecnológicos: ¿qué alternativas de acción poética son viables a través de las interfases tecnológicas en estas condiciones?

Si pensamos en las actividades que se realizan en los laboratorios pertenecientes a las facultades en universidades públicas, habría que considerar las migraciones desde los espacios concretos hacia los espacios virtuales de Internet. Esto, inevitablemente, lleva a reconstruir y reinventar los hábitos de procesos investigativos y de producción epistémica y genera nuevos métodos, objetos y herramientas de estudio. Aquí la velocidad de la conexión para el intercambio de datos y la calidad de la señal de Internet son centrales, pero, en realidad, resultan un problema que impacta en las posibilidades de acceso y dilata la construcción de nuevos modos de habitar y conformar otros espacios concebidos como no lugares. El impacto que tiene el suministro de señal en las nuevas tecnologías de la comunicación incide en la transformación y la actualización de un complejo

y eventual sistema de recolonización de saberes, procedimientos, entidades, discursos, territorios, sujetos, dominios y presunciones del arte. En este marco, la propuesta de una performance biointeractiva en línea expone el tópico de la producción tecnológica y posdisciplinar a partir del estudio y la práctica del arte de la performance y la ingeniería electrónica aunadas.

Las presentaciones en Internet revelaron una serie de desafíos en torno a la relación con la materialidad de los territorios y la intercomunicación en sus aspectos más inclusivos. Con respecto a estas manifestaciones en la organización territorial, se suscitaron diversos ensayos encaminados a viabilizar una propuesta espacial y conectiva.

Esta investigación vinculada de arte e ingeniería fue llevada adelante con condiciones técnicas mínimas: partimos de una situación asimétrica con los medios tecnológicos necesarios. Por lo cual, podemos afirmar que logramos instalar otra forma de organización territorial dentro de entornos de conectividad transitorios y emergentes.

En definitiva, convenimos en pensarnos no solo posdisciplinarmente —para superar la hiperespecializada escisión académica de disciplinas, áreas, campos, ámbitos y tareas—, sino en diálogo intercultural permanente. Extender y afectar representaciones y procedimientos hacia nuevos formatos, recursos metodológicos y conceptos de distinta naturaleza, con la clara intención de decolonizarlos, genera una porosidad de los contornos epistémicos y no la pérdida de los contenidos y la estructura propia que les dan sentido.

Esa porosidad o —en verdad— esa capacidad de ir más allá de los procesos hegemónicos pone en evidencia formas de relación con la naturaleza del saber. Si no se deconstruyen los aparentes conflictos de intereses que preexisten, todo proyecto o movimiento de transformación hacia un ensamblaje epistemológico de las prácticas de arte y tecnología se solidificará en la concurrencia de marcos disciplinarios acrílicos, y obstruirá, a la vez, la fisonomía de un campo de acciones legítimo.

Por su parte, no hay que perder de vista que el conflicto de la asociación previa de lo disciplinar con el colonialismo coloca bajo la lupa formas dominantes de interpretar un encadenamiento de situaciones, que suponen la diferenciación entre prácticas y valores, estados del mundo y representaciones, y supeditan lo diferente a procesos que lo tornan invisible. Al temor de la pérdida de especificidad conceptual y de procedimiento, al riesgo del diletantismo y contaminaciones factuales, proponemos un proceso contrapuesto mediante el cual se suspenden la lógica modernista, las categorías y las jerarquías de poder-conocimiento, y se pone en alza la capacidad innovadora y aplicada de esta dimensión intersubjetiva de colaboración y de confianza entre investigadores.

Un ejemplo clave sería las contribuciones prolongadas bajo la figura de *proyectos* y *programas de extensión a la comunidad*.¹ Estos espacios de intercambio dan lugar a perfilar un diagnóstico que permite establecer aspectos comunes en los que se acuerda trabajar en forma conjunta, para trazar un camino que tenga por objetivo atender y dar respuestas a situaciones mediante la interrelación dialógica y la efectiva participación de los actores involucrados. Sobre estas experiencias del hacer decolonial en colaboración y como parte de una propuesta concreta, explicaremos sucintamente en el siguiente apartado el proyecto *OSCuarentena*.

Durante la cuarentena por COVID-19 nos encontramos en nuestras casas sin acceso al equipo WIMUMO; por lo tanto, aprovechamos parte de lo desarrollado y reemplazamos la medida de biopotenciales que aporta WIMUMO con sensores del *smartphone* con que contaba Alejandra Ceriani en su casa. Ella danza en su casa con su celular, generando señales OSC que son enviadas por Internet a la computadora de Alejandro Veiga, quien genera sonidos con Pure Data, y a Tobias Albirosa, que produce imágenes utilizando Processing. Rocío Madou y Federico Guerrero, también operando desde sus hogares, se encargan del servidor OSC y de las comunicaciones sobre una red virtual que vincula a todos los actores. El desarrollo y puesta en funcionamiento del proyecto se realizó en forma virtual a través de distintas plataformas que fueron exploradas y evaluadas (GIBIC, 2021).²

Las prácticas territoriales desarrolladas a partir del periodo de aislamiento con el rediseño del proyecto *OSCuarentena* son un modelo idóneo para comprender el cambio de paradigma y un eficaz instrumento público por su capacidad a la hora de intervenir en la apertura a una nueva forma de mapeo polifónico virtual.

Pero, incluso en estas experiencias mancomunadas de arte y tecnología, todavía se montan y desmontan pequeños escenarios en los que se tensan jerarquías y legitimidades entre las ciencias exactas y las ciencias sociales; lo mismo sucede entre las prácticas artísticas corporales y la tecnología aplicada. Es una tensión persistente, que da lugar a la pregunta por si es posible un arte tecnológico que sea emancipador frente a los procesos de subalternización de otros modos de conocimiento. El interrogante puede ser respondido mediante la aplicación, consciente y sostenida, de estas acciones propuestas como producción relacional

1 *Entorno de expresión corporal inclusiva. Implementación de un sistema multimedia interactivo de sentido bioeléctrico para la exploración poética del movimiento con personas con discapacidad* es un proyecto de extensión de la Facultad de Artes (FDA) y de la Facultad de Ingeniería (FI), de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), dirigido por la doctora Alejandra Ceriani. Para ampliar, véase: https://unlp.edu.ar/proyctosext/programas_y_proyectos-3786

2 *OSCuarentena* es una plataforma para performances en línea, en la que cada integrante actúa desde su casa en tiempo real. Performance corporal: Alejandra Ceriani. Performance sonora: Gabriel Drah. Diseño multimedia y visuales: Tobias Albirosa. Diseño multimedia y sonido: Alejandro Veiga. Colabora: diseño Wimumo (app EMG) Federico Guerrero. Voz y texto: Enrique Spinelli. Diseño plataforma y aplicaciones (app): Rocío Madou. Diseño ingeniería electrónica: Grupo GIBIC, Instituto LEICI (UNLP-CONICET). Véase: https://labs.ing.unlp.edu.ar/gibic/?page_id=857

y trayectoria situada desde la experiencia de haber sentido, conocido, presenciado o construido algo. Esto supone encuentros laborales que faciliten el reconocer que la investigación y la realidad se producen recíprocamente.

Sin embargo, y por todo lo dicho hasta aquí, nos confronta y nos interpela una inquietud: al circunscribir nuestros argumentos y usar categorías asociadas al pensamiento decolonial, ¿no estamos favoreciendo la reproducción de la presunción *universalista* de la modernidad?

En este contexto alienante y asimétrico en el que coexistimos, toda manifestación puede contribuir a una decolonización auténtica y profunda como así también puede acogerse, incautamente, al modelo dominante e inmaterial de la globalización.

CARTOGRAFÍAS CORPORALES EN EL AISLAMIENTO

Para quienes hacemos performance como práctica artística y comprometemos el cuerpo con dispositivos y sistemas tecnológicos, hablar sobre la urgencia de decolonizarlas en Internet como acto performativo nos insta a precisar brevemente los conceptos del campo de acción. Inicialmente, la noción de performativo y de performance debe ser repensada en el contexto posdisciplinar y metodológico de las prácticas integradas que nos incumben: arte, ciencia y tecnología. Es pertinente, entonces, aventurarnos y disponer el acceso a otras nociones como dinamismo, disolución y fugacidad, lo que nos permitirá concebir la territorialidad en relación con la corporalidad y con la virtualidad bajo una nueva lógica.

Ante los modelos de representación del espacio y, por ende, de los entornos derivados del sistema euclidiano, reglado durante la modernidad, se presentaron procesos de reinterpretación tanto del espacio y el territorio como de la reconfiguración del imaginario geográfico no occidental. La confluencia de los entornos virtuales y lo performativo, sumada a la multiplicación de posibilidades espectaculares de las nuevas tecnologías, da lugar a una multiplicidad que no cabe en la antigua categoría de lo escénico, pero sí en un concepto ampliado, pensado como artes de la comunicación directa entre un performer y un espectador en cualquier contexto social o mediático.

Esta aplicación a las tecnologías dinamiza la situación actual de las artes escénicas, sin embargo no pone en cuestión la actualización de todos sus elementos constitutivos. Actualización que creemos pasa por una reflexión, un proceso de revisión del efecto práctico y estético del que partió; cuestión que el arte del performance sí puede llevar a cabo, como un medio para decolonizar el cuerpo, como una *esponja mutante* y *nómada*, un híbrido cuya materialidad pivotea entre lo presencial y lo representacional.

El performance es una esponja mutante que absorbe y transforma todas las manifestaciones de las artes escénicas, los movimientos sociales y las teorías socioculturales. Se trata de una esponja muy potente que tiene la capacidad de hacer ruido para sacudir las estructuras que la rodean (Prieto Stambaugh, 2019, s. p.).

No se trata solo de saltar hacia un estado de destrezas en programación, de alquimias escénicas, de autosuficiencias anatómicas; sino más bien de transitar hacia un estado permanente de actitud crítica frente a la retórica de los efectos especiales, frente al relato tecno-espaciotemporal del espectáculo, hacia una lógica no lineal e híbrida de lo sensible. Frente al poder tácito del consumo en Internet —que se articula *a priori* por medio de la reproducción de condiciones que se naturalizan y se vuelven globales y hegemónicas, y que definen el marco de lo sistematizado hacia nuevos patrones de expresión y comunicación—, hay que pensar el funcionamiento de los proyectos artísticos en beneficio de la multiplicidad de singularidades.

Por ende, las prácticas artísticas con uso de tecnología, ¿van a lograr reterritorializar y resignificar las fuerzas contestatarias de la praxis decolonial e intercultural congénita de la época global? El arte, ¿es un instrumento antagonista para este cambio cultural?

Hoy, uno de los problemas fundamentales en la producción relacional, la trayectoria situada y la formación disciplinar no pasa por no evolucionar en consonancia con los avances tecnológicos, sino, y más exactamente, porque «esa disparidad dé cuenta, evidencie, el carácter silencioso y oculto de los mecanismos de reproducción y asimilación. Mecanismos que preexisten a la decantación social y cultural necesarias para madurar y cuestionar cada mediación» (Ceriani, 2011, p. 56).

No obstante, el afianzamiento de un nuevo sistema alrededor del mundo durante la pandemia y el aislamiento, articulado desde la lógica de la deslocalización de la web y las plataformas de desarrollo en donde el usuario puede añadir contenidos de todo tipo, es clave por su capacidad para integrar y movilizar a comunidades fuertemente comprometidas con el conocimiento humano y con el despliegue de estrategias para el cambio. Ensayos orientados a la cuestión escénica en Internet resultarían un punto de inflexión en ese cambio de paradigma que desentraña las prácticas del arte desde otros parámetros políticos y estéticos que nos permiten revisar críticamente la tríada cuerpo-performance-tecnología, desvelar cómo opera el dispositivo escénico actual y, en efecto, considerar otra clase de comportamientos creativos.

[...] la desterritorialización significa que todo proceso y toda relación social implican siempre simultáneamente una destrucción y una reconstrucción territorial. Por lo tanto, para construir un nuevo territorio hay que salir del territorio en que se está, o

construir allí mismo otro distinto. Para autores como Deleuze y Guattari (1995, 1996, 1997), quienes utilizan mucho el concepto de desterritorialización en su filosofía, este tiene especialmente un sentido positivo: la apertura para lo nuevo, la «línea de fuga» como momento de salida de una antigua territorialidad y de construcción de un territorio nuevo (Haesbaert, 2013, s. p.).

En la performance mediada *OSCuarentena*, el control de la movilidad y del flujo de los procesos mediados por la red y la programación electrónico-digital permean, trasponen y entrelazan territorios.³ Performances desterritorializadas suele denominarse a las prácticas corporales que tienen las plataformas sociales como herramienta poético-tecnológica y el cuerpo como soporte a través del cual se generan eventos y acciones artísticas disruptivas, relacionales, participativas en una franja de proximidad, una franja de indeterminación.

En correlación con eso, se aspira a reducir la distancia entre las estructuras de un conjunto de datos procesados, la conformación de morfologías parametrizadas y la corporalidad de una acción performática que explore formas experimentales de socialización. Frente a la ciencia exacta de la ingeniería electrónica⁴ y la ciencia inexacta de la corporeidad extendida, hemos puesto el foco en comportamientos posdisciplinarios porosos, que reinstituyen las actuaciones en línea en significaciones políticas, temporales, territoriales, performativas, poéticas y técnicas, así como en qué es lo que resulta cuando tales actitudes se convierten en formas de investigación y producción mancomunadas.

Los artistas son los clarividentes de nuestra sociedad. Cuando adoptan la tecnología como metodología, la hacen visible para un público que tiene poco contacto directo con el trabajo diario de los científicos. Se ha cuestionado el rigor científico del BCI artístico, pero el verdadero valor del uso de esta tecnología por parte de los artistas radica en la exploración del impacto epistemológico, emotivo y educativo de tales interfases. Para los artistas de BCI, el objetivo es siempre ir más allá de la evaluación cuantitativa del impacto de un aparato tecnológico. [...] Cuando los artistas adoptan la tecnología, no importa cuán riguroso sea su proceso, su objetivo es la creación de un espacio afectivo destinado a superar las fronteras impuestas por ellos mismos o socialmente entre los individuos. [...] Los artistas implementan la tecnología BCI

3 Seleccionada y subsidiada en el Concurso Nacional de Actividades Performativas en Entorno Virtuales, Instituto Nacional del Teatro (INT). Enmarcada en el contexto de la emergencia sanitaria decretada por el Poder Ejecutivo Nacional debido a la pandemia producida por COVID-19 y en lo normado por la Ley Nacional del Teatro N.º 24800. Ganadores por orden regional, N.º 62. Disponible en http://www.inteatro.gob.ar/Files/actas/anexo_4b689843-cfda-457c-8605-185dcf021f6e.pdf. Véase también: <https://labs.ing.unlp.edu.ar/gibic/?p=826>; https://www.instagram.com/p/B_kl6nSpLC5/ y <http://www.ecoss.barcelona/es/espectacles/oscuarentena/>

4 En particular, el arte de las interfases BCI, EEG, ECG y EMG. Las señales EEG son señales provenientes del cerebro o en inglés BCI Brain Computer Interfaces; las ECG son señales que permiten captar el ciclo cardíaco y las EMG captan la actividad eléctrica generada en nervios y músculos. Véase, Nijholt 2019.

porque tiene la capacidad de hacer perceptible el funcionamiento interno de nuestras emociones más profundas. BCI siempre implica un proceso de externalización. Es profundamente democrático en sus ambiciones: desmitificar la tecnología y facilitar experiencias compartidas. Los artistas de BCI rara vez crean de forma aislada. Para ellos, el aparato tecnológico es ante todo una herramienta de comunicación, ya sea entre individuos o entre una multitud (Nijholt, 2019, p. 6).

Nuestra labor —además de *desmitificar la tecnología y facilitar experiencias compartidas*— radicó en desplegar una hermenéutica de dichos comportamientos mediante una suerte de topografía localizada, en la que cada residencia de cada participante (artistas multimedia, corporales e ingenieros electrónicos) conformaba una red de nodos conectados para accionar simultáneamente. Dicha topografía inicia una serie de ensayos pensados desde el agenciamiento encaminado a hacerse cargo de las problemáticas académicas de producción en investigación, para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación intercultural, en y desde lo colectivo.

Asimismo, el agenciamiento desafía la preeminencia de lo normativo, lo homogéneo y lo consolidado para hacer funcionar diversos nodos que se vinculan entre sí y hacia afuera. En particular, los dispositivos colaborativos desarrollados por el Grupo de Instrumentación Biomédica, Industrial y Científica (GIBIC) del Instituto de Investigaciones en Electrónica, Control y Procesamiento de Señales (LEICI), dependiente de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)⁵ y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), hicieron de este un espacio de producción que conectó las prácticas estéticas con las prácticas tecnológicas, lo que se concretó en acciones que abrieron la posibilidad de seguir experimentando y dejando ver el potencial extraordinario del sistema.

Por su parte, los comportamientos corporales sedimentados por los hábitos del espacio físico dan cuenta de la crisis de las artes escénicas que intentan reinsertarse en una lógica utilitaria. La necesidad de una apropiación y aprehensión del espacio escénico virtual nos lleva a pensar la subjetividad por encima de los comportamientos planteados desde la estricta corporeidad del sistema en Internet.

[...] la principal orientación crítica hoy del arte más comprometido con estas investigaciones no sea tanto la experimentación crítica de un nuevo medio sino, más bien, la de nosotros mismos en él, en una época en la que el objetivo de las formas

5 El objetivo general del GIBIC es desarrollar e implementar técnicas de medida que permitan registrar variables físicas con mínima invasividad, es decir, sin alterar las condiciones previas a la inserción del sistema de medida. Nuestras investigaciones se enfocan en aplicaciones de instrumentación biomédica, instrumentación industrial y en dar soluciones a problemas específicos de instrumentación en experimentos científicos. Véase: <http://leici.ing.unlp.edu.ar/gibic/> y <https://www.instagram.com/gibicleici/>

más hegemónicas de poder (las corporativas) no es ya la producción de subjetividad sino, ante todo, la capacidad de regularla (Prada, 2012, s. p.).

Esta capacidad de regular la producción de subjetividad legitima la presencia de proyectos y líneas de investigación orientados desde la configuración y emergencia de nuevos campos de estudio transversales, que tengan como propósito no solo analizar la práctica de la performance posdisciplinar en estos otros espacios, sino, de igual forma, estimar dichas experiencias artísticas desde una perspectiva teórica y forjar recíprocamente interpretaciones estéticas diferentes. Dichas apreciaciones, en lugar de sistematizar un paradigma globalizante, deberían dar cabida al desarrollo de otro tipo de intervenciones y procedimientos artísticos. Desandar la complejidad de las experiencias realizadas bajo el contexto de la pandemia —en clave de decolonización e interculturación— es, más allá del encuentro o desencuentro concreto de las acciones constitutivas en la producción relacional y en la trayectoria situada, una tarea aún pendiente de una reflexión y un posicionamiento intercultural crítico y emancipador.

En cuanto a lo posdisciplinar —tomado como una forma de coexistencia que hace evolucionar los paradigmas universalizantes, asimilacionistas, homogeneizantes, adaptativos, paternalistas, reproductivistas y esencialistas, entre otras tantas condiciones de los fenómenos históricos— busca construir una estructura transversal. Esta transversalidad no pasa por alto las singularidades de una comprensión de la experiencia que no está aferrada a ninguna disciplina y puede, de ese modo, tomar lo más relevante y significativo de cada recurso epistémico con el propósito de elaborar otros saberes y otras alternativas. Esta visión enriquecida se basa en el entendimiento que aporta este concepto de transversalidad, pero, asimismo, demanda de un esfuerzo histórico de largo aliento y de un potencial utópico para que el impulso de transformación acontezca.

Ante la interpelación de si es posible reivindicar, desde las estéticas del sur, un arte transmedia y subalterno, respondemos que sí, que el hacer decolonial —aquel que se desarrolla en un campo dinámico de tensiones disciplinares— propone nuevas formas de irrumpir en el espacio, reformulándonos frente al poder todo el tiempo. Sin embargo, si bien la tecnología —en este caso, la biointeractividad— se localiza territorialmente, su originalidad se apoya en la inevitable incongruencia entre la presencialidad para la toma de los datos y la virtualidad de la transferencia de esos datos y su exhibición. Una transferencia que busca el resultado indudable de su funcionamiento y en la que la tecnología —en su aspecto más dogmático— no puede quedar al azar.

Mientras que los espacios escénicos emergentes, generalmente públicos, en los que la performance acontecía antes de la restricción que trajo la pandemia, son percibidos hoy como lugares subversivos por la copresencia conflictiva de

la fisicalidad del público; las plataformas como Zoom, Discord, Meet, etcétera, se han tornado escenarios fundamentales para investigar los usos estéticos contemporáneos. Imponen, ex profeso, lógicas de un nuevo orden de valor de cambio. Incluso, estos otros sitios de interacción podrían ser observados para comprender cómo prospera todo un sistema de organización tendiente a instaurar una fisiología del confort que nos separa de forma inmaterial de la temporalidad y de la intemperie.

De acuerdo con lo expresado, «la calle nos recuerda, aunque de manera intermitente, que la intemperie existe y no todo está bajo control» (Sarlo, 2000, p. 55). El emanciparse tanto de los hábitos totalizantes de lo disciplinar como de las formas de confort virtual recreadas en las nuevas tramas del capitalismo globalizante solo será posible por medio de una resistencia laboriosa y de una dimensión intersubjetiva de colaboración y confianza entre investigadores, artistas, consumidores de la cultura y la sociedad en su conjunto.

REFERENCIAS

- Nijholt, A. (Ed.). (2019). *Brain-Computer Interfaces for Artistic Expression* [Interfaces cerebro-computadora para la expresión artística]. Cham, Suiza: Springer.
- Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Luna Editores.
- Ceriani, A. (2011). Un recorte del mapa situacional de la danza/performance con mediación tecnológica. *Anais do III Seminário Internacional sobre Dança, Teatro e Performance: poéticas tecnológicas*, (7), 56-60.
- GIBIC (2021). *Proyecto WIMUMO*. Recuperado de https://labs.ing.unlp.edu.ar/gibic/?page_id=857
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Recuperado de https://issuu.com/paulusgo/docs/est_ticasdecoloniales_gm
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001
- Pietro Stambaugh, A. (26 de abril de 2019). *La esponja mutante de Estridentópolis*. Recuperado de <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-what-remains/itemlist/tag/encuentro%202019.html?start=160>
- Prada, J. M. (2012). Los “social media” como ámbito de referencia de las nuevas prácticas artísticas. *DEFORMA*, (3), 28-35. Recuperado de https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_los_social_media_como_ambito_de_referencia.pdf
- Sarlo, B. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.



Vapor, Serie *Khipunk* (2017), José Luis Jacome

Miradas cercanas. Aportes para los estudios decoloniales en las artes
María de los Ángeles De Rueda
Arte e Investigación, Número Especial, e071, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e071>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

MIRADAS CERCANAS

APORTES PARA LOS ESTUDIOS DECOLONIALES EN LAS ARTES

CLOSE GLANCES
CONTRIBUTIONS TO DECOLONIAL STUDIES IN THE ARTS

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA / derueda@fba.unlp.edu.ar
Universidad Nacional de La Plata. Argentina¹

Recibido: 23/2/2021 | Aceptado: 9/5/2021

RESUMEN

Este artículo recorre algunos conceptos desarrollados por autores latinoamericanos provenientes del campo de los estudios sobre las artes en América Latina, particularmente en el último tercio del siglo xx. Se considera necesaria la reposición de tales ideas, vinculadas a la localización y relocalización, como pensamiento situado; se describen algunos casos en función de su aplicación en el análisis de producciones artísticas en el marco la decolonialidad del sentir y del hacer en tiempos transmediales.

PALABRAS CLAVE

Teorías; artes; decolonialidad; relocalizaciones; transmedialidad

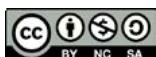
ABSTRACT

This article reviews some concepts developed by Latin American authors from the field of arts studies in Latin America, particularly in the last third of the 20th century. It is considered necessary to replace such ideas, linked to location and relocation, as situated thinking. Some cases are described based on their application in the analysis of artistic productions within the framework of the decoloniality of feeling and doing in transmedia times.

KEYWORDS

Theories; arts; decoloniality; relocations; transmediality

1 Dirige el proyecto B11/345: Modernidad Artística y giro decolonial: aportes al debate sobre lo local, lo nacional y lo latinoamericano a través del estudio de una serie de tópicos en producciones artísticas y teóricas de las artes visuales y musicales del siglo XX y XXI- IHAAA-FDA-UNLP.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

La pregunta por lo local, lo propio, el lugar de lo latinoamericano recorre décadas en nuestra historia. En el ámbito académico Elsa Flores Ballesteros (2003) traza sintéticamente el problema en unidades o ciclos:

Entre lo local, lo nacional y lo global se establecen distintas relaciones: lo local se asocia a lo próximo, cotidiano, familiar, «auténtico» y frente a lo nacional, está marcado por la diversidad. A ésta se opone la unicidad de lo nacional, espacio ampliado, que sin embargo se diversifica frente a lo global, ya que las naciones difieren en su especificidad. Se puede interpretar a estos niveles espaciales como unidades autónomas, dotadas de una cierta lógica y una identidad propias, circunscriptas a un territorio y sometidas a relaciones externas. En otra interpretación los niveles espaciales son concebidos como círculos concéntricos, de modo que lo global incluye lo nacional, y éste lo local (p. 4).

Las metáforas de localización-deslocalización y relocalización fueron usadas interdisciplinariamente por algunos autores en América Latina en diversos momentos. En los años setenta afirmaban la búsqueda de identidades según la oposición centro-periferia vinculada a la consigna liberación o dependencia. Desde mediados de la década de los ochenta, los debates se centraron en la entrada y en la salida de la modernidad y posmodernidad, lo latinoamericano y el regionalismo crítico. La prolongación de las discusiones y trabajos continuó con la búsqueda de un lugar para lo latinoamericano en resonancia con el desarrollo de la globalización, el multiculturalismo y el nuevo descubrimiento de los Otros.

Sitios y tiempos son revisados con el propósito de afirmar herramientas de estudio, de conceptualizar, analizar y construir una teoría de las artes en la región. Diversas publicaciones académicas, o provenientes del sistema de las artes, en varias ocasiones fueron señalando y sistematizando ciclos de producción y revisión de prácticas y categorías para hablar de lo propio en el nuevo orden mundial. Luego de los debates modernos, posmodernos y tardos modernos el giro decolonial impuso la búsqueda de métodos para deconstruir epistemologías, prácticas y percepciones. Los aportes de sus teóricos principales provinieron desde el campo de la filosofía hacia otras disciplinas. La historia de las artes y los estudios interdisciplinarios de prácticas artísticas y cultura visual han brindado algunos conceptos desarrollados por autores latinoamericanos como Néstor García Canclini (1992), Ticio Escobar (1998), Nelly Richard (2006) y Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

Al considerar los ciclos elaborados por Flores Ballesteros (2003) en la cita del primer párrafo sobre lo nacional, lo cosmopolita, lo latinoamericano, resulta necesario la reposición de ideas tales como las de ubicuidad, yuxtaposición, liminalidad, intersticio, y su aplicación en el análisis de algunas producciones en el marco la decolonialidad del sentir y del hacer. Esto supone un trabajo vasto y colectivo; aquí solo se trazan algunas líneas para esos caminos y genealogías que integren, desde la disciplina de la teoría e historia de las artes, otras perspectivas decoloniales.

Este artículo, entonces, trata de reflexionar sobre algunas cuestiones que se enraízan en la construcción de un campo crítico para las artes sudamericanas/latinoamericanas, teniendo en cuenta las tensiones y diásporas de las modernidades descentradas, las rupturas y continuidades con las tradiciones propias y ajenas y las apropiaciones de una cultura transmedial sin fronteras.

La crítica al paradigma eurocéntrico, representado en pares polares como: centro-periferia y global-local, encuentra sin duda en la inflexión decolonial el reconocimiento de que los saberes, las experiencias y las percepciones son ubicados histórica, corporal y geopolíticamente. «Un conocimiento situado, y situado específicamente desde la diferencia colonial, es lo que constituye la inflexión decolonial como paradigma otro» (Restrepo & Rojas, 2010, p. 20).

Indudablemente, los modos de ver acompañan a la urgencia de descolonizar los conceptos de arte y estética para liberar e interrogar a la subjetividad contemporánea y asumir nuestros otros culturales. Ese quiebre fue iniciado por algunos de los pensadores nombrados, junto con otros como Juan Acha y Adolfo Colombes, quienes escribieron con Escobar un estudio complejo sobre el tema en libro *Hacia una teoría americana del Arte* (1991). Allí buscaron un pensamiento independiente, localizado, político, donde analizaron las intersecciones entre las producciones de las artes populares, la cultura industrial y las artes académicas, junto con otras manifestaciones culturales. A partir de ello se redefine y amplía el concepto de arte y el diseño como las identidades diversas. Los tiempos y espacios homogéneos y dominantes del relato moderno canonizado en la institución arte, ya han sido interpelados en las prácticas por la reflexión en torno a los anacronismos, los solapamientos histórico-temporales y el giro decolonial. Cabe recordar el legado de Rodolfo Kusch y un pensamiento situado en el estar, por ejemplo, en su obra *Geocultura del Hombre Americano* (1976): «Lo americano no es una cosa. Es simplemente la consecuencia de una profunda decisión por lo americano entendido como un despiadado aquí y ahora y, por ende, como un enfrentamiento absoluto consigo mismo» (p. 71).

El pensamiento del aquí y ahora constituye un modo de hacer, que es un modo de habitar. Se encuentra arraigado por fuera de un discurso hegemónico, que hace de la cultura y las artes instrumentos de un sistema arraigado en la institución arte históricamente eurocentrada; este pensamiento cercano revisa las tensiones del centro y la periferia en la globalización. Se hace foco en las diásporas, en el cruce de caminos y en las intersecciones entre lo popular, lo masivo, lo académico y lo tecnológico. Las producciones que nos permiten pensar aportes a una estética decolonial tienen que ver con lo que Richard (2006) señala sobre los intersticios, las fronteras y las resistencias:

[...] quisiera reivindicar aquí lo local —desde el ejercicio de la crítica, social, política, cultural, académica e intelectual— como una «localización táctica» y una «diferencia situada»: lo local como marca y posicionamiento que, en contra de aquellos globalismos y nomadismos que borran la especificidad de los trazados de fronteras, opone su vector de singularización a las indiferentes transcodificaciones de signos del mercado globalizado de la diversidad cultural, haciendo jugar incesantemente renovadas oposiciones de fuerzas entre «contextualización» y «descalce» (p. 10).

Esta autora considera que los conceptos móviles de periferia, frontera e intersticio son más bien contextuales que espaciales, se trata de situar rasgos comunes, disyunciones y diferencias. Lo intersticial-periférico es un modo del que se apropian las prácticas críticas para interpelar a los centros, agudizando las contradicciones, y a las variaciones de lo propio y lo ajeno, en las fisuras del sistema (artístico). Una manera de encuadrar las antropofagias a partir de los modernismos regionales es, por ejemplo, las apropiaciones del pasado naturalista científico, de viajeros, vistas, usos y costumbres del siglo XIX en las series de Leonel Luna,² en particular mencionamos *Paisaje Americano*, del 2016. Sus obras desarticulan viejos relatos y divisiones epistemológicas en el mismo universo del arte contemporáneo, la cultura visual del siglo XIX y los mitos de la historia y el territorio argentino. Su producción, con diferentes tecnologías artísticas y mediales (fotografía digital, pintura, montaje, ploteado), relocaliza las construcciones discursivas del relato identitario excluyente, desarma mitos e interroga imaginarios que permiten escapar de modelos coloniales y canónicos. Frente a las lecturas dominantes, cada revisión del artista de ese pasado nos aproxima a un nuevo sentido de la disponibilidad de las imágenes, su actualización en un relato visual que evoca fronteras y fisuras de la historia en el territorio americano. Sus trabajos permiten, a modo de ejemplo, las preguntas sobre las vueltas al pasado, ¿por qué, para qué? ¿Cómo se montan y desmontan los imaginarios canonizados en las artes contemporáneas? ¿Cómo las prácticas y las teorías elaboran una revisión de las identidades?

Considerar los aspectos de la historia nacional y regional, vinculados a la mirada colonial y desarticular componentes antinómicos, es fundamental para repensar retornos y desplazamientos. La serie mencionada nos ofrece esa dinámica. Se revisan críticamente los presupuestos de los relatos establecidos, incorporando procedimientos, materiales e iconografías contemporáneas, en escenarios de vistas establecidas por la tradición iconográfica de los viajeros y el marco de una construcción espacial e imperial del paisaje. Sus interpelaciones a la historia y al relato canónico de la nacionalidad permiten reencontrarse con una experiencia

2 Escribe el artista: «En la pintura americana del siglo XIX, el paisaje y el costumbrismo fueron la base de la construcción de los imaginarios nacionales. [...] Promediando el siglo XIX, América fue descrita visualmente por artistas viajeros del viejo continente que conforme podían viajar por él, iban haciendo visible la "terra incógnita" para sus coterráneos, describiendo sus maravillas como un territorio virgen y prístino. [...] El presente nos devuelve otra imagen de la América, menos romántica y más folclórica» (Leonel Luna, 2016).

estética que es, a su vez, un modelo de pensamiento, a través del desplazamiento de motivos y derivas de sentido. La apropiación de elementos de los paisajes —vistas— naturalistas funcionan como intersticios críticos de un modelo convencionalizado de territorialidad y de sucesos históricos conformadores de la nacionalidad.

Las estéticas decoloniales buscan elaborar una mirada propia, liminales, ubicuas, como la apelación al archivo, a la experiencia y al repertorio y, así, generan una memoria cultural, también una memoria territorial. Como subraya Laura Catelli (2018)

En este sentido, el archivo colonial está en relación con el repertorio, es decir que no es solamente algo a ser tratado positivamente como un conjunto de objetos sino como un conjunto de procesos subjetivos vinculado a los cuerpos y la memoria cultural, política, local, afectiva (p. 148).

Unas series que invitan a ser revisadas. Las obras ofrecen una compilación de diversos sustratos que ponen de manifiesto una heterogeneidad histórico-estructural atravesada por un cruce eurocéntrico. Su deconstrucción es una praxis que debe encontrar sus propias fuentes en escritores, teóricos y artistas, ya que existe un repertorio teórico, literario y estético en la búsqueda de una teoría latinoamericana de las artes.

La emergencia del pasado en el presente vuelve visible los elementos subyacentes que emergen en las obras contemporáneas locales ejerciendo la cita como historia, con yuxtaposiciones espaciotemporales, ideológicas y materiales. Se produce un sustrato de acumulación profunda, como un *pachakutik* (Rivera Cusicanqui, 2015) que abre el espacio de la interpretación, el signo prestado, el diálogo visual. En las modernidades locales la tradición de lo nacional no es fija o estereotipada, sino que se moviliza con la inclusión y develación de rasgos locales, de lo criollo, lo mestizo, lo negro, lo indio en una trama compleja de indagación y apropiación de la novedad europea. Las figuras de la otredad invisibilizadas se desplazan, derivan a otros problemas contemporáneos que interpelan y problematizan los otros culturales y desestabiliza los paradigmas fijados en una idea de nación obsoleta y excluyente. Las transformaciones en el amplio territorio sudamericano y argentino en particular formaron un cimiento, imágenes y relatos producidos desde las expediciones científicas, las representaciones de los naturalistas y artistas viajeros, a la conformación de un campo artístico y de cultura visual, con vistas, tipos humanos, y sociales y costumbres. Se produjo un repertorio de afirmación y traducción visual de mitos, según un modelo de país, unitario, centralizado, de blancos, ocurrido desde los modelos agroexportadores y oligárquicos de fines del siglo XIX. Luego las migraciones y los cambios de la primera modernidad, las primeras ideas radicales y luego la asunción del peronismo, constituyeron marcos referenciales para las

imágenes de lo propio, y de los sectores populares. El gaucho, el paisano, el criollo, los nuevos migrantes, el pueblo, se establecen como los protagonistas, a su vez que los paisajes y los relatos. Lo originario queda en el margen de la leyenda. Sus historias alimentan también estas tradiciones, nuestras otredades. Aparecen nuevos protagonistas, gente del interior, de las fronteras en los alrededores de la urbe. Se actualizan también los relatos del nuevo realismo (Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, en clave tecnológica). Los cuerpos, la naturaleza y el paisaje *bárbaro*, coloniales, imperiales se visualizan en una serie de producciones poshistóricas que activan los problemas de visibilidad y legitimación.

En el ámbito de las artes y las teorías locales la reflexión sobre lo propio, interpela sin duda algunas convenciones de lo local y lo global. La indagación no está clausurada, sino que se moviliza con la inclusión y la develación de rasgos regionales, capas sobre capas de iconografías, de signos de tramas complejas. Se busca la asimilación y la apropiación de lo nuevo y lo viejo, de lo cercano y lo foráneo.

El modelo de artista-teórico se impone con sus relatos de un pensamiento crítico, a veces singular, ora colectivo. Creadores de narrativas plausibles de circular en diferentes ámbitos con sus poéticas, estos realizadores son a su vez teóricos, en historia, estética, tecnologías. Reversionando y actualizando significados que asocian la cultura de archivo, hacen emerger las fisuras y contradicciones de un modelo establecido por el proyecto hegemónico. Se rompe con las categorías dominantes (¿eurocéntricas?). Como intenta aportar nuevas interpretaciones o miradas sobre una serie de materialidades o artefactos el artista, este modelo busca producir un saber, a la vez que inducir la incertidumbre, a las preguntas, a la interpelación del estar en el mundo americano.

Estamos en un tiempo de revisiones. La mirada cercana focaliza en rasgos que nos enmarcan sin las auras de la historia canónica, trabajamos con las huellas. En cierto modo, evocamos a Walter Benjamín (s. f.) con su pensamiento descentrado: «El sueño de la lejanía pertenece a la infancia. El viajero ha visto lo lejano, pero en cambio ha perdido lo que era la fe en la lejanía» (s. p.). La huella permite aparecer la cercanía.

Las imágenes son huella de una lejanía; las imágenes, los objetos y las palabras se han generado desde el choque de culturas, desde los procesos de transculturación, hibridación y mestizaje. Se producen intersecciones y actualidades artísticas que convocan nuevamente, y a disposición los archivos y las estéticas coloniales y originarias. Las estructuras son discontinuas y las mezclas se muestran sin exotismo como en las décadas anteriores. Como describe Rivera Cusicanqui (2015), se observan yuxtaposiciones mejor que mestizajes. Hablar desde lo propio deja aparecer esa contradicción dinámica, esa dialéctica sin síntesis. En el mundo

aimara coexisten contradictoriamente dos cosas, *cheje*, que te energiza, que te permite percibir cosas de ambos lados. Así también se puede considerar que los procesos artísticos desde esta América herida hacen estallar los tiempos, las continuidades y los archivos. Suponen la interpretación de un escenario diverso y dinámico de asimilaciones, confrontación, resistencias y aperturas.

Resuena e impacta el desplazamiento del centro, *el arte fuera de sí* (Escobar, 1998), de su sistema anquilosado, para redefinirse, ampliarse, contemplar otras estructuras, objetos, materialidades. En este caso, pensamos que las nociones introducidas por García Canclini (1992) de liminalidad, ubicuidad e hibridación con relación al tipo de artistas que viven en el límite, o en la intersección de varias tendencias, en las fronteras disciplinares, toman imágenes disponibles de varias esferas, sin privarse de nada. Si bien este autor fue medianamente pesimista con respecto a las posibilidades que tienen las artes con estos procedimientos, de salir de la encrucijada que representa el mercado, la dinámica de entradas y salidas del sistema permitiría desde la frontera, desde los ritos de pasaje, crear otras localizaciones entre artistas y espectadores, desacralizados.

La capacidad de estar presente en todas partes al mismo tiempo o ubicuidad se puede vincular a la operatoria de Nicola Constantino en la obra *El verdadero jardín nunca es verde* (2016).³ La liminalidad se vincula a los ritos de pasaje, a un umbral, a no estar aquí ni allá. Alude a un estado de apertura y ambigüedad de un tiempo espacio en devenir. El arte contemporáneo puede ser explicado por los desplazamientos discursivos y operacionales que realiza, reconstruyendo las narrativas del pasado al contemplarlas. Este jardín fue montado como un ciclorama (una pintura o fotografía panorámica de grandes dimensiones desarrollada durante el siglo XIX, como muchas máquinas de visión e ilusionismo, justamente con ese propósito, dispuesta sobre una plataforma cilíndrica, para ser contemplada desde su interior, proporcionando una visión de 360° cuyos temas preferentes fueron paisajes y sucesos históricos). Su instalación fue realizada con impresiones fotográficas sobre madera que formaban el ciclorama que lo encierra y reconstruye la fuente de la vida que imaginó El Bosco cuando pintó el panel central de *El jardín de las delicias* (1500-1505). Su fuente es de 4 m de altura, pintada y desgastada y replicada en 3D y tiene una simetría que la artista considera monstruosa, ya que imita una amalgama de huesos, colmillos, cuernos, plantas, crustáceos y huevos, como un emblema de lo originario, de lo mágico elevado a un orden superior, un símbolo de los mitos ancestrales de diferentes matrices, de lo universal y la comarca. Alrededor se despliega un paisaje panorámico de 360° que envuelve al espectador en escenas que remiten al jardín de El Bosco y a un banquete

3 «El Jardín de las Delicias es considerada una de las obras más trascendentes de la historia del arte, y para mí en particular ha tenido siempre una especial importancia. [...] Y los fui desplegando sobre un paisaje apocalíptico, el Valle de la Luna [...]. La muestra se presentó en la galería Barro en 2016 y en el museo MAR Real Absoluto 2019» (Nicola Constantino, 2016, s. p.).

orgiástico actual. La atmosfera onírica se completa con la interacción entre fondo-figura, dado que el marco espacial es el Valle de La Luna, de la provincia de San Juan, Argentina, junto al cuerpo de la artista, replicado, secuenciado, citando y transformado en iconografías profusas, como *Las tres Gracias*; los invitados al banquete danzan en los jardines, moviéndose en un territorio de contrastes, entre lo revulsivo y lo bello, entre la exuberancia de las formas orgánicas y la aridez del paisaje. Se suceden y multiplican las ensoñaciones, los encadenamientos, las formas abigarradas, los grotescos, como el de las esbeltas figuras de bailarines con vestuario que desvelan los desnudos y los rostros con prótesis de hocico de cerdos y pollos. Pareciera que la Beatriz del Dante y la Malinche se juntaran en las formaciones rocosas del parque de Ischigualasto, o que los enigmáticos seres de El Bosco emergieran transformados en una erótica contemporánea. La apropiación de la artista es diversa y reúne lejanías y cercanías, el mundo andino, los enigmas de las delicias, con su retórica de lo femenino, de los cuerpos metamorfoseados, de las intervenciones y artificios sobre los mismos. Las convenciones de la modernidad se revisan a través de sus mitologías individualizadas en la figura de la artista y su posible mirada descolonizaste y deconstruida.

La instalación apela a varios archivos; en una genealogía de varias ramas se busca y aparecen extrapolados fragmentos iconográficos del renacimiento, del onirismo, de su poética, como meta imágenes, de las máquinas de visión, del espectáculo. Símbolos y marcas de operaciones estructurales que van cobrando nuevos sentidos, dependiendo del espacio expositivo. La apropiación localiza a los sujetos actuantes en el acto de tomar elementos externos y propicia un tipo de discurso que revela su procedencia pero que va recombinando sus sentidos, y en este proceso va introduciendo una inestabilidad, la distancia de la mirada compromete a los participantes en el desplazamiento hacia referencias visuales e interpretativas entre el pasado y el presente, entre lo propio y lo ajeno.

En cierto modo se da una política de la instalación centrada en la des-doxificación de las representaciones artísticas de género, de los cuerpos, del erotismo, del deseo, del pecado, de marcas del arte consagrado y las experiencias del arte del lugar, de la geograficidad y las mitologías individuales y la autorreferencialidad, con el propósito de politizarlas en un acto de distanciación y cercanía a la vez. Parafraseando a Boris Groys (2015) la artista es heterotópica respecto de ese espacio, y sus prácticas del retorno hacen posible la aparición de nuevos conceptos propios sobre la estética contemporánea decolonial. En los umbrales de un mito elabora un escenario en el que los espectadores asisten a un ritual de transformaciones que reterritorializan e interrogan diferentes capas de la subjetividad.

La problemática territorial, espacial, ecológica se manifiesta también en las instalaciones y prácticas multimediales y transmediales. Parece oportuno pensar en este escrito un recorrido de una geopolítica, del territorio americano,

al paisaje para llegar a algún tipo de jardín o bosque tal como vamos a proseguir con los ejemplos. Entidades que también son representadas, sean como géneros, dispositivos o motivos en los procedimientos tecnológicos y en las evocaciones de lo cercano. Se puede pensar lo decolonial a través de estas figuras.

Por ejemplo, el grupo Proyecto Biopus creó en 2011 *El jardín de las historias*, una instalación interactiva desarrollada para el canal televisivo I. Sat. El grupo, de la ciudad de La Plata, Argentina, partícipe de la enseñanza y creación multimedial en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), trabaja interdisciplinariamente con sistemas tecnológicos, programación, diseño de imágenes y sonidos e interfaces, para lograr diversas producciones con diferentes grados de interactividad. Emiliano Causa, Tarcisio Pirotta y Matías Romero Costas son los actores, quienes realizaron previamente obras como *El jardín de los sonidos* (2003), una combinación de música con las artes visuales e ingeniería. La mayoría de las obras multimediales que generaron implican al público que lejos de ser solo espectadores o intervinientes se vuelven liminalmente coautores en la medida en que tocan una superficie que reacciona al movimiento o al contacto por medio de sensores que, a su vez, activan ecosistemas virtuales. *El jardín de las historias*, que puede visionarse en la página del grupo, se describe como una instalación interactiva con una gran pantalla que proyecta un bosque virtual, cuyos árboles se componen de frases. Cada árbol y cada rama elabora un relato a medida que se toca la pantalla desplazando la mano en diferentes direcciones; así, se va armando una narración fragmentaria de los participantes. La obra fue exhibida entre abril y junio de 2012 en el complejo Ciudad Cultural Konex, en el barrio de Abasto, de Buenos Aires. El grupo diseñó la proyección de un bosque virtual sobre una pantalla sensible al tacto, comprendida por un sistema de cámaras infrarrojas que captan las sombras generadas por la presión de las manos en la superficie flexible de la tela. La obra comienza con diez frases que funcionan como un disparador de las subsiguientes contribuciones. Así cuanto más se interviene, las historias se propagan y entonces se comienza a formar un bosque que puede tornarse frondoso. Los usuarios pueden continuar aquellas primeras historias o bien seguir los relatos de otros usuarios. Todas las frases o historias previamente elaboradas pueden continuarse en nuevas narrativas, como las ramas de los árboles, y se pueden armar tramas, como un cadáver exquisito.

La interactividad en el arte produce nuevos comportamientos y experiencias de fruición de lo artístico que remiten a prácticas de juego, de azar, pero también de rituales colectivos de poesía, de elaboración de imágenes. En Biopus, Causa elabora, además, una serie de descriptores para informar y recrear un nuevo espectador. La obra continúa transmedialmente, los usuarios pudieron ingresar al sitio web de I. Sat a través de los iPads localizados en el espacio expositivo o desde cualquier computadora o *smartphone*. Cuando fue instalado y actualmente en la página del grupo hay videos explicativos del funcionamiento de la obra.

La liminalidad es un concepto de relocalización que nos brinda la posibilidad de pensar esta manifestación evocando otras prácticas del arte local, como las diversas propuestas colaborativa y analógicas de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreio, desde 1984 (De Rueda, 2014), la convocatoria de intervención colectiva de poesía de *El bosque de los sueños perdidos* del grupo platense Escombros en 2002, entre varias propuestas, a sabiendas que siempre las intermodalidades son difusas y en múltiples capas temporales, espaciales como una multiplicidad fragmentaria que se constituye en un presente continuo.

Lo liminal y lo ubicuo de las artes multimediales se pone en juego, como tránsitos heterogéneos y heterotópicos. Otro ejemplo en este sentido es el realizado por Ariel Uzal. Él colaboró con el diseño visual para el proyecto *El jardín de las historias*. Recientemente, en 2020, produjo *Bosque*, creado junto con Greg Sadetsky, una pieza de animación generativa sobre la esperanza y el deseo en tiempos difíciles. Presenta una simulación de un sector de bosque que crece mecido por el viento. Fue seleccionado y exhibido en Voltaje, salón de arte y tecnología de la ciudad de Bogotá, Colombia, en octubre de 2020.

Describe el artista:

[...] los troncos y ramas de los árboles están compuestos de oraciones de esperanza en relación a la situación creada por la pandemia y la subsiguiente crisis social y económica que enfrentan los pueblos de nuestros países latinoamericanos. Estas oraciones provienen de un grupo diverso de personas y responden a necesidades y deseos de orden personal o colectivo. Así, cada arbusto y árbol se encuentra conformado por anhelos y esperanzas que crecen y cobran volumen conforme avanza la animación. Los árboles de este bosque digital se mecen en el viento. Este viento es en realidad una reproducción del viento del oeste del noroeste patagónico (mi región natal y que habito actualmente). Es importante mencionar que dicho viento del oeste no sólo es el predominante de la región, sino que además es el que trae las lluvias (cruzando la cordillera desde la costa pacífica chilena) que posibilitan el crecimiento de la vegetación y el desarrollo de nuestros ecosistemas de montaña (Uzal, 2020, s. p.).

Apelando a un recurso ya explorado en los jardines de Biopus, esta obra se ve en su página, a través de video o en vivo en un *link*, que permiten visualizar la simulación. La expresión de un deseo esperanzado de relocalización está presente en las reflexiones sobre el medio ambiente en una situación de excepcionalidad y tragedia ecológica como la que atravesamos recientemente. Las formas que se van recreando, las ramas mecidas por el viento y la poesía que germina en esos trayectos, permiten asociar una estética regional muy fuerte. En variadas oportunidades encontré estudiantes y artistas de la Patagonia que consideran fundamental para sus obras la presencia o huella del viento ya sea en audiovisuales, esculturas, instalaciones o multimedia.

A MODO DE CIERRE

Los trabajos que vuelven a citarse en este escrito se consideran un enclave académico para una política de la mirada cercana, ya que han dejado huellas sobre las consideraciones posibles de las artes (en un sentido extenso, expandido) latinoamericanas.

La mirada cercana revisa los cimientos y las velaciones de las dependencias epistemológicas o los criterios de homologación con los centros de creación artística. Se trata de volver sobre las diferentes maneras de hacer e interpelar los efectos y recepciones de la colonialidad del poder. Esto permite pensar acerca de la relación entre territorio, lugar, paisaje, jardín, bosque. Se puede indagar sobre los tránsitos del género de la representación a la intervención, real y virtual. Habilita seguir elaborando una trama de relaciones entre los conceptos aludidos, las prácticas artísticas y una estética decolonial. En la huella nos apoderamos de la cosa, la lejanía se apodera de nosotros, de nuestra mirada, de nuestros significados. Si la creación es paradójica, el ejercicio crítico de la mirada debe asumir esas contradicciones de nuestro estar siendo americano.

REFERENCIAS

Atlas Walter Benjamín. (s. f.). *Lejanía*. Recuperado de <https://cbamadrid.es/benjamin/termino.php?id=140>

Catelli, L. (2018). Lo colonial en la contemporaneidad. Imaginario, archivo, memoria. *Tabula Rasa*, (29), 133-156. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.07>

Colombres, A., Acha J., Escobar, T. (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Sol.

De Rueda, M. (2014). Precedentes del Arte Colaborativo (En Red) A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreo. Ponencia presentada en las 7.^a Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>

Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo*. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>

Estudio Biopus. (2011). *El jardín de las historias* [Instalación interactiva] Recuperado de http://www.biopus.ar/estudio/the_garden_of_stories.html

Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas*, (3), 31-44. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/167>

García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Groys, B. (2015). *Volverse Público, las transformaciones del ágora en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

ARTÍCULOS

Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro.

Luna L. (2016). *Paisaje Americano*. Recuperado de <https://www.leonelluna.com.ar/espa%C3%B1ol/proyectos/paisaje-americano/>

Constantino N. (2016). *El verdadero jardín nunca es verde* [Obra multimedia]. Recuperado de <http://www.nicolacostantino.com.ar/jardin-fragmento.php>

Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Richard, N. (2006). Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia. *Signo y Pensamiento*, 25(49), 46-57. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86004903>

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tinta Limón.

Uzuel, A. (2020). *Bosque* [Pieza de animación generativa]. Recuperado de <https://auzal.net/bosque>



HS926702 (2018), Juan Carlos León

Líneas abismales y estéticas fronterizas. *As boas maneiras* y *Bacurau*
Eduardo A. Russo
Arte e Investigación, Número Especial, e072, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e072>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LÍNEAS ABISMALES Y ESTÉTICAS FRONTERIZAS

AS BOAS MANEIRAS Y BACURAU

ABYSSAL LINES AND BORDER AESTHETICS

AS BOAS MANEIRAS AND BACURAU

EDUARDO A. RUSSO / earusso@fba.unlp.edu.ar

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 5/3/2021 | Aceptado: 20/5/2021

RESUMEN

El artículo examina las estrategias ficcionales desplegadas por dos recientes films brasileños, *As boas maneiras* (2017), en su relación con el concepto de línea abismal, propuesto por Boaventura de Sousa Santos y *Bacurau* (2019), como incursión en una poética fronteriza, de acuerdo a los planteos de Walter Mignolo. Más allá de las particularidades y diferencias entre ambos films, es posible advertir en ellos ciertos aspectos compartidos, que recogen y repiensen los legados de la modernidad cinematográfica y manifiestan un impulso transversal hacia el delineamiento de opciones estéticas descoloniales (Gómez Moreno, 2010).

PALABRAS CLAVE

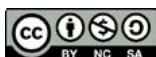
Cine; contemporáneo; latinoamericano; descolonialidad

ABSTRACT >

The article examines the fictional strategies deployed by two recent Brazilian films, *As boas maneiras* (2017), in their relationship with the concept of the abyssal line, proposed by Boaventura de Sousa Santos and *Bacurau* (2019), as an incursion into a border poetics, according to the proposals of Walter Mignolo. Beyond the particularities and differences between the two films, it is possible to notice certain aspects in common, which collect and reflect on the legacies of cinematographic modernity and exhibit a transversal impulse towards the design of a decolonial aesthetics.

KEYWORDS

Cinema; contemporary; Latin American; decolonization



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

Abordaremos en este artículo dos films brasileños de producción reciente y de amplia repercusión: *As boas maneiras* [Los buenos modales] (Rojas & Dutra, 2017) y *Bacurau* (Dormelles & Mendonça Filho, 2019) en sus relaciones con el acervo de la modernidad cinematográfica y el despliegue de ciertos atributos de una estética descolonial. Cabe señalar que en el marco de este texto, que articula el análisis y la lectura crítica de dos films contemporáneos con conceptos largamente desarrollados en los estudios decoloniales, la alusión a una modernidad debe ser considerada en un sentido específico, distante de la modernidad en sentido amplio y relativa a largos tiempos históricos, tal como la considera Walter Dignolo (2003, 2007), pensándola como la contracara de la colonialidad. Si bien el cine como invención y espectáculo, a fines del siglo XIX, puede verse inscripto en esa condición de modernidad colonial, algo harto evidente al repasar el catálogo de la producción de los Hermanos Lumière o de T. A. Edison, la modernidad que aquí nos ocupará es la del propio decurso de la historia del cine, aquella desplegada desde la segunda posguerra, que sembró los cimientos de una renovación a escala planetaria, sincrónica en el norte y el sur, en oriente y occidente, con la renovación de un lenguaje y la explosión de los nuevos cines de los años sesenta. En ese sentido, en el territorio cinematográfico es preciso advertir que esa modernidad acotada no solo se desprende de la condición de contracara de la colonialidad, sino que participa de un impulso que explícitamente asumió, hace sesenta años, una clara orientación de un sesgo que en ese entonces cabría caracterizar como poscolonial. Por ello, las alusiones a la modernidad aquí planteadas deben entenderse en dicha acepción restringida, que incluso requiere traspasar un *dictum* de cómo ser moderno, en la medida en que una buena dosis de apertura a la diversidad es necesaria para enfrentar las distintas estéticas, poéticas y políticas por las cuales el cine llega a ser considerado como moderno (Monterde, 1996).

AS BOAS MANEIRAS: UNA CARTOGRAFÍA DE LÍNEAS ABISMALES

Ana es blanca, rica, vive sola, está embarazada y busca una niñera para su futuro hijo. Clara es negra, pobre y también está sola. Busca trabajo y acude al pedido. A pesar de sus escasos antecedentes, un incidente oportuno demuestra su valor y pasa a cuidar a su señora, quien habita un suntuoso piso de una gran ciudad, cuyos objetos y mobiliario no ocultan su procedencia rural, *fazendeira*, proveniente de Goiás, en el Cerrado brasileño. Algo extraño ocurre con Ana en las noches de luna llena. Camina sonámbula, necesita comer carne cruda, mientras el embarazo avanza. Entre ambas crece una relación que pasa del cuidado a lo amoroso, pero el parto de su bebé será el final de Ana. El protagonismo del film, a partir de allí, será compartido entre Clara y el pequeño Joel, nacido licántropo y criado como hijo en el barrio popular donde ella vive entre sus vecinos. Los buenos modales del título del film adquieren una poderosa dimensión desde la relación delineada entre Ana y Clara en el tramo inicial del film, y los intentos para cultivar y conservar, pese a los inevitables intervalos de cada luna llena, la humanidad de Joel. La historia se va

deslizando, entre el relato popular, el de las historias de hombres lobo (lobizones, o en la tradición brasileña, *lobisomem*), el film de terror, el melodrama familiar y el relato de fantasía, el cuento de hadas, hasta la confrontación final. Hemos mencionado aquí una breve serie de registros genéricos que *As boas maneiras* manifiesta, no para obedecer los mandatos de sus códigos establecidos, sino para jugar con esas reglas en una ficción que es tensada por los campos de nítidas líneas abismales.

Para el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, una línea abismal —o línea abisal— es, tal como lo explica en el mismo punto de partida de *Para descolonizar Occidente* (2010) (volumen compuesto en términos declaradamente utopistas para superar dicha demarcación), un trazado producto de cierto tipo de pensamiento:

Este consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de «este lado de la línea» y el universo del «otro lado de la línea». La división es tal que «el otro lado de la línea» desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no-existente (pp. 11-12).

A veces el pensamiento abismal y las líneas abismales son manifiestos, se plantean explícitamente y estructuran perceptiblemente las superficies del orden social. En otras oportunidades, las líneas abismales se trazan insidiosamente y borran no solamente aquello que se excluye del otro lado de la demarcación, sino, también, el hecho de la delimitación misma. El espacio imaginario de *As boas maneiras* posee no solo una arquitectura, sino un urbanismo imaginario que es dispuesto a partir de la operación de líneas abismales, tanto visibles como invisibles. El film transcurre en una São Paulo transfigurada como espacio de fábula: hay barrios con altos edificios residenciales, separados por parques y silenciosos senderos peatonales, con vigilancia y automóviles que transportan a sus acaudalados habitantes [Figura 1].

Separado por un río que atraviesa la ciudad está el barrio popular donde las casas planas se apiñan y donde residen quienes trabajan en la zona residencial. Además hay una escuela popular donde la socialidad horizontal se extiende, contenida por la institución. Y también hay, como es esperable en un cuento de hadas, un bosque. Pero aquí es un distante centro comercial, el Shopping Bosque Cristal, escenario de una aventura que conducirá a la inevitable tragedia al ascender la luna llena. Las líneas abismales que estructuran el film son planteadas por Juliana Rojas y Marco Dutra en una geografía imaginaria que no se extiende según los cánones del realismo, sino los de la fábula o el cuento de hadas. A ello contribuyen el excepcional trabajo del diseñador de producción Fernando Zuccolotto y el fotógrafo

Rui Poças, que hacen ostensible el artificio de los espacios, apelando a superficies visuales que no disimulan su acercamiento a una concepción plástica, casi onírica, de lo nocturno. La fascinación visual no impide un componente fundamental de extrañamiento. *As boas maneiras* produce a la vez, como lo comentaban los directores en una entrevista realizada en el London Film Festival, un efecto de distanciamiento procedente de una deliberada impronta brechtiana, que también reside en la cercanía de su historia inicial con *El círculo de tiza caucasiano*, donde un niño es reclamado por dos madres: la reina, su progenitora, y la cocinera que lo ha criado como suyo (Legrand, 2017).



Figura 1. *As boas maneiras* (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra



Figura 2. *As boas maneiras* (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra

Las líneas abismales que componen la superficie visible del film y sus espacios son la manifestación palpable de las otras que hacen a su estructura profunda, la de las relaciones de clase que se tensan entre sus personajes. Pero Ana también está separada por otra línea abismal respecto de su familia de origen, que posee la fuerza de un tabú. Se ha convertido en una excluida de ella por su novio, el extraño joven de quien quedó embarazada y que bajo la luna llena reveló ser licántropo.

La relación entre Ana y Clara, en la primera mitad de la película, toma elementos no solamente de la imaginación cinematográfica, sino también del influyente campo de la telenovela, con sus estereotipos de relaciones de clase [Figura 2]. La operación de apropiación del imaginario de la ficción televisiva con sus oposiciones fuertes entre campo/ciudad, clase alta/clase baja, patrona/empleada doméstica, son aquí un reconocible punto de partida para traspasar las líneas abismales y movilizar, más allá de ellas, otras configuraciones posibles, que a lo largo del relato se deslizan hacia la fundamental línea de oposición entre humano e inhumano, también destinada a su traspaso.

El embarazo de Ana y su relación con Clara, que se prolonga casi hasta la mitad del film, despliega una lógica que no se reduce a un vínculo entre dos, por más que evolucione de la confianza y el cuidado hacia una intimidad creciente y con lazos eróticos. El hecho es que Ana está atravesada por otra línea abismal más radical aún que aquella que la separa de su familia y de su clase: esta es la que separa su humanidad de su propia e incipiente licantropía. Del sonambulismo al deseo de comer carne cruda, de los paseos nocturnos a la devoración de animales, no va quedando duda de que en su vientre crece un ser que puede ser algo distinto a un humano.

Llegado el momento del parto, el pequeño Joel nace *lobisomem* y en su nacimiento teratológico desgarró y mata a su madre. Clara lo recoge del piso. Aunque es un monstruo, ella no puede abandonarlo aun en esa condición; es a su cuidado que el pequeño podrá adquirir forma y calidad humana. Cabe aquí resaltar un importante detalle respecto de qué tipo de lobización es el pequeño Joel de *As boas maneiras*. Dutra y Rojas no acuden a la tradición que, procedente de Europa y reforzada en América, conecta a la licantropía con lo diabólico, apelando a contrarrestar la maldición o el castigo de dicha condición por medio de un poder divino. El llamado a ser lobo es aquí el de una animalidad metamórfica y sin otra fuerza que la de una naturaleza oscura e inapelable. Por cierto que la memoria genérica de las historias de hombres lobo en el cine (que los cineastas utilizan conscientemente) opera en la película. De hecho, es posible encontrar pequeños tributos a lo largo del film a tantos hitos de la historia del cine de terror, especialmente las de los films fantásticos de Jacques Tourneur, muy particularmente *Cat People* [La mujer pantera] (1942) y *I Walked with a Zombie* [Yo caminé con un zombie] (1943). Pero no es ese el registro principal de la película, sino que esta se orienta a la

construcción de una fábula que combina reconocimiento con extrañeza. En ese sentido, trasciende las codificaciones y, de esta manera, borra las delimitaciones usuales y se abre a un campo irisado, guiado por su propia lógica.

Un audaz salto temporal se produce en el film hacia la mitad de su transcurso. De lo ocurrido con el neonato monstruoso, pasamos a ver un niño de ocho años, que lleva una vida bajo extremo cuidado de Clara, casi normal, salvo en las noches de luna llena. Parecería que aquí comienza otra historia, pero la maldición que atañe a los licántropos enseña que el escape no es posible. Si se toman ciertos recaudos, en la medida en que su *lobisomem* es un monstruo (aunque inequívocamente conectado con el reino animal) la línea abismal decisiva, más allá de las demarcadas por las relaciones de clase, se traza aquí entre lo humano y lo animal. *As boas maneiras* no lo hace, no obstante, para recuperar otra línea abismal entre estas dos categorías últimas, sino para entrelazarlas y hacer que se interpenetren, apostando a una suerte de utopía que se plasma, como un instante eterno, en el momento previo a su desenlace.



Figura 3. *As boas maneiras* (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra

La escala escogida para capturar las relaciones humanas (y humanizantes) en *As boas maneiras* es de orden micropolítico, tanto en lo que respecta a las redes de cuidado tejidas por Clara y sus vecinas como por los efectos de turba despertados en la culminación de su conflicto, cuando los habitantes del barrio reúnen coraje y avanzan, dispuestos a acabar con el *lobisomem* armados de palos y elementos punzantes, al estilo de las viejas películas de monstruos.

Más allá de la línea abismal, nos advierte De Sousa Santos (2010), acecha el orden fascista, la turba enceguecida o la organización concentracionaria. La diferencia última radica en la negación de la calidad humana. No se trata, desde el trazado

de la línea, de seres que tienen algún problema, sino de sujetos que en sí son un problema y que demandan una solución que no es otra que la de su supresión. Las formas de la exclusión pueden ser distintas. A veces se limitan a ciertos bienes, como lo será el agua reticente en el caso de *Bacurau*. En otras oportunidades, se trata de la más radical negación de la calidad de humano, como indisimuladamente propone en su fábula *As boas maneiras*. La última línea abismal es traspasada conmovedoramente entre Clara y Joel, con sus manos enlazadas en un último esfuerzo humanizador, al enfrentar el furioso tumulto que está por derribar la puerta del que ha sido su último refugio. En lo que a ellos respecta, la línea abismal ha sido traspasada [Figura 3].

LA ESTÉTICA FRONTERIZA DE *BACURAU*

La historia transcurre en un futuro cercano, en el desértico paisaje rural del nordeste brasileño. El pequeño pueblo de *Bacurau* (que puede ser traducido como 'halcón nocturno') es uno más del *sertão*, pero extrañamente elusivo. No está en Google Maps, ni lo detectan los GPS, ni tampoco llega allí la señal de los teléfonos celulares. Lo único que abunda en el pueblo con los ataúdes, que llegan apilados si los vehículos que los traen no vuelcan en la ruta, y también existe una extraña cohesión social, reforzada por las píldoras psicotrópicas que los pobladores se administran ante los momentos de tensión, nada infrecuentes. Pero sí llega allí la omnipresente televisión, que sin cesar muestra cotidianas ejecuciones públicas en São Paulo. También frecuenta el pueblo un político mediático, acompañado de su móvil de campaña, que se acerca al pueblo con una dotación de dádivas para obtener apoyo electoral. En *Bacurau* el agua, como las medicinas, son un bien escaso. Hay una represa cercana en la que se han asentado algunos bandoleros, alguna vez muchachos del pueblo, pero que han pasado a la condición de personajes fuera de la ley, sin haber roto sus lazos con los pobladores. Y en un lugar impreciso, emboscado en las afueras del pueblo, un grupo de personajes que hablan inglés, procedentes de Estados Unidos o de Australia, organizan una tarea tan imprecisa como sangrienta bajo la condición de contratistas, mercenarios o cazadores de presas humanas. El enfrentamiento es inevitable. *Bacurau* dispone una historia de venganza a la manera de una de las tradiciones narrativas centrales del wéstern, que apela a esa resolución de cuentas pendientes ante la imposibilidad de contar con una justicia establecida. Aunque aquí la vieja ley del revólver propia de los films del oeste norteamericano se verá reemplazada por una ley que involucra drones, sofisticadas armas automáticas, viejas pistolas oxidadas y machetes.

De acuerdo a la propuesta de Mignolo (2003), el pensamiento o epistemología fronteriza, si se la considera como un cuerpo más sistemático, involucra una ruptura y el surgimiento de una alteridad epistémica, que abarca tanto las disposiciones de los espacios y los cuerpos. *Bacurau*, con su invisibilidad ante las tecnologías de geoposicionamiento global y su estado por fuera del alcance de

las redes móviles, participa de esa condición redoblada por la extraña gestión del poder en pueblo. Muerta la matriarca Carmelita al inicio del film, la organización fluye en forma proclive a lo coral, si bien doña Domingas (Sonia Braga), la médica, es destinada a ocupar el vértice que dejó vacante la difunta. Las fronteras no solo se disuelven en términos de gobierno del pueblo, sino que también atañen a las relaciones entre campesinos y bandoleros. Lo radicalmente antagónico será, en términos burlescos, la confrontación con el político manipulador que visita el pueblo y la guerrilla contra el extraño grupo anglosajón que parece dedicado a sostener un safari de humanos, al más puro estilo de las pulsiones necropolíticas poscoloniales, donde la violencia es un fin en sí mismo y no un efecto colateral de la explotación de recursos humanos, como lo había sido en el mundo colonial (Mbembe, 2010).

El *sertão* conecta inequívocamente, en cuanto al imaginario del cine moderno, a *Bacurau* con *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), aunque las delimitaciones trazadas entre campesinos y bandoleros, entre místicos, matadores y *cangaçeiros*, se han desdibujado. Todos ellos habitan una frontera que a la vez se extiende entre territorios que uno imaginaría dispares, en algún punto entre el universo de *Mad Max* y el *sertão* del *Cinema Nôvo*. Si en el primer tramo del film parece esbozarse el retrato de una vida rural asediada por un poder que no por cotidiano resulta menos inquietante, en cierto punto comienza a desatarse la masacre: asesinos en motos deportivas, guiados y monitorizados por drones, indican que lo visto hasta entonces es imposible de asir con las coordenadas de un modernismo radicalizado, referenciado en Glauber Rocha. Para más extrañamiento, los drones en cuestión se asemejan a los viejos platillos voladores de los films de ciencia ficción de los años cincuenta [Figura 4].



Figura 4. *Bacurau* (2019), Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles

Un apartado merece el despliegue de la tecnología en *Bacurau*. No se trata, como en *As boas maneiras*, de una utilización de la CGI, la imagen generada por computadora, con un acabado —especialmente cuando muestra al pequeño licántropo— que no pretende el fotorrealismo sino la conciencia del artificio. Aquí los drones-platillos voladores son un elemento más, tan naturalizado por los pobladores de *Bacurau* como integrados en una realidad distópica donde todo lo relativo al futuro cercano se encuentra desgastado, averiado o próximo a la irremediable obsolescencia. Estudios recientes han destacado en la poética de *Bacurau* su incursión en el territorio crecientemente central del relato distópico con una impronta local, característicamente nordestina, pero también conectada con el fenómeno que Achille Mbembe ha designado como necropolítica. Esto es, una gestión del poder desplegada en diversas latitudes y diseminada a escala global, que tiende a administrar no solo las muertes, sino los estados próximos a ella que rodean al exterminio de poblaciones y, así, generan sistemáticamente una condición fronteriza, propia de muertos-vivos, sean estos pobladores de pequeñas aldeas, refugiados que aguardan para traspasar una frontera nacional, o seres sin techo que viven en cualquier umbral de las grandes urbes, (Mbembe, 2010; Spyer, 2019; Rodrigues Gomes & Vilas-Bôas, 2020). La trabajada fotografía de Pedro Sotero, de color y luminosidad restallante, resalta en *Bacurau* el espectáculo de una violencia física que estalla a partir de esas dos condiciones que Mignolo (2007) ha destacado como intrínsecas a la herida colonial: el racismo y la deshumanización.

Según sus distintos tramos y el ángulo que desee adoptar su espectador, *Bacurau* participa del *wéstern*, del *thriller*, del film de terror en sus variedades más cruentas, la del *slasher* y las pesadillas *gore*, de la ciencia ficción distópica y de la comedia negra, sin pertenecer cabalmente a ninguno de esos ámbitos. Más bien los roza o se apropia de algunos recursos y efectos de reconocimiento, para construir de modo transversal una ficción que no atraviesa fronteras sino que se desliza por ellas, ofreciendo no pocas veces el poder de un doble filo. Para mayor complejidad, asume cercanías notables con la estética de resistencia propia del cine de John Carpenter, desde su mismo inicio que evoca los planos de apertura del film de culto *The Thing* (Carpenter, 1982), y que luego resuena en las situaciones en que se desarrollan sus escenas de violencia.

La recepción crítica, tomando tal vez como referencia a algunos casos en los que la narrativa de venganza estructura el conflicto, prefirió conectar a *Bacurau* con algunos films de Quentin Tarantino o, como lo remarcó el británico Peter Bradshaw (2020), eligió destacar la incursión en territorios regidos por un estado anárquico o cuasilisérgico, como en los films de Alejandro Jodorowsky, para culminar en un baño de sangre al más puro estilo del teatro jacobino. Puede advertirse que las referencias son dispares, heterodoxas, y no estuvo en el espíritu de los realizadores del film obtener un universo de consistencia ejemplar. Por lo contrario, las fricciones entre géneros, registros y tonos narrativos en *Bacurau* alejan al espectador de todo

marco donde predomine el reconocimiento o se le permita la menor anticipación. La ficción se sitúa en el año 2027, solo un paso delante de nuestro tiempo y retrata el mundo posible de un futuro próximo como el de la conocida teleserie *Black Mirror*, localizado en términos históricos solo a la vuelta de la esquina. Es inevitable advertir en *Bacurau* la herencia de la tradición de aquella representación de la violencia en el cine moderno brasileño que fuera certeramente trazada por Ismail Xavier (2006), en un recorrido en el que dos formas de violencia, la justiciera y la resentida, tomaban su turno en los conflictos individuales, familiares y sociales. Pero la lógica que Xavier (2006) destacaba en las conclusiones de su estudio, que a inicios del siglo XXI ya se había deslizado de las leyes de la familia a las leyes de la cuadrilla aquí asumen un giro hacia las relaciones radicalmente destructivas (y autodestructivas) de la necropolítica, que se mueve por el goce del exterminio de quienes previamente ha deshumanizado.



Figura 5. Bacurau (2019), Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles

El estallido de violencia colectiva en *Bacurau* responde a la escala planteada por sus turistas-mercenarios-cazadores y su pertenencia a una suerte de capitalismo gore, recurriendo a la categoría propuesta por la poeta, teórica y *performer* mexicana Sayak Valencia (2010), quien la desplegó para comprender la estética de fronteras desarrollada entre las ciudades reales de Tijuana y de San Diego. Pero en *Bacurau* la frontera se expande hasta dominar todo el territorio, caído el efecto de borde que marca la diferencia entre uno y otro estado identificable. De la distopía, a través del baño de sangre final, se pasa al avistamiento de una pulsión utópica, de una vida en conjunto orientada por la persistencia en la insumisión, aunque sea bajo el costo de una implacable crueldad [Figura 5].

MÁS ALLÁ DE LO ABISMAL, HABITAR LA FRONTERA

As *boas maneiras* y *Bacurau*, con su extrañeza compartida, configuran un curioso tándem que se aparta de toda ilusión movimientista o de las pretensiones de vanguardias esclarecidas. No ofrecen una representación renovada, sino que descolonizan la representación por medio de un movimiento en curso, que incluso puede prescindir de la voluntad de construir un objeto acabado u homogéneo. Ambos films desestiman la tentación de componer un pastiche lúdico, apto para el consumo irónico, y rehúyen la tentación de caer en los tentáculos del realismo mágico, que en el cine se ha convertido en confortable mercancía para asistir al espectáculo de un exotismo contemplado por la razón maravillada. Asumen el riesgo de hacer restallar sus fricciones ante sus espectadores y desafían las clasificaciones, capturando y a la vez incomodando por el carácter elusivo de sus poéticas fronterizas, a través de las cuales se esbozan, no de modo manifiesto aunque sí implícito en sus implicaciones imaginarias y simbólicas, incipientes opciones descoloniales (Gómez Moreno, 2010). Anotamos aquí otra sugestiva relación particular que conecta al film de Rojas y Dutra con el de Mendonça Filho y Dornelles, y es la de su vinculación con dos películas inclasificables que, si bien forman parte de la tradición del cine fantástico, han sido refractarias a su consideración en los cánones genéricos, siendo más bien consignadas como casos *sui generis*, fundantes de sus propias categorías. Se trata de *The Most Dangerous Game* [El malvado Zaroff] (Schoedsack & Pichel, 1932) y *The Night of the Hunter* [La noche del cazador] (Laughton, 1955). Para expresarlo brevemente: *The Night of the Hunter* es a *As boas maneiras* lo que *The Most Dangerous Game* es a *Bacurau*: todas ellas ficciones de frontera.

Si *The Night of the Hunter* pervive en el clima de ensoñación y el hechizo de las secuencias con canciones de *As boas maneiras*, la historia del acaudalado y decadente cazador de presas humanas en un territorio incógnito que narra *The Most Dangerous Game* resuena lejana, pero nítida en *Bacurau*. Ambos films exploran una región de las relaciones humanas, sea en el uno por uno o a escala colectiva, donde se construye una red alternativa al orden depredador. Más allá de los cambios de registro a lo largo del relato, de los giros de uno a otro género, se trata de artefactos que establecen sus propias reglas de juego, al hacer jugar a esas mencionadas reglas y disuelven presuntos marcos para imponer su propia extrañeza. Aún a riesgo, en el caso de *Bacurau*, que el culto al exceso sabotee su organicidad. La alegoría política, que conecta ese futuro inminente como progresión lógica del devenir fascista del Estado brasileño en la era Bolsonaro es tan explícita que reclama su desestimación como tal, participando de una condición de hecho comprobable, punto de partida para otros elementos que sí están en el plano de los llamados subtextos, como lo son los de la posible reducción de zonas geográficas a coto de caza humana, para goce de un turismo sanguinario, amparado por el poder local. En ese mundo ficcional posible, lo local se entrelaza

con un tenebroso estado de cosas global que el film no expone, pero que establece como su suelo imaginario en la tradición de la ficción distópica.

Se avizora en estas dos películas clave del cine brasileño reciente, el esbozo de lo que podría considerarse como una ruptura epistémica, en la afirmación de una vida inquietante, no dulcificada, fundada en un gesto de oposición, radicalmente reacia a cualquier sumisión. Por sobre todo, la lógica de oposición en ambas ficciones se planta ante las ideas de integración, de progreso, de modernización sancionada desde un orden que bajo las consignas de mejoramiento promueve la sujeción y ante la desobediencia procede a la lisa y llana supresión. Al final de *Bacurau*, el cazador perverso, intepretado por Udo Kier, grita desesperado: «esto es solo el comienzo» mientras es literalmente enterrado vivo por los pobladores. Sus gritos amenazantes pueden ser entendidos de otro modo. Desde una poética decolonial en curso, estos films recogen y procesan un legado identificable y, a la vez, se instalan como posibles puntos de partida, plataformas para las ficciones venideras, cuyas coordenadas se hace preciso imaginar. Habitando fronteras, inventan la posibilidad de un comienzo.

REFERENCIAS

Bradshaw, P. (11 de marzo de 2020). *Bacurau* review. Ultraviolent freakout in Brazil's Outback [Reseña de *Bacurau*. Descontrol ultraviolento en el interior brasileño]. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2019/may/15/bacurau-review-brazil-outback-western-cannes>

Carpenter, J. (1982). *The Thing* [El enigma de otro mundo] [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

De Sousa Santos, B. (2010). *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo, CLACSO.

Dornelles, J. y Mendonça Filho, K. (2019). *Bacurau* [Película]. Brasil: Ancine-Arte, France-CNC, Cinemascope, Globo Filmes, SBS, Simio Films.

Gómez Moreno, P. P. (2010). *Estéticas fronterizas. Diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá, Colombia; Quito, Ecuador: Universidad Distrital de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar.

Laughton, C. (Director). (1955). *The Night of the Hunter* [La noche del cazador] [Película]. Estados Unidos: United Artists.

Legrand, X. (2017). Interview with Juliana Rojas and Marco Dutra (Good Manners) [Entrevista con Juliana Rojas y Marco Dutra] *Rober Awards*. *LIFF2017*. Recuperado de <https://roberawards.com/film/lff2017-interview-with-juliana-rojas-and-marco-dutra-good-manners/>

Mbembe, A. (2010). *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Monterde, J. E. (1996). Los orígenes del cine moderno. En AA. VV., *Historia General del Cine, vol. ix (Europa y Asia, 1945-1959)* (pp. 15-46). Madrid, España: Cátedra.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.

Rodrigues Gomes, A. y Vilas-Bõas Trovão, F. (2020). O voo do Bacurau. Cinema, necropolítica e (contra)violencia [El vuelo del bacurau. Cine, necropolítica y (contra) violencia]. *Fenix, Revista de Historia Estudos Culturais*, 17(2), 231-261. <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v17i17.951>

Rocha, G. (Director). (1969). *Antonio Das Mortes* [Película]. Brasil: MAPA Films

Rojas, J. y Dutra, M. (Directores.). (2017). *As boas maneiras* [Los buenos modales] [Película]. Brasil: Dezenove Som e Imagem, Good Fortune Films, Urban Factory.

Spyer, T. (2019). Distopías à brasileira: Bacurau e Divino Amor [Distopías a la brasileña: Bacurau y Divino amor]. *Revista Epistemologías do Sul*, 3(1), 95-109. Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2442>

Schoedsack, E. y Pichel, I. (Directores). (1932). *The Most Dangerous Game* [El malvado Zaroff] [Película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Xavier, I. (2006). Da violência justiceira à violência ressentida [De la violencia justiciera a la violencia resentida]. *Ilha do Desterro*, (51), 55-67. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p55>



HS926702 (2018), Juan Carlos León

Bioarte en la Argentina. Punto de encuentro entre arte, naturaleza y tecnología
Natalia Matewecki
Arte e Investigación, Número Especial, e073, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e073>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

BIOARTE EN LA ARGENTINA

PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE ARTE, NATURALEZA Y TECNOLOGÍA

BIOART IN ARGENTINA
POINT OF CONTACT AMONG ART, NATURE AND TECHNOLOGY

NATALIA MATEWECKI / nmatewecki@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 3/3/2021 | Aceptado: 21/5/2021

RESUMEN

La era geológica actual, conocida como Antropoceno, se caracteriza por el impacto del ser humano en el ecosistema que provoca desigualdades estructurales, crisis medioambiental y modelos de economía lineal no sustentables. Con el fin de reflexionar sobre este sistema/mundo determinado por el capitalismo y la racionalidad tecnocientífica, se propone realizar una articulación entre una serie de casos de bioarte argentino y las concepciones filosóficas de la estética decolonial, el poshumanismo y la ecosofía, a fin de establecer una mirada crítica respecto de las transformaciones que conciernen a la naturaleza.

PALABRAS CLAVE

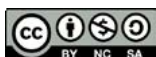
Bioarte; arte argentino; tecnología; naturaleza; decolonial

ABSTRACT

The current geological era, known as the Anthropocene, is characterized by the impact of human beings on the ecosystem that causes structural inequalities, environmental crisis and unsustainable linear economy models. In order to reflect on this system/world determined by capitalism and techno-scientific rationality, it is proposed to make an articulation between a series of cases of Argentinian bioart and the philosophical conceptions of decolonial aesthetics, posthumanism and ecosophy, in order to establish a critical view of the transformations that concern nature.

KEYWORDS

Bioart; Argentine art; technology; nature; decolonial



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

Hace millones de años todos los organismos de la Tierra habitaban en comunión formando un ecosistema sustentable y circular. La aparición del hombre en este ecosistema provocó ciertas alteraciones al incorporar factores sociales, económicos y políticos que se involucraron con los ya existentes factores físicos, químicos y biológicos. De modo que lo natural y lo cultural se empezaron a concebir como dos entidades diferenciadas.

La separación entre el ser humano y la naturaleza se originó en el Renacimiento a partir de la división de las esferas del arte, la ciencia y la filosofía, así como con el desarrollo de distintas técnicas para dominar la naturaleza. Entre los siglos XVIII y XIX comenzó la quema de combustibles fósiles en la atmósfera y la desaparición o el peligro de extinción de especies naturales y también culturales como consecuencia de varios siglos de colonización. En la primera mitad del siglo XX se aceleró el cambio climático con el aumento poblacional, la implementación de un sistema económico neoliberal, la explotación pesquera, la tala de bosques tropicales, los ensayos atómicos y un gran aumento de niveles de dióxido de carbono y metano, por enumerar solo algunos acontecimientos (Steffen y otros en Alonso, 2017).

En consecuencia, la actividad humana, o más precisamente, la dominación del hombre moderno en la Tierra, tuvo un gran impacto mediambiental, e incluso geológico, comparable con otros acontecimientos que transformaron el planeta tales como la actividad volcánica, la influencia solar o la selección natural. Según señala Christian Alonso (2017), la actividad humana es la principal fuente biogeofísica cuyo impacto permite hablar de una nueva época en la escala de tiempo geológico denominada Antropoceno.¹

En efecto, la crisis medioambiental que define el Antropoceno describe a su vez un espacio social caracterizado por desigualdades estructurales, regímenes de desposesión y movilidad controlada, un territorio sacudido por múltiples conflictos geopolíticos a escala global, una creencia generalizada en la inevitabilidad de las economías capitalistas, el determinismo biológico y el esencialismo cultural (Alonso, 2017, p. 142).

Estas características del Antropoceno coinciden con el sistema/mundo de la modernidad que describen Pedro Gómez y Walter Mignolo (2012) constituido por una matriz estructural determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica que, al desplegarse, provoca distintas formas de colonialidad, subordinación y exclusión entre las que se destacan: la colonialidad del poder, la colonialidad del ser y la colonialidad de la naturaleza.

¹ El biólogo Eugene F. Stoermer fue uno de los primeros en hablar del fenómeno del Antropoceno. Sin embargo, Paul Crutzen, ganador del premio Nobel en Química en el año 2000, fue quien popularizó el término y la hipótesis sobre una nueva era geológica.

En esta misma línea de pensamiento, Joaquín Barriandos (2011) considera que la colonialidad es constitutiva de la modernidad, pues implica, siempre, la producción, reproducción o transformación de la colonialidad en términos de *racialización epistémica de la alteridad*. El *otro* es valorado, reglamentado y asignado a una posición social según una convención normativa que toma al hombre moderno, occidental, blanco, joven y sano como medida para la exclusión y la discriminación. Esta distinción se da principalmente en términos de género, clase, sexo y raza e involucra a mujeres, nativos, minusválidos, animales, microorganismos y máquinas, entre muchos *otros*.

Tanto los enfoques decoloniales como poshumanistas intentan alejarse de esta visión moderna para reposicionar la idea de subjetividad como parte de los procesos de hibridación, nomadismo, diásporas y criollización dados por las conexiones entre sujetos humanos y no humanos (Braidotti, 2015). Entender estas relaciones en términos no binarios o esencialistas es fundamental para modificar la matriz estructural moderno/colonial.

Los pares de oposiciones concebidos desde el Renacimiento están siendo revisados a la luz de nuevas corrientes de reflexión y pensamiento como la que propone Félix Guattari (1990), quien formula un concepto denominado ecosofía, que rechaza el esencialismo y se centra en la diferencia, la variación y el devenir en el plano mental, social y ambiental. En este sentido, no existe distinción entre hombre y naturaleza, sino que son una misma y única realidad, lo humano y lo no humano se influyen mutuamente y se retroalimentan mediante una serie de relaciones y negociaciones más o menos complejas.

Por su parte, el arte también participa y se involucra en la recomposición de estas subjetividades decoloniales y poshumanistas a través de la triple articulación propuesta por Guattari (1990) que vincula lo social, lo psíquico y lo ecológico. A este respecto, podemos ubicar la producción artística de Colectivo Electrobiota formado por las mexicanas Guadalupe Chávez y Gabriela Munguía, quienes viven y trabajan en la Argentina. En sus obras incorporan tecnología *low tech*, plantas, árboles, anélidos y microorganismos para producir instalaciones y *performances* que se refieren, principalmente, a problemáticas territoriales. En sus proyectos suelen indagar una parte del medioambiente denominada rizosfera, que es la zona de interacción de las raíces vegetales y los microorganismos que habitan el suelo.

La obra *Rizosfera FM* (2016) es tanto una instalación al interior del museo² como una acción en el espacio urbano. Para realizarla, las artistas parten de la pregunta ¿qué siente un árbol que vive en un paisaje urbano, aislado del resto de los árboles,

² La obra fue exhibida en el MUNTREF - Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, sede Caseros, Buenos Aires, del 31 de marzo al 13 de mayo de 2016.

fuera del bosque, encerrado en un cuadrado de cemento? Esta melancolía que les provoca el paisaje vegetal de la ciudad los conduce a idear una obra en la que analizan la comunicación que se produce entre especies a nivel de la rizosfera.

A partir de la elaboración de distintos biosensores y biotransmisores, las artistas sensan la actividad de los vegetales para comprender cómo es la comunicación con su entorno. Para realizar este estudio, Chávez y Munguía no conectan los sensores directamente a los árboles y plantas, sino que analizan la actividad de su ambiente circundante como los minerales de la tierra, la coloración, la cantidad de gases que se liberan o el agua que absorbe el suelo. Toda la información proveniente del sensado se decodifica en pulsos y señales que luego se envían por radiofrecuencia para ser sintonizadas a través de una estación de radio hackeada [Figura 1].



Figura 1. *Rizosfera FM* (2016), Colectivo Electrobiota. 1.º premio en el *Segundo Concurso de Artes Electrónicas* de la UNTREF, MUNTREF. Fotografía cortesía de Colectivo Electrobiota

El interés de este colectivo por la comunicación, la interacción y la hibridación entre los seres humanos, los animales, las plantas y la tecnología los lleva a hablar de *diálogos interespecies*, noción que articula la dimensión social, ecológica y tecnológica. En *Eisenia* (2014) se puede observar esta concepción al desarrollar una máquina de impresión orgánica.

Se trata de una instalación conformada por plantas, lombrices californianas (*eisenia foetida*) y un sistema de impresión 3D. En la parte superior de la máquina hay unas plantas de tierra que albergan a las lombrices. Estas generan, durante su ciclo vital, un líquido (una especie de humus) que decanta en un gotero que se mueve a partir de una programación de impresión 3D. De esta forma, la máquina *imprime* o riega con este micronutriente líquido una superficie hidropónica plantada con semillas orgánicas de césped [Figura 2].

Eisenia pone en tensión, a la vez que cuestiona, el papel de la ciencia y la tecnología moderna basada en la idea de progreso. Según las artistas, esta instalación permite, por una parte, ejercer una crítica hacia la agricultura intensiva y, por la otra, descentralizar, disrupir y subvertir la tecnología al despegarse del discurso

tecnocientífico hegemónico mediante una *máquina inútil*³ que tarda entre doce y dieciséis horas en culminar un ciclo de regado.



Figura 2. Eisenia, máquina de impresión orgánica (2014), Colectivo Electrobiota. Noviembre Electrónico, Centro Cultural San Martín, 2018. Fotografía cortesía de Colectivo Electrobiota

Por consiguiente, Chávez y Munguía *desobedecen* las reglas del quehacer artístico canónico, del método científico y del avance tecnológico, para posicionar otras lecturas —situadas y disruptivas— acerca de la convergencia entre arte, ciencia y tecnología.⁴ A través de sus proyectos y *workshops*, Colectivo Electrobiota promueve la toma de conciencia de las distintas formas de vida (vegetal, animal, microbiana, humana) y de no vida. De ahí que la práctica del bioarte pone en evidencia nuevas formas de cuidado sensible y de respeto hacia todas las otredades.

3 Esta idea fue comentada en el ciclo «Mañanas de bioarte. Conversaciones con artistas que trabajan en el cruce del arte, la ciencia y la tecnología», a cargo de la doctora Lucía Stubrin, directora del Proyecto Novel Biosemiótica, Arte y Técnica —Facultad de Ciencias de la Educación (FCEDU), Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)—. El ciclo consistió en una serie de charlas virtuales con artistas mujeres que se dedican al bioarte. Las presentaciones se realizaron entre julio y septiembre de 2020.

4 Con relación a estos tres aspectos, las artistas señalaron en el ciclo «Mañanas de bioarte» que utilizan a la tecnología como una membrana sensible para amplificar los diálogos y las sensibilidades; en tanto que abordan la práctica científica con el fin de desarrollar otro tipo de conocimiento, más intuitivo, especulativo y empático; y respecto del arte, consideran que siempre es político (biopolítico, geopolítico), y por esa razón, los artistas contemporáneos deben ser responsables con el ambiente, ejercer acciones sociales significativas y estar comprometidos con lo humano y lo no humano.

En esta línea de pensamiento y producción se ubica la obra de Ana Laura Cantera. La artista posee una gran trayectoria en instalaciones donde expone, de diferentes maneras, el vínculo entre arte, tecnología y naturaleza. La mayoría de sus obras invitan a la reflexión sobre los recursos naturales, la incidencia del hombre en el planeta, los problemas territoriales, el cambio climático y la contaminación, entre otros temas.

Displaced (2019) es una instalación robótica, realizada junto con Demian Ferrari, que explora los desplazamientos migratorios causados por el cambio climático (inundaciones, sequías, terremotos, tsunamis, desmontes, minería y contaminación de recursos hídricos). Se trata de un robot con forma de pájaro realizado mediante tecnología de impresión 3D y recubierto con una piel de biomaterial [Figura 3].⁵ El robot bípedo posee motores y una programación que le permiten moverse y adaptarse a los nuevos territorios que le toca transitar. Respecto de esta obra, la artista comenta:

Su caminar es forzado, difícil, pero constante. Se desplaza en territorios nuevos conociéndolos y absorbiendo sus características, dejando atrás su historia y rutina y debiéndose adaptar a los nuevos cambios para sobrevivir. El organismo evita amenazas, y por lo tanto en su caminar se distancia de los humanos que lo llevaron a la reterritorialización (Ana Laura Cantera, s. f., s. p.).



Figura 3. *Displaced* (2019), Ana Laura Cantera y Demian Ferrari (colectivo Roboticula). Fotografía cortesía de Ana Laura Cantera

⁵ Bioplástico realizado a partir de yerba mate, remolacha, porotos y pelo humano.

Se observa así que el impacto de la actividad humana en la era del Antropoceno es un tema central para Cantera. Con *Cartografías invisibles* (2018) e *Inhalaciones territoriales* (2020-2021) busca transitar, atravesar e interpretar diferentes lugares del planeta afectados por el cambio climático. En el primer caso, un robot híbrido conformado por partes tecnológicas y partes orgánicas se mueve por un territorio sensando humedad, temperatura, polución del aire y gases atmosféricos [Figura 4]. En el segundo caso, la propia artista equipada con una mochila especial de recolección de dióxido de carbono recorre la ciudad de Buenos Aires para obtener información sobre la polución atmosférica [Figura 5]. En ambas obras los datos recogidos sirven para visualizar la información invisible del entorno con el fin de tomar conciencia del aire que se respira.



Figura 4. *Cartografías invisibles* (2018), Ana Laura Cantera y Demian Ferrari (colectivo Robotícula). Fotografía cortesía de Ana Laura Cantera



Figura 5. *Inhalaciones territoriales (work in progress)* (2020-2021), Ana Laura Cantera. Fotografía cortesía de la artista

De esta manera, el arte contribuye a articular un pensamiento crítico respecto de las transformaciones que conciernen a la naturaleza. El papel que ocupa la ciencia y la tecnología en el siglo XXI, las implicaciones éticas y estéticas, y el lugar que ocupa lo humano en este nuevo contexto son algunos rasgos de la actual naturaleza que Daniel López del Rincón (2017, 2018) denomina «postnaturaleza».

El siglo XXI afronta un escenario sin precedentes: la revolución biotecnológica y la crisis ecológica son algunas de las consecuencias, pero no las únicas, de la era postnatural.

En la era postnatural lo que entra en crisis es la naturaleza misma o, dicho de otro modo, la idea de que la naturaleza es algo natural. [...] El término «Postnaturaleza», en definitiva, nos recuerda que no es posible hablar de la Naturaleza como una entidad independiente de la acción humana (López del Rincón, 2018, pp. 12-13).

En la era postnatural se revelan las distintas facetas de la naturaleza mediada. La producción de Chávez, Munguía y Cantera se apropia de prácticas y materiales de la ciencia y la tecnología⁶ con el objetivo de subvertirlos, transformarlos o inutilizarlos para mostrar aquello que también es parte de la naturaleza contemporánea: seres híbridos, cíborgs, biobots; especies que la modernidad colonial excluye y subordina por su condición de otredad monstruosa, anormal y antinatural.

El bioarte contribuye, de este modo, a formar una mirada crítica y una actitud reflexiva respecto del mundo actual. A propósito de ello, Verónica Bergottini y Ana Paula Hall apuntan a la creación de obras que transformen las estructuras de pensamiento clásicas y formen subjetividades comprometidas con el medioambiente. Es posible asociar esta condición a la descripción de los sujetos formados por los principios de la estética decolonial (Gómez & Mignolo, 2012) y por los procesos referidos al *devenir tierra* (Braidotti, 2015) que ponen en escena las problemáticas medioambientales, la sostenibilidad social y el énfasis en la ecología.

Con trayectorias diferentes, Hall y Bergottini poseen un interés común: la creación de biomateriales.⁷ Hall vive y trabaja en Coronel Suárez, Provincia de Buenos Aires, su formación es artística (profesora y licenciada en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso) y experimenta con nuevos materiales orgánicos como parte de su producción en arte. En cuanto a Bergottini, es oriunda de Eldorado, Misiones, tiene formación científica (licenciada en Genética y doctora en Ciencias Biológicas) y aplica el biomaterial al diseño de indumentaria.

6 Mariela Yeregui (2017) tiene en cuenta la producción de Chávez, Munguía y Cantera para repensar desde una mirada decolonial las prácticas tecno-artísticas desarrolladas en el contexto de Latinoamérica. La autora expone, además, una interesante reflexión acerca del bioarte en la región.

7 Otros artistas argentinos que trabajan con biomateriales son Ana Laura Cantera y Emiliano Gentile (Mycocrea), Emilce Cesarini, Franco Moraviski y Eliana Guzmán.

El diálogo que Hall establece con la biología se inicia con una exploración por los temas naturales para luego pasar a trabajar directamente con la naturaleza como medio de expresión. Su enfoque es relacional y en sintonía con la noción de ecosofía al tener en cuenta el cuerpo social, subjetivo y medioambiental. Su investigación sobre biomateriales es especulativa y para ello tiene en cuenta no solo el tipo de materia prima que utiliza, sino, también, cómo se comporta, expresa y provoca. La artista arriba a la fabricación de biomateriales:

[...] como una respuesta a un cambio de estructuras en el modo de ver la producción artística no solo como un fin sino como un proceso significativo y como una manera de pensar los materiales en armonía con el ecosistema y con el modo que funcionan los sistemas biológicos en el que estamos inmersos (Hall en Gen.BA, s. f., s. p.).

Hall desarrolla sus propios materiales textiles orgánicos sobre la base de la fermentación de bacterias en cultivos de garbanzos u hojas de ortiga. También, experimenta con bioplásticos realizados a partir de glicerina y gelatina que combina con un compuesto de residuos de frutas. Hallar estas nuevas fórmulas materiales posibilita generar cambios en el presente para mejorar el impacto ambiental en el futuro.

A propósito de Bergottini, el recorrido en el mundo de los biomateriales se inicia casi por casualidad tras la realización de un curso de diseño de autor. Al momento de idear la presentación para un concurso de moda sustentable, descubre que una de las últimas tendencias en el mundo es la biofabricación de materiales (Sánchez, 2019). A partir de sus conocimientos científicos sobre las bacterias que se encuentran en las raíces de la yerba mate crea *Tilex: Tela de Ilex paraguariensis* (nombre científico de la planta de yerba mate). El procedimiento consiste en cultivar bacterias y levaduras en una infusión muy dulce de mate cocido. Los microorganismos crecen en la superficie de este líquido y forman una lámina celular compacta que, luego de procesada, adquiere una textura similar al papel o al cuero vegetal.

Los microorganismos se transforman, entonces, en fábricas de materiales que permiten economizar tiempo, espacio y recursos naturales⁸ en vistas de desarrollar productos que son sustentables y compostables al finalizar su ciclo de vida.⁹ De modo que el uso de la biología como tecnología aplicada al diseño posibilita cambiar el paradigma basado en un modelo de economía lineal que toma recursos, manufactura y tira por un modelo de economía circular, sostenible y ecoamigable. Por lo tanto, la propuesta de Bergottini coincide con el carácter decolonial, pues se enfrenta a algunas de las caras de la matriz moderna como es su sistema económico

8 Por ejemplo, Bergottini explica que para la confección tradicional de remeras de algodón se necesitan cultivar grandes extensiones de territorio, aguardar el tiempo de crecimiento y cosecha, y utilizar alrededor de 2720 litros de agua por cada remera (TEDx Talks, 2019).

9 *Tilex* tiene una duración de entre nueve meses y un año de vida.

de producción y manufacturación de objetos. Así, el biodiseño se presenta como una práctica innovadora y de resistencia al modelo económico lineal y a las grandes fábricas que contaminan el planeta.

Hasta aquí, se han visto mediante diferentes propuestas las relaciones que el arte establece con la ciencia, la tecnología y la naturaleza. Se considera que cada uno de estos planos no debe tomarse de manera independiente, ya que naturaleza y cultura, se vuelven en la actualidad un *continuum* en permanente diálogo e interacción.

Las obras de bioarte seleccionadas permiten reconocer las múltiples alianzas que se proponen al reconsiderar los vínculos afectivos hacia todo aquel que habita el planeta: seres humanos, animales, plantas, hongos, bacterias y seres tecnológicos. Se desea destituir, por consiguiente, el concepto de jerarquía entre especies al establecer la solidaridad transespecie y el diálogo interespecie, fundamentales para la concepción de un nuevo sistema/mundo alternativo al modelo moderno colonial.

REFERENCIAS

Alonso, C. (2017). Máquinas de arte y quehacer ecosófico. En D. López del Rincón y L. Manonelles (Eds.), *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea* (pp. 141-158). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Ana Laura Cantera. (s. f.). *Displaced*. Recuperado de <https://www.analauracantera.com.ar/displaced>

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona, España: Gedisa.

Cantera, A. L. (2020-2021). *Inhalaciones territoriales (work in progress)* [Acción en espacio público]. Recuperado de <https://www.analauracantera.com.ar/inhalaciones>

Cantera, A. L. y Ferrari, D. (2018). *Cartografías invisibles* [Robot híbrido]. Recuperado de <https://www.analauracantera.com.ar/cartografias-invisibles>

Cantera, A. L. y Ferrari, D. (2019). *Displaced*. [Instalación robótica]. Recuperado de <https://www.analauracantera.com.ar/displaced>

Colectivo Electrobiota (2014). *Eisenia, máquina de impresión orgánica* [Maquinaria híbrida de bioimpresión]. Recuperado de <https://www.gabrielamunguia.com/artes/eisenia-maquina-impresion-organica/>

Colectivo Electrobiota. (2016). *Rizosfera FM* [Instalación sonora e intervención sitio específico]. Recuperado de <https://www.gabrielamunguia.com/artes/rizosfera-fm/#:~:text=Rizosfera%20FM%20es%20una%20investigaci%C3%B3n,e%20interdependientes%20con%20otras%20especies>

Gen.BA. (s. f.). *Ana Paula Hall*. Recuperado de <http://gen-ba.org/ana-paula-hall/>

ARTÍCULOS

Gómez, P. P. y Mignolo, W. D. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia, España: Pre-Textos.

López del Rincón, D. (2017). Posnaturaleza. El bioarte o el arte de desnaturalizar. En D. López del Rincón y L. Manonelles (Eds.), *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea* (pp. 11-30). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.

López del Rincón, D. (2018). *Postnaturaleza*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil.

Sánchez, M. (16 de noviembre de 2019). Es científica y desarrolla un material sustentable para crear prendas con yerba mate. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/tendencias/2019/11/16/es-cientifica-y-desarrolla-un-material-sustentable-para-crear-prendas-con-yerba-mate/>

TEDx Talks. (16 de enero de 2019). *Biotextiles, diseño y otras yerbas | Verónica Bergottini & Silvio Tinello | TEDxRiodelaPlata* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dJOSGGi87QU>

Yeregui, M. (2017). Prácticas co-creativas. Decolonizar la naturaleza. *Artelogie*, (11), 1-13. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1601>



**BIOARRMEIG
WIAONAK
LEIRZAAGTE**

BIOARRMEIGWIAONAKLEIRZAAGTE (2009-2016), Marco Alvarado

La danza como dispositivo de desaceleración. El CI ante dinámicas tecnocomunicativas contemporáneas
Mariela Singer
Arte e Investigación, Número Especial, e074, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e074>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA DANZA COMO DISPOSITIVO DE DESACELERACIÓN

EL CI ANTE DINÁMICAS TECNOCOMUNICATIVAS CONTEMPORÁNEAS

DANCE AS A DECELERATION DEVICE
CI OPPOSED TO CONTEMPORARY TECHNO-COMMUNICATIVE DYNAMICS

MARIELA SINGER | marielasing@hotmail.com
Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido: 2/3/2021 | Aceptado: 22/5/2021

RESUMEN

Este artículo aborda la danza Contact Improvisación (CI) como dispositivo estético-corporal en tensión con las dinámicas tecnocomunicativas contemporáneas. Puntualmente, el texto reflexiona sobre cómo esta práctica puede considerarse como un dispositivo de desaceleración (Sztulwark, 2014; Berardi, 2014) frente a temporalidades propias del semicapitalismo contemporáneo; y sobre cómo habilita a correrse del oclocentrismo dominante, al permitir «reintegrar la mirada al cuerpo» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 14) y aumentar su capacidad de respuesta en las relaciones con otros. El escrito expone resultados de investigación de mi tesis doctoral, basada en un estudio situado en Buenos Aires, y concluye esbozando interrogantes sobre la actualidad de esta práctica en el presente contexto de aislamiento.

PALABRAS CLAVE

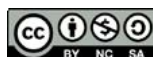
Contact Improvisación; danza; desaceleración; tecnocomunicación

ABSTRACT

This article deals with Contact Improvisation (CI) dance as an aesthetic-corporeal device in tension with contemporary techno-communicative dynamics. Specifically, the text reflects on how this practice can be considered as a deceleration device (Sztulwark, 2014; Berardi, 2014), opposed to temporalities typical of contemporary semicapitalism; and on how it enables one to escape from dominant oclocentrism, allowing «to reintegrate the gaze to the body» (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 14) and increase its responsiveness in relationships with others. The writing presents research results of my doctoral thesis, based on a study located in Buenos Aires, and concludes by outlining questions about the actuality of this practice in the present context of isolation.

KEYWORDS

Contact Improvisation; dance; deceleration; technocommunication



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

Diversos análisis de los últimos años advierten sobre las pretensiones totalitarias de la forma de gobierno tecnológica contemporánea, así como sobre los trastornos subjetivos y corporales derivados del uso de las tecnologías comunicativas. Si estos estudios daban cuenta ya de procesos complejos y de entornos problemáticos con anterioridad al contexto actual de pandemia, el marco que hoy nos atraviesa agudiza la complejidad de los fenómenos observados.

Ahora bien, la lectura de esos materiales también puede aportar a valorizar y pensar prácticas heterogéneas a las modalidades subjetivas y corporales inducidas por las lógicas dominantes. En este sentido, el presente texto reflexiona sobre una práctica de danza, el Contact Improvisación (en adelante CI),¹ como forma de comunicación corporal en tensión con dinámicas tecnocomunicativas contemporáneas, que puede considerarse, frente a estas dinámicas, como un «dispositivo de desaceleración» (Berardi, 2014). Para ello, el texto comienza exponiendo elaboraciones conceptuales que problematizan aspectos del devenir técnico contemporáneo, enfocándose en los desarrollos del colectivo Tiquun (2016) y del pensador italiano Franco «Bifo» Berardi (2007, 2014). En segundo lugar, el escrito presenta la práctica del CI y especifica dimensiones de esta danza que pueden considerarse disruptivas de las lógicas implicadas en las tecnologías comunicativas dominantes. Finalmente, el texto concluye ponderando esas dimensiones a la luz de los desarrollos conceptuales expuestos y esboza interrogantes sobre la actualidad de esta práctica en el presente contexto de aislamiento.

SOBRE EL PAISAJE TECNOCOMUNICATIVO CONTEMPORÁNEO

En su análisis de la *hipótesis cibernética*, el colectivo francés Tiquun (2016) plantea la cibernética como una nueva técnica de gobierno, que avanza decididamente tras la Segunda Guerra Mundial, basada en el control de la información y en la «coordinación racional de los flujos de informaciones y decisiones que circulan en el cuerpo social» (p. 9).

De acuerdo a esa perspectiva, la cibernética propone la entera gobernabilidad de los comportamientos a nivel biológico, físico y social, volviéndolos íntegramente programables. Se trata de recoger, procesar y conectar datos, lo que despoja los procesos vivientes y sociales de incertidumbre y los convierte en información procesable.

¹ Designo la danza según la conjunción de términos en inglés y en español (Contact Improvisación) por constituir el modo de referencia local, tanto en la Argentina como en varios países latinoamericanos. Su nombre en inglés es Contact Improvisation [improvisación por contacto].

En este marco, las redes de comunicación técnica cobran un papel fundamental. Se orientan a lograr la cooperación de cada usuaria² y a tornarles codesarrolladores del sistema, brindando información constante en sus procesos de socialización cotidianos. En este sentido, el colectivo francés señala que el sistema de comunicación pasa a constituir «el sistema nervioso de las sociedades, la fuente y el destino de todo poder» (2016, p. 11).

Una característica primordial del sistema de comunicación es la aceleración de los procesos de circulación. La cibernética necesita para su funcionamiento maximizar la velocidad de los flujos de información e interacción. Más que un parámetro cuantitativo de producción, reina como condición *sine qua non* de funcionamiento del capitalismo cibernético la fluidez del proceso:

La cara oculta del mantenimiento de la acumulación es la aceleración de la circulación. Los dispositivos de control tienen por consiguiente como función el maximizar el volumen de los flujos mercantiles minimizando los acontecimientos, los obstáculos, los accidentes que los ralentizarían. El capitalismo cibernético tiende a abolir el propio tiempo, a maximizar la circulación fluida hasta su punto máximo, la velocidad de la luz, como ya lo tienden a realizar ciertas transacciones financieras. Las categorías de «tiempo real» o de «justo a tiempo» demuestran bastante este odio a la duración. Por esta misma razón, el tiempo es nuestro aliado (Tiqqun, 2016, p. 17).

Tiqqun (2016) acentúa que cuanto más rápida es la comunicación en el sistema y más grande la proporción de fluctuaciones insignificantes, este se vuelve más gobernable. En cambio, la duración es la temporalidad que presenta la complejidad e indeterminación de lo múltiple, de lo intenso-cualitativo frente a lo extenso-cuantitativo. A partir de ahí es que este colectivo propone pensar el tiempo como *aliado*, es decir, como estrategia de desarticulación del sistema a través de prácticas de *ralentización*:

Así pues, las tácticas de ralentización son portadoras de una potencia suplementaria en la lucha contra el capitalismo cibernético, puesto que no lo atacan únicamente en su ser sino en su proceso. Pero hay más: la lentitud también es necesaria para vincular entre sí formas-de-vida de una forma que no sea reductible a un simple intercambio de informaciones. Ella expresa la resistencia de la relación a la interacción (p. 44).

Asimismo, en estos desarrollos se valoriza la potencia subversiva del encuentro entre cuerpos, que trastoca las lógicas tecnocomunicativas y habilita un instante de duración e intensidad afectiva:

² En este texto utilizo el lenguaje inclusivo no sexista, en cuanto el uso del masculino o del lenguaje binario no constituye una posibilidad democrática, por excluir personas e identidades que no se reconocen en el binomio masculino/femenino.

Más acá o más allá de la velocidad y de la lentitud de la comunicación, existe el espacio del encuentro, que permite trazar un límite absoluto a la analogía entre el mundo social y el mundo físico. [...] El encuentro es ese instante duradero en el que se manifiestan intensidades entre las formas-de-vida en presencia de cada cual. Él es, más acá de lo social y la comunicación, el territorio que actualiza las potencias de los cuerpos y que se actualiza en las diferencias de intensidad que ellos desprenden, que ellos son. El encuentro se sitúa más acá del lenguaje, más allá de las palabras, en las tierras vírgenes de lo no-dicho, en el nivel de una puesta en suspenso (p. 44).

También en esta línea, por su parte, el pensador italiano Franco «Bifo» Berardi (2014) expone entre sus grandes preocupaciones el aumento de la velocidad de acumulación de capital y los efectos de las dinámicas técnicas del semiocapitalismo en las subjetividades y corporalidades.

El teórico italiano establece la noción de *semiocapitalismo* para definir un sistema basado en la proliferación incesante de signos por la informatización del proceso de producción. Para Berardi, el incremento de la velocidad de acumulación de capital propia del semiocapitalismo contemporáneo corre en paralelo con la desmaterialización de la comunicación, que supone un agotamiento de la capacidad de atención y la generación de trastornos afectivos y cognitivos. El autor hace foco en el hecho de que la progresiva digitalización y la financierización transforman «el tejido mismo del cuerpo» y «revelan un proceso de fragilización de las relaciones afectivas y un aumento de las patologías mentales: el déficit de atención, las depresiones, el pánico» (Berardi, 2014, pp. 87-89). El pensador sostiene que estos fenómenos tienen su base en una «mutación técnico-comunicativa», es decir: no son patologías simplemente psíquicas, sino del tipo de *relación comunicacional* (Berardi en Massot, 2019).

Berardi [2003] (2012) plantea que la economía digital construye un sistema tecnocomunicativo orientado hacia una nueva condición cognitiva global, y que ese proceso no se da sin una auténtica mutación antropológica que afecta a los cuerpos y al psiquismo social e individual, lo que genera tecnopatías o enfermedades del cuerpo a partir del uso de las tecnologías.

Las tecnopatías redundantes de los procesos de financierización y digitalización incluyen la «des-sensibilización» (Berardi, 2007, p. 197), la hiperexpresión, el pánico y la depresión, entre otros fenómenos que, más que constituir afecciones aisladas, se encuentran en la base de esa mutación antropológica implicada en el modo de producción. En cuanto al primero de estos fenómenos, para este pensador la sensibilidad es un punto decisivo que está siendo transformado: si la sensibilidad consiste en la facultad de comprender los signos que no pueden ser codificados de manera digital, cuanto más absorbida resulta la atención humana por la codificación digital y la modalidad conectiva, menos sensibles se vuelven

los organismos conscientes. El autor plantea que esta des-sensibilización se vincula a la vez con modos de administración de la atención, que en los regímenes posindustriales se vuelve un recurso administrado y absorbido por los procesos de competencia y productividad.

Por un lado, «Bifo» destaca la relevancia de los regímenes de atención en la conformación de corporalidades y cuestiona los regímenes sensoriales promovidos en el orden dominante. Por otro lado, señala la epidemia de pánico y de depresión que se afirma en esta época, en la que los modos de interpelación y construcción subjetiva dominantes exhortan a dinámicas empresariales y competitivas. En esta dirección, el autor insiste en que las afecciones como el pánico y la depresión no son propias de «psiques individuales», sino que redundan de formas sociales de producir sentido: «La depresión no es reducible al campo de la psicología. [...] La depresión melancólica puede ser entendida en relación con la circulación del sentido» (Berardi, 2007, p. 230). En una época signada por el deber ser del emprendedurismo competitivo, la sobreexigencia expande el pánico y la depresión, que son producidos por ese tipo de sociabilidad y subjetividad: la persona depresiva es la que sucumbe al sentimiento de insuficiencia en esa dinámica competitiva y al cansancio del deber ser que interpela al sí mismo.

La hiperexpresión, por su parte, refiere también a fenómenos derivados de lógicas de explotación competitivas, según dinámicas productivistas del *just do it* [solo hazlo] y de flujos semióticos que resultan excesivos en relación con la capacidad de interpretación. El régimen semiótico en el semiocapitalismo se caracteriza por el exceso de velocidad de los significantes, que estimula una suerte de hipercinesia interpretativa como modo predominante de navegación en el universo conectivo. Todos estos fenómenos generan una hipermovilización de las energías nerviosas, una sobrecarga informativa y un estrés de atención constante.

A partir del análisis de estos aspectos, tal como enfatiza Diego Sztulwark (2014), Berardi piensa la sublevación al sistema como una «teoría política del cuerpo» (Sztulwark, 2014, p. 9) y propone valorar la producción de temporalidades heterogéneas a las promovidas por la aceleración propia de los procesos de financierización, que pongan el foco de atención en la duración y en la ralentización. Asimismo, Berardi (2014) subraya la importancia de la respiración y su relación con los trastornos referidos:

Los flujos semióticos que se difunden por la infoesfera del sistema mediático, de la publicidad, de la competencia económica, de las finanzas digitalizadas, provocan efectos de contaminación de la psicoesfera. Provocan, ante todo, distonía y desarmonía de las respiraciones singulares: miedo, ansiedad, pánico y depresión son las manifestaciones patológicas de este tipo de polución (p. 104).

Como subraya Tiqqun (2016), «el poder de los cibernéticos ha consistido en dar un ritmo al cuerpo social que impide tendencialmente cualquier respiración» (p. 45). Sobre esta misma idea Berardi propone que «la sublevación debe crear dispositivos de desaceleración» (en Sztulwark, 2014, p. 14). Es decir, formas de acción e interacción corporal que materialicen otras temporalidades en las relaciones con el propio cuerpo y el de los otros, y que habiliten gestos dedicados a conceder otros tiempos a la respiración singular y colectiva.

El pensador italiano ofrece como ejemplo de dispositivo de desaceleración al budismo, en cuanto «el mantra, la respiración coordinada entre los cuerpos, remiten a una idea de composición diferente a la dinámica de la conectividad/compatibilidad de la pragmática productivista del semio-capital» (Sztulwark en Berardi, 2014, p. 14).

En este texto se propone pensar al Contact Improvisación, práctica de danza que presento en el siguiente apartado, como otro caso posible de dispositivo de desaceleración.

EL CI. MEDITACIÓN EN MOVIMIENTO Y ENCUENTRO CORPORAL

El CI es una forma de danza surgida en 1972 en Estados Unidos, en el contexto de movilización política y experimentación estética de las décadas del sesenta y del setenta. Se basa en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos y en atender a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento (Paxton, 1981). El movimiento surge progresivamente de ese contacto, sin pautas coreográficas ni lenguajes narrativos o musicales (aún cuando estos puedan incorporarse a la improvisación, eventualmente, como elementos de juego); por eso la danza suele ser descrita como *una forma de comunicación desde el cuerpo* (Paxton, 1997, p. 19; Turdo, 2012, p. 8).

En la Argentina, esta danza se introduce en Buenos Aires en 1985, en el contexto de la apertura democrática, de la mano de Alma Falkenberg, una bailarina argentina que había estado exiliada en Italia durante la última dictadura militar (1976-1983) y que a su regreso comienza a enseñarla en circuitos de la contracultura porteña de esos años. A partir de entonces, esta disciplina fue apropiada con fuerza en el terreno local, lo que convirtió a la Argentina, en pocos años, en el país de Latinoamérica donde más se la practica y en uno de los cuatro países en el mundo con mayor despliegue de CI —además de Estados Unidos, Alemania y Canadá (dentro de los aproximadamente sesenta países en los que se desarrolla) (Pallant, 2006).

El CI incorpora elementos provenientes de la danza contemporánea, así como de técnicas orientales como el yoga, el taichi y, especialmente, del arte marcial

japonés *aikido*, que practicaba, al momento de emergencia de esta disciplina, Steve Paxton, bailarín y coreógrafo reconocido como su creador.

Además de una forma de comunicación desde el cuerpo, el CI frecuentemente es descrito como una «meditación en movimiento» (P. Zacharías, comunicación personal, 28 de septiembre de 2015), en cuanto incorpora técnicas de meditación y pautas de concentración en el momento presente, desprendiéndose de objetivos y finalidades, de la circunscripción al yo y a la conciencia racional, para entregarse al *entre* de la relación de fuerzas que surge en el encuentro de los cuerpos.

La relación entre CI y meditación es establecida por varies docentes y bailarines de CI, a partir de destacar que ambas prácticas comparten el «estar en presente». El bailarín y maestro Martin Keogh (2013) relata, por ejemplo, que cuando conoció el CI reemplazó la meditación diaria que ejercía anteriormente por esta *meditación en movimiento*:

Lo que encontré fue que mi mente ama moverse y no es afín a sentarse en quietud. Cuando descubrí el Contact Improvisación, [...] mi constitución encontró más fácil aquietarse en movimiento que tratando de mantener la quietud con mi trasero sobre el almohadón (s. p.).

La atención al presente constituye uno de los elementos constitutivos de esta práctica, que se ejercita de manera regular en la transmisión de esta disciplina. Este aspecto supone el entrenamiento de dinámicas perceptivas completamente heterogéneas a las de la aceleración promovida por las lógicas hiperexpresivas posindustriales. Asimismo, esta danza implica una práctica constante de exploración con la percepción, con el tacto y con el contacto [figuras 1 y 2], que abre a otras experimentaciones sensibles y permite agudizar la escucha a lo que acontece en el presente indeterminado que supone la improvisación.

En ese sentido, entre la diversidad de ejercicios que podrían describirse para dar cuenta del tipo de disposición física que requiere esta danza, uno trabajado con regularidad es el de la *pequeña danza*, orientado a potenciar la atención al presente y la escucha corporal. El mismo constituye un ejercicio de exploración perceptiva centrado en advertir el movimiento del cuerpo y los vaivenes y la disposición del peso en posición vertical y de (aparente) quietud, generalmente con los ojos cerrados. La respiración y los cambios en la disposición del peso producen modificaciones posturales espontáneas, prácticamente imperceptibles para quien observa, pero apreciables para quien logra introducirse en profundidad en la experiencia.

Este ejercicio se orienta a introducir los cuerpos en un estado de escucha al presente. A la vez, a partir de su efectucción individual, la *pequeña danza* se abre

a la percepción más ampliada del entorno y a la interacción con otros. También suele encararse este tipo de trabajo en dúos para iniciar el intercambio enfocando la concentración en el presente (si bien el mismo no es excluyente al momento de inicio de la interacción). En este caso, con un breve punto de contacto entre dos personas desde la piel, los practicantes se concentran en la percepción de los movimientos del propio cuerpo en interacción con el otro cuerpo: se dejan mover por la fuerza de gravedad y enfocan la atención en los movimientos ínfimos que se producen en el contacto, aún los generados a partir de los movimientos de la respiración. Cuando esta percepción y movimiento conjunto se logra, emerge un potente *entre* en la interacción de los cuerpos, que se vivencia como un contacto de gran intensidad.

Tanto en ese tipo de ejercicios como en el modo de interacción propuesto en esta danza; el CI ofrece una experiencia de comunicación que permite pensar otras formas vinculares a las basadas en las lógicas de atomización y aceleración conectivas. Cabe tener en cuenta, al respecto, que al no ser articulado por pautas coreográficas, en el contact improvisación solo es posible dinamizar el movimiento si en el encuentro entre cuerpos se produce escucha a las fuerzas que surgen del presente del intercambio [figura 4]. Por eso esta danza requiere articularse en base a modalidades cooperativas (enfocadas en dinamizar el *entre* de la relación) en lugar de competitivas (centradas en el individuo, en el *yo*); atender y dar importancia a la respiración singular, a sus efectos en la disposición del peso y el movimiento; así como desplegar prácticas de respiración conjunta y de escucha a los efectos de la respiración en los cuerpos. Todos estos procesos implican una ralentización de las temporalidades promovidas por el semicapital.



Figura 1. Practicantes exploran la comunicación corporal en el CI (2015). Autora: Juliana Gómez Nieto. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires



Figura 2. Puntos de contacto posibles en la danza de CI (2015). Autora: Juliana Gómez Nieto. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

DESFUNCIONALIZACIÓN DE ÓRGANOS Y DEL OCULOCENTRISMO

Otro aspecto en el que el CI produce una ruptura respecto de regímenes de atención promovidos por las dinámicas tecnocomunicativas contemporáneas es en el hecho de correrse del *oculocentrismo cartesiano* (Rivera Cusicanqui, 2015) dominante, al devolver la mirada al cuerpo y valorar el «carácter encarnado de la visión» (Haraway, 1995, p. 326).

Al respecto, es importante destacar que en el CI *toda zona del cuerpo* es territorio para el intercambio corporal. Cabe especificar que, en contraste con otras disciplinas de movimiento, como la danza clásica (en la que se impone una concepción virtuosa del cuerpo y de los movimientos que los distancia de los cuerpos y movimientos mundanos); cualquier cuerpo puede practicar CI, de hecho el ejercicio de esta danza incluye diversidades funcionales y corporales. Y, de la misma manera que cualquier cuerpo puede practicar esta danza, cualquier zona del cuerpo es terreno para la interacción y el contacto [figura 3]. Sobre este reparto de las zonas corporales que se produce en el CI, Marie Bardet (2012) afirma:

[La práctica del CI implica] una desjerarquización de las partes más aptas para bailar, para comunicar, para expresarse. Las manos, el rostro, lugares altamente semióticos del cuerpo, se ven cuestionados sobre su parte en la danza, por la región trasera de la rodilla, los tobillos, las costillas, o aun la espalda (p. 90).

A la vez, en esta danza se produce una *desfuncionalización* del territorio corporal, para pensarlo en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari ([1972] 2012, [1980] 2010): una ruptura con la lógica de *organización* del cuerpo, en la que cada órgano es asimilado a una función unívoca como una suerte de naturaleza (el ano, defecar; determinadas zonas erotizadas, brindar placer; cada uno de los órganos de los *cinco* sentidos, satisfacer su función específica, etcétera). De este modo, se disciplinan las prácticas corporales y se obtura la experimentación de otras sensibilidades.

La desfuncionalización de órganos implica una ruptura con esa lógica y con la concepción de un cuerpo organizado normativamente: «Los órganos pierden toda constancia, ya se trate de su emplazamiento o de su función [...] por todas partes aparecen órganos sexuales, brotan anos, se abren para defecar, luego se cierran, [...] el organismo entero cambia de textura y de color» (Deleuze & Guattari, [1980] 2010, p. 159). Esa ruptura de la función unívoca de cada órgano y zona corporal abre a la exploración de otras posibilidades corporales y sensibles.

En esa línea, en el CI es posible hablar de desfuncionalización por cuanto se desdibuja el emplazamiento normativo de los sentidos y la funcionalidad unívoca atribuida a cada órgano (*ver con la vista, escuchar con los oídos, tocar a través del toque, etcétera*). En el *contact* se mezclan y multiplican las funciones de órganos y zonas corporales, tal es así que es común durante la transmisión de ejercicios en las clases de esta danza que los docentes interpelen a los practicantes a *escuchar con la piel, a tocar en la distancia, a desplegar ojos en la espalda, ojos en la piel, etcétera*.

La desfuncionalización de órganos y la recuperación de registros sensoriales de la piel y de cualquier zona u órgano del cuerpo implica un corrimiento del oculoctrismo dominante —que concede primacía a la mirada focalizada como medio de recuperación de la experiencia corporal— y abre a la percepción de diversidad de sensaciones irreductibles a esa mirada.

Parafraseando a Deleuze y Guattari [1980] (2010), puede plantearse que el entrenamiento del CI se orienta a que *por todas partes* del cuerpo aparezcan ojos, oídos, zonas abiertas a la escucha, a la vista, al tacto, incluso que la cabeza se vuelva táctil y la piel una pupila continua, la espalda una oreja, etcétera. Esta ruptura con las funciones unívocas de los órganos implica un entrenamiento y una agudización de la sensibilidad. Constituye un modo de devolver la visión al cuerpo, de escuchar con diferentes zonas corporales, y de ampliar así la capacidad de respuesta en y ante el movimiento.

En vinculación con esto, la investigadora en danza Ann Cooper Albright (2017) subraya la relevancia de los regímenes de atención y percepción, y la importancia

política de romper con binarismos entre el *ver* y el *sentir* que confieren funciones exclusivas a determinados órganos o experiencias. La autora destaca que se puede *observar* no solo con la vista, sino desde el movimiento:

En general, tendemos a enfocarnos en la experiencia física del movimiento (del sentir) o en la representación visual de cuerpos en el escenario (del ver). Y, sin embargo, ambas están implicadas mutuamente. Estoy interesada en repensar el binarismo implícito entre observar y moverse para sugerir la importancia crítica de ver con el sentir y de moverse con perspectiva (Cooper Albright, 2017, pp. 223-224).³

En una dirección análoga, la filósofa española Marina Garcés (2009) señala la necesidad de reconfigurar la visión y de liberarla del régimen de visión dominante, en el que la mirada se impone como «desencarnada y focalizada»: «es una mirada que se sustrae al movimiento del cuerpo y a sus potencias perceptivas» (p. 82). La filósofa afirma que el dominio de esta mirada es típico de tradiciones de pensamiento racionalistas y se corresponde en nuestra contemporaneidad con dispositivos de poder que impulsan relaciones de atomización en los espectadores, características de los sistemas tecnocomunicativos y audiovisuales. Contra esta visión desencarnada, al igual que Silvia Rivera Cusicanqui, Garcés afirma que «liberar la visión pasaría por dejar que los ojos caigan de nuevo en el cuerpo» (2009, p. 79).

Esta pensadora subraya la importancia política de la constitución de la sensibilidad corporal y la relevancia de cuestionar el régimen de visión dominante, propio del *régimen posindustrial de atención*. En esa misma línea, Cooper Albright (2017) acentúa que entrenar prácticas de ver con el sentir y moverse con perspectiva puede conformar una estrategia política corporal que, a diferencia de estrategias más racionales, resultaría más sostenible en el tiempo para el activismo contemporáneo: «Esta percepción corporizada puede abrir una alternativa para las políticas actuales de indignades que, al menos en mi campo, son rápidamente avivadas y aceleradamente disipadas» (p. 224).⁴

En ese sentido, cabe destacar que el CI entrena un régimen de atención sostenido en el desarrollo de la capacidad de respuesta del cuerpo para interactuar con el entorno y con otros cuerpos; rompiendo con la lógica del oculoctrismo y permitiendo devolver la mirada al cuerpo. Esto resulta significativo si se tiene

3 «Generally speaking, we tend to either focus on the physical experience of moving (feeling), or the visual representation of bodies onstage (seeing). And yet, the two are mutually implicated. I am interested in rethinking the implicit binary between watching and moving in order to suggest the critical importance of seeing with feeling and moving with perspective» (Cooper Albright, 2017, pp. 223-224). Traducción de la autora del artículo.

4 «This embodied perception can open up an alternative to the current politics of outrage that, on my campus at least, is both quickly stoked and quick to burn out» (Cooper Albright, 2017, p. 224). Traducción de la autora del artículo.

en cuenta, como especifica Garcés (2009), que en la batalla entre regímenes de atención está en juego la constitución política de los cuerpos.



Figura 3. Practicantes exploran con diferentes zonas del cuerpo en el CI (2015). Autora: Juliana Gómez Nieto. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires



Figura 4. Practicantes exploran la disposición del peso compartido en el CI (2015). Autora: Juliana Gómez Nieto. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

REFLEXIONES FINALES

A partir del marco conceptual expuesto anteriormente y de las observaciones realizadas, este escrito se ha orientado a mostrar que el CI puede ser pensado como un *dispositivo de desaceleración*, en cuanto entrena en un régimen de atención y de comunicación disruptivo de la aceleración tecnocomunicativa promovida por el semiocapitalismo contemporáneo y por las temporalidades propias de la acumulación del capital.

Al respecto, cabe repasar los aspectos de esta práctica que contribuyen a abonar ese planteo, considerándolos a la luz de las elaboraciones conceptuales expuestas. Por un lado, la importancia dada en el CI al presente y a la escucha entre los cuerpos, y el entrenamiento de posibilidades perceptivas que abordan la atención como potencia a activar a través de temporalidades no competitivas; parecen ofrecerse como prácticas de resistencia frente a los fenómenos de agotamiento de la capacidad de atención redundantes de las lógicas productivistas contemporáneas.

Por otro lado, el CI supone un encuentro singular y siempre presencial entre cuerpos, que no se guía por pautas predecibles, sino que da lugar a una interacción improvisada e indeterminada, en oposición a los intentos totalitarios de gubernamentalidad de las prácticas de la lógica cibernética problematizada por Tiquun (2016). En ese sentido, habilita un encuentro que permite el *instante duradero* (no gobernable ni mecánico) que rescata el colectivo francés.

Asimismo, si, como plantea Berardi (2014), los flujos del semiocapitalismo en su aceleración conectiva provocan desarmonía de las respiraciones singulares; las prácticas individuales y colectivas de respiración en el CI, así como los ejercicios de atención a los efectos de la respiración en la disposición del propio peso y del peso compartido, suponen temporalidades heterogéneas a las de las lógicas de acumulación y ponen el foco en la duración.

Del mismo modo, las formas de comunicación en esta práctica se articulan con base en modalidades *cooperativas* enfocadas, como he expuesto, en dinamizar el *entre* de la relación, en contraste con las lógicas competitivas centradas en el *yo*, propias del modelo de producción.

Finalmente, entre otros aspectos que podrían rescatarse, cabe destacar que el CI entrena un tipo de relación con el propio cuerpo y el de los otros de escucha y de mayor capacidad de respuesta, frente al déficit de atención promovido por las dinámicas tecnocomunicativas dominantes. Asimismo, la ruptura con la distribución unívoca de sentidos y funciones a órganos o zonas corporales, implica un entrenamiento y una agudización de la sensibilidad de todo el territorio corporal, que bien puede pensarse como resistencia a la des-sensibilización redundante de los procesos de aceleración problematizada por Berardi (2014).

Ahora bien, exponer estas dinámicas del CI y los modos en que pueden ofrecer resistencia a procesos del semiocapitalismo no significa proponer un *retorno al cuerpo* ni plantear que quienes practican CI sean cuerpos desconectados. Parto de asumir que todo cuerpo es un atravesamiento múltiple y singular de relaciones, individualizado por procesos sociohistóricos y afectado por el devenir técnico contemporáneo. El propósito de este recorrido ha sido, más bien, señalar la existencia de dispositivos de respiración colectiva, de escucha, encuentro y atención al presente, que permiten prácticas en las subjetividades y en los cuerpos con efectos diferentes a los inducidos por las lógicas dominantes; con una potencia interesante para forjar sensibilidades otras a las del pánico, la competencia, la hiperexpresión y la des-sensibilización acelerada.

En relación con lo anterior, me interesa destacar por último un señalamiento de la docente estadounidense Nita Little (en Schwartz, 2015) sobre la potencia política del CI en su posibilidad de subvertir dinámicas del sistema dominante. Esta docente especifica que aún cuando el CI no se oponga de manera explícita o discursiva al sistema, lo hace, sin embargo, de manera profunda y contundente al plasmar otras relaciones a nivel corporal y, en esta dirección, afirma que «el CI es una revolución silenciosa» (Little en Schwartz, 2015, s./p.), en cuanto su politicidad se encuentra en el trastocamiento medular del modo de obrar, de pensar y de conocer. Esta maestra plantea así que esta práctica de movimiento, consistente en desafiar limitaciones físicas a partir de la exploración con otros, en encuentros cooperativos y afectivos, constituye una acción política de gran potencia transformadora.

Ahora bien, el interrogante que se impone refiere a la actualidad de la práctica del CI en un contexto de aislamiento como el que atravesamos en nuestro presente. Por un lado, este tiempo de pandemia ha impedido mayormente el ejercicio de la práctica (aún cuando se han organizado encuentros virtuales de CI, propuestas creativas que intentan inventar nuevas herramientas y modos de estar juntas en un contexto que presenta un desafío nunca vivido por la *comunidad contactera*). Por otro lado, paradójicamente, la progresiva digitalización y atomización de los cuerpos muestra la importancia de una práctica como la del CI, la relevancia del contacto presencial en términos afectivos y en términos de las sensibilidades y capacidades de respuesta que generan los intercambios corporales.

En ese sentido, más que intentar dilucidar el futuro del CI en un presente tan incierto, tal vez nos quede apostar a que en este mundo pandémico (que tan rápidamente nos hizo acostumbrar a la falta de contacto y a la atomización de los cuerpos como modo normal de interacción), esta práctica colectiva pueda aportar a recuperar potencialidades del intercambio corporal una vez pasado el aislamiento.

REFERENCIAS

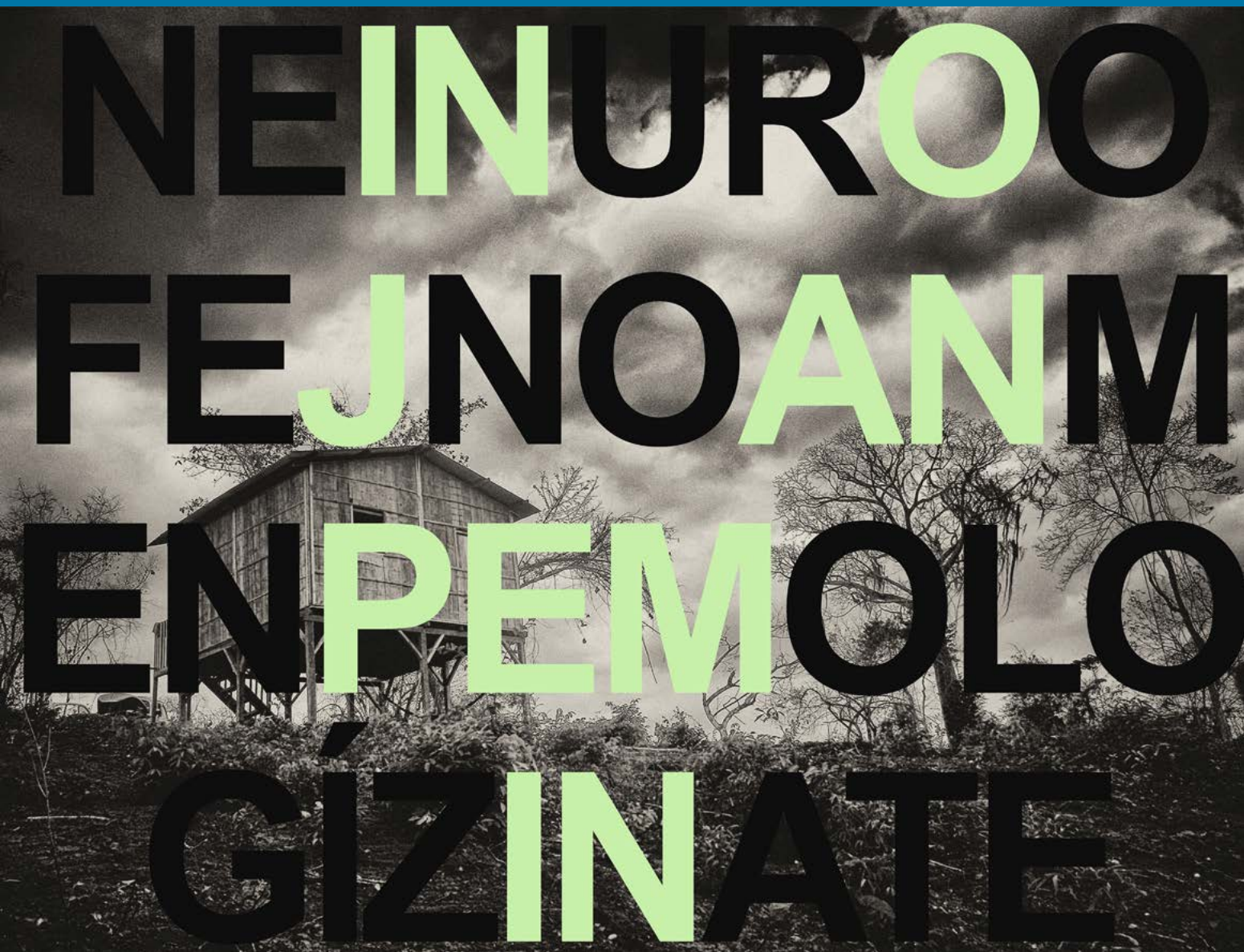
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Berardi, F. [2003] (2012). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo* Movimiento global. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Un fantasma Recorre NuestrAmérica.
- Berardi, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Berardi, F. (2014). *La sublevación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Hehkt.
- Cooper Albright, A. (2017). The politics of perception [La política de la percepción]. En R. J. Kowal, G. Siegmund y R. Martin (Ed.), *The Oxford Handbooks of dance and politics [Los manuales de Oxford de danza y política]* (pp. 223-244). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. [1972] (2012). *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. [1980] (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada* (pp. 77-96). Alcalá, España: Centro Coreográfico Galego.
- Haraway, D. J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid, España: Cátedra.
- Keogh, M. (11 de septiembre de 2013). El tiempo de tu vida [Entrada de blog]. Recuperado de <https://danzandoelalma.blogspot.com/2013/09/el-tiempo-de-tu-vida-martin-keogh.html>
- Massot, J. (20 de febrero de 2019). El problema es cómo la pantalla se ha apoderado del cerebro. Entrevista a Franco Berardi. *Diario El país*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/02/18/actualidad/1550504419_263711.html?fbclid=IwAR2JX_ikWhY77QEp3uk0iHSX1jimotlWTFjWQrbzSffHv-yFlpnDmwXJU
- Pallant, C. (2006). *Contact Improvisation. An introduction to a Vitalising Dance Form [Contact Improvisación. Una introducción a una forma de danza vitalizante]*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Paxton, S. (1981). Contact improvisation. Entrevista realizada por Bents Folkert. *Theatre Papers*, 1(5), 1-6.
- Paxton, S. (1997). Conversation between Yvonne Rainer and Steve Paxton [Conversación entre Yvonne Rainer y Steve Paxton]. En A. Benoit (Comp.), *Nouvelles de danse. Dialogues on dance improvisation in performance [Noticias de danza. Diálogos sobre improvisación dancística en performance]* (pp. 19-23). Bruselas, Bélgica: Contredanse.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Schwartz, D. (2015) (Comp.). Contact vs. Capitalism [Contact versus capitalismo]. *Contact Quarterly*, 2 (40). Recuperado de <https://contactquarterly.com/cq/unbound/#view=contact-vs-capitalism>

ARTÍCULOS

Sztulwark, D. (2014). La sublevación como teoría política del cuerpo. En F. Berardi, *La sublevación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Hehkt.

Tiqqun. (2016). *La hipótesis cibernética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Hehkt.

Turdo, C. (2012). Prólogo. En M. Tampini, *Cuerpos e ideas en danza* (p. 7-9). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cuadernos del IUNA.



NEINUROOFEJNOANMENPEMOLOGÍZINATE (2009-2016), Marco Alvarado

Utopías robóticas. Un imaginario contrahegemónico
Magdalena Mastromarino
Arte e Investigación, Número Especial, e075, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e075>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

UTOPIÁS ROBÓTICAS UN IMAGINARIO CONTRAHEGEMÓNICO

ROBOTIC UTOPIAS A COUNTER-HEGEMONIC IMAGINARY

MAGDALENA MASTROMARINO | magdalena.mastromarino@gmail.com
Universidad Nacional de Tres de Febrero. Argentina

Recibido: 15/3/2021 | Aceptado: 23/5/2021

RESUMEN

La presente investigación se propone analizar las producciones de robots mestizos dirigidas por Paula Gaetano Adi, Gustavo Crembil y Mariela Yeregui a la luz del concepto de utopía. A partir de estrategias *low tech*, estas producciones indagan en un imaginario atravesado por el desarrollo de conductas afectivas, el encuentro entre especies, la indistinción entre lo natural y lo artificial, y la utilización de tecnologías que recuperan materialidades locales. De este modo, posibilitan un imaginario utópico que surge como interrupción del tiempo hegemónico y habilitan la apertura de nuevas narrativas.

PALABRAS CLAVE

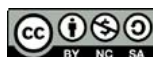
Arte robótico; mestizaje; utopía; técnica

ABSTRACT

The present research aims to analyze the productions of mestizo robots directed by Paula Gaetano Adi, Gustavo Crembil and Mariela Yeregui regarding the concept of utopia. Starting from low tech strategies, this works investigate an imaginary crossed by the development of affective behaviors, the encounter between species, the indistinction between the natural and the artificial and the use of technologies that recover local materialities. In this way, they make possible a utopian imaginary that arises as an interruption of hegemonic time, enabling the opening of new narratives.

KEYWORDS

Robotic art; mestizo; utopia; technique



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



«La experiencia de la contemporaneidad nos compromete en el presente –*aka pacha*– y a su vez contiene en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado –*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*–. El presente es escenario de pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes, de estrategias preservadores del status quo y de otras que significan la revuelta y renovación del mundo: el *pachakuti*.»

Silvia Rivera Cusicanqui (2010)

La relación entre arte y técnica ha sido un espacio rico en programas utópicos. El siglo XX, atendiendo a un paisaje urbano en constante transformación, desplegó todo un repertorio de imágenes de mundos creíbles, verosímiles y también fantásticos. Proyectos utópicos impregnaron muchos de los discursos de vanguardia y pregonaron la unión de arte y vida, así como una transformación social y cultural. La utopía apareció en muchos casos como la anticipación de un futuro por venir: una versión perfeccionada de la realidad, es decir, la optimización de un sistema ya dado. Estas imágenes anticipatorias, asociadas a una idea progresiva de la historia, jugaron un papel fundamental en el imaginario social.

Las dos guerras mundiales y demás experiencias traumáticas del siglo XX marcaron la crisis de la noción de progreso y anticiparon el fin de esta utopía de corte racionalista y sistemática. Sin embargo, como señala Fredric Jameson (2009), más allá de un programa utópico efectivo, cuya realización implica una idea de cierre y totalidad, la función de la utopía no radica en su carácter programático, sino en su capacidad de interrumpir el flujo del tiempo para así permitir el despliegue de una nueva narrativa. El autor retoma la obra *El principio esperanza* de Ernst Bloch para pensar una utopía de la espera, continuamente demorada. La realidad no está conformada por hechos estables, sino sometida a un continuo proceso de reestructuración en el que interviene tanto el horizonte del pasado como el del futuro. En esta condición radica el impulso de esperar que la empuja hacia adelante, hacia la realización de lo posible o, más bien, de lo imposible. La esperanza señala esa posibilidad que todavía no ha llegado a ser, no solo como rasgo de la conciencia humana, sino como un proceso inherente a una realidad siempre abierta (Bloch, 1977).

UTOPIAS ROBÓTICAS

Las utopías se alimentan de las fantasías que acompañan a los individuos en su vida diaria, como una compensación ficticia ante la realidad y como un aventurarse más allá de la realidad, hacia un futuro transformado. En palabras de Bloch (1977): «Mientras el hombre está abandonado, la existencia, tanto privada como pública, está cruzada por sueños soñados despierto; por sueños de una vida mejor que la anterior» (p. 3). Estas fantasías han estado en muchos casos atravesadas por la técnica. En este contexto, el autómatas ha aparecido a lo largo de la historia

debatándose entre la figura del amo y del esclavo. Por un lado, instrumento al servicio del hombre; por el otro, amenaza de superación y eliminación de lo humano.

Teniendo en cuenta las expectativas generadas por un imaginario tecnológico asociado a nociones de eficiencia y productividad, ciertas producciones artísticas incursionan en el campo de la robótica, para intentar torcer su curso. Bajo esta perspectiva, el presente artículo propone analizar el proyecto *robots mestizos* (2014 - 2021) creado por Paula Gaetano Adi y Gustavo Crembil. Estos autómatas se apartan del discurso tecnológico hegemónico. La relación entre técnica y utopía no resulta en la proyección de un futuro por venir, afín a una concepción progresiva de la historia, sino que supone la construcción de un imaginario robótico latinoamericano, capaz de dar cuenta de las tensiones inherentes que confluyen en el uso de diferentes tecnologías. A partir de una exploración en el comportamiento corpóreo y en la conformación material, el autómata es la expresión de una otredad capaz de dar cuenta de una historia en donde pasado y futuro confluyen.

CONSIDERACIONES LOCALES

Diversas investigaciones, así como exposiciones, dan cuenta de la relación entre técnica, arte y utopía en la actualidad. Quisiera destacar, sobre todo, el énfasis que suelen presentar alrededor de dos puntos centrales: por un lado, la distancia con respecto a las viejas utopías del pasado en pos de una utopía de la demora, que no se agota en su realización; por el otro, la utilización de baja tecnología (*low tech*) y su relación con nuestra inscripción latinoamericana, en cuanto espacio político de resistencia al discurso hegemónico.

Si bien el arte siempre se ha relacionado con la técnica, nos encontramos con tecnopoéticas que se sirven de tecnologías no producidas al interior de la práctica artística, cuya fusión con la vida cotidiana de forma automática e incluso invisibilizada acaba por ocultar su carácter social e histórico. Sin embargo, ciertas producciones visibilizan la técnica en cuanto máquina social. Publicaciones como *Tecnopoéticas argentinas* (2012) parten de esta premisa a la hora de analizar distintas problemáticas que atraviesan el campo de las tecnopoéticas, del siglo XX hasta el presente. Allí son definidas como:

[...] regímenes de experimentación de lo sensible [...]. Cuerpos de artistas, de obras y de lecturas. Afectados por las potencias tecnológicas, que son siempre, en nuestro mundo, formas de control; muchos de esos cuerpos se filtran, sin embargo, hacia un mapa que figura los relieves de una imaginación tecnológica desviada. Algunos por cierto también se rinden ante el control que toma cuerpo bajo la forma de la novedad tecnológica (Kozak, 2012, p. 8).

La articulación entre arte y técnica aparece a menudo, no como el cumplimiento de «sueños utópicos del pasado», sino como desvíos posibles frente a la novedad tecnológica. La autora se pregunta por ese «resto de inacabamiento» que pueden exhibir las tecnopoéticas para no agotarse en el presente de una utopía consumada (Kozak, 2006, p. 11).

Si partimos de la posibilidad de pensar prácticas que se inscriben por fuera de una utopía realizada, la cuestión de lo viviente aparece en diversos autores y artistas que repiensen «nuevas ecologías sociales y de vida» más allá de las lógicas binarias. Es decir, ese escenario de deslocalizaciones poshumanas en las que coexisten diversos mundos «en constante multiplicidad relacional» (Arantes y otros, 2017, s. p.). En esta línea se inscribe el análisis que realiza la artista y teórica Mariela Yeregui (2017) en torno a ciertas producciones biomediales que desarticulan la noción antropocéntrica de la razón instrumental y generan un «escenario mestizo que se apropia de “lo moderno” tecnológico» (p. 35). La naturaleza mestiza implica la esfera de la comunicación tecnológica atravesada por los sistemas vivos. Este abordaje también se verifica en la exposición *Naturaleza viva* (2007) curada por Mariela Yeregui y Nara Cristina Santos. Allí se sostiene: «Los seres sintéticos asumen comportamientos que emulan a los de naturaleza, recuperan sus materialidades o, simple y rotundamente, ponen en crisis miradas celebratorias de la tecnología...» (UNTREF, 2007, s. p.).

Asimismo, la producción cultural se ve afectada por los cambios tecnológicos que surgen en la vida cotidiana, alimentando utopías artísticas y políticas. Sin embargo, América Latina se enfrenta al desafío de plantear un discurso propio desde su posición marginal, dependiente de los circuitos artísticos hegemónicos. Como señala Rodrigo Alonso (2015): «La opción consciente de la Low Tech formula un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en el protagonismo técnico» (p. 136). América Latina no es un espacio de producción derivada, de periferia dependiente de los centros hegemónicos, sino un *no lugar* de resistencia. Esas poéticas se articulan, en muchos casos, a partir de apropiaciones y desplazamientos que transforman los programas tecnológicos. Más que un rechazo a la innovación tecnológica estas prácticas se salen de los usos habituales y generan conciencia en los usuarios de su carácter productor y de su capacidad para transformar usos y valores asignados.

TZ'IJK. LA RESISTENCIA EN LA PRECARIEDAD

En este contexto cabe analizar el proyecto *Robots mestizos* (2014-2021) realizado por Paula Gaetano y Gustavo Crembil. A partir de un primer prototipo llamado TZ'IJK (2012), la obra retoma los discursos creacionistas presentes en la literatura y en los relatos cosmogónicos, tan asociados a la historia de la robótica, con el propósito de reemplazar el mito de origen hegemónico por una mitología latinoamericana.

De este modo, *TZ'IJK* toma la narración mítica del pueblo *k'iche'* conocida como *Popol Vuh* y se presenta como el heredero tecnológico de ese ser fallido nacido de barro [Figura 1]. Según cuenta el relato:

De tierra, de lodo hicieron la carne [del hombre]. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener (Recinos, 1993, p.27).



Figura 1. *TZ'IJK 0 / Quincha Bot* (2013), Paula Gaetano Adi, Gustavo Crembil

TZ'IJK es un agente autónomo con la forma de una esfera de cuarenta y ocho centímetros de diámetro, con un interior compuesto por un sistema de motores, engranajes y ruedas. Su estructura se compone de una serie de sistemas geodésicos entrelazados: la primera capa de policarbonato transparente, una armadura esférica realizada en angarilla, una madera indígena muy flexible y una cubierta de quincha (mezcla de lodo arcilloso y hierba, conocida por su resistencia y flexibilidad). El mecanismo está construido con dos motorreductores, controlado por un controlador de motor y un rendimiento autónomo Arduino.

El robot fue el resultado de un proceso comunitario. Los artistas, internados en tierras amazónicas, aprendieron, con la ayuda de artesanos locales, la técnica de la quincha. Los nativos residentes aportaron materiales y técnicas, inmersos en un proceso en el que también se compartían leyendas, relatos, discusiones y expectativas.

También aprendimos que la selva no era sólo una metáfora. Estaba ominosamente presente. Mestizaje, aquí, no es un plan sino una consecuencia. A pesar de la intención de colonización, las pretensiones de capital y los ideales de misioneros y ecoturistas, la selva ejerce su voluntad y la regla es la supervivencia (Crembil & Gaetano Adi, 2013, p. 133).¹

Lejos de las utopías de las máquinas súper inteligentes, antropomorfas y sensibles, *TZ'IJK* es un agente robótico improductivo e inútil y, por lo tanto, una metáfora capaz de hacer frente a los discursos que hablan de la inteligencia artificial en términos puramente utilitarios. *TZ'IJK* no puede ver, oír ni hablar. Tan solo puede moverse hacia adelante y hacia atrás por medio de sus ruedas, realizando un movimiento sin ningún propósito. La propuesta es generar un encuentro entre diferentes modos de lo viviente a partir de acciones mínimas, poéticas, ajenas a toda espectacularización tecnológica.

Al finalizar el proyecto, Gaetano y Crembil decidieron no llevar el robot de regreso, así que fue desintegrado. Más tarde, con el propósito de generar una comunidad de robots mestizos, los artistas crearon una convocatoria a través de una página web, llamando a distintos colaboradores a lo largo del mundo. Así nació un proyecto interuniversitario que reúne y vincula distintos equipos de investigación entre los que se encuentran el Rensselaer Polytechnic Institute de New York (Estados Unidos), el Laboratorio de Arte Electrónico e Inteligencia Artificial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y el Núcleo de Arte y Nuevos Organismos de la Universidad Federal de Río de Janeiro (NANO). El objetivo del proyecto *Robots mestizos* es generar una dinámica colectiva desarrollada a partir de subjetividades individuales. Los robots encarnan procesos de abajo hacia arriba (*bottom-up*), es decir, sus *inteligencias* artificiales emergen y evolucionan en el tiempo por medio de sus experiencias *vividas*. El énfasis se centra en el comportamiento específico y en las características afectivas que connotan el uso de materialidades propias (cuero, madera, elementos vegetales, etcétera). Las obras recuperan el rico imaginario mitológico latinoamericano y los procesos de mestizaje, e indagan en la emotividad de los agentes artificiales. El acceso diferencial de la tecnología se torna evidente. Lejos de ser silenciadas y disimuladas, estas condiciones de posibilidad *low tech* son apropiadas como una toma de posición frente al sistema hegemónico. Los robots mestizos son una estrategia para reflexionar acerca de cómo se incorpora, se apropia, se transforma y se asimila la tecnología en América Latina.

1 «We soon learned that la selva (the jungle) was not just a metaphor; it was ominously present. In the jungle, all is gutted and swallowed, without negotiation. Mestizaje, here, is not a plan but a consequence. That is perhaps the most profound and radical condition of this place: Despite the intentions of colonization, the pretensions of capital to benefit and the ideals of missionaries and ecotourists, the jungle exerts its will and the rule is survival» (Crembil & Gaetano Adi, 2017, p. 133). Traducción de la autora del artículo.

CH'IXI Y LO MONSTRUOSO AMERICANO

En este contexto nació *CHI'XI*, impulsado por el equipo de la UNTREF. La obra, cuyo nombre significa 'mestizo' en aymara, indaga en el imaginario desplegado en torno al nuevo mundo, plagado de razas monstruosas, tal como aparecen en grabados, libros de viajes, relatos, tratados, estampas, etcétera. *CHI'XI* tiene una morfología poliédrica mutante, está realizado con caña tacuara y una carcasa de cuero de vaca [Figura 2]. El robot puede permanecer agazapado y erguirse hasta alcanzar más de dos metros de altura. Esto sucede cuando detecta una presencia. Reacciona al movimiento, como si se encontrara ante un inminente peligro. El proyecto se basa en las criaturas artificiales autóctonas, como la *Melanina*, mula en llamas que galopa por los campos como si arrastrara cadenas.

En clara vinculación con los bestiarios medievales, lo monstruoso también se extendió a la fauna americana, a criaturas marinas y terrestres. Estos seres fronterizos habitaban en el límite de un mundo conocido, continuamente desplazado a la luz de la incorporación de nuevos territorios (García Arranz, 2016). Son el testimonio de todo aquello que parecía alejarse de los parámetros de la cultura occidental. Dan cuenta de una América pensada desde la noción de frontera: un mundo otro de reminiscencias bestiales. Asimismo, reflexionan en torno a nuestras identidades americanas como identidades monstruosas. El otro, en este caso el habitante de América, es representado como una desviación de una norma natural y universal. Su carácter monstruoso apela a ese exceso que permanece como lo no dominable, aquello que no puede ser asimilado. El monstruo es *lo otro* ingobernable e inapropiable.



Figura 2. *CHI'XI* (2017). Colectivo formado por Miguel Grassi, Leo Nuñez, Laura Nieves y Paula Guersenzvaig. Dirección: Mariela Yeregui

Al igual que *TZ'IJK, CHI'XI* presenta una tecnología mestiza, por lo que expone materialidades en conflicto. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2010), lo mestizo no supone la conformación de una identidad rígida, sino la coexistencia de elementos heterogéneos. Apartándose del concepto de hibridez propuesto por Néstor García Canclini (1990) entendido como fusión armónica de dos entidades diferentes en una tercera completamente nueva, aquí no hay término superador que reconcilie las tensiones. Al igual que la figura del antropófago, estos monstruos también contienen en sí a su otro. Se trata de una mezcla irreductible. La condición colonial es paradójica. Es una historia de dominación, pero también de resistencias y conflictos (Rivera Cusicanqui, 2010).

El proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un «principio esperanza» o «conciencia anticipante» (Bloch, 1977) que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo (Rivera Cusicanqui, 2010).

No hay *post* ni *pre*, sino una concepción de la historia que no es lineal ni teleológica. Avanza acorde a los ciclos y espirales. Este mismo proceso se aprecia en la utopía blochiana e implica un movimiento continuo en el que el presente se retroalimenta del pasado, sobre el futuro. Las categorías temporales, al ser consideradas de forma aislada, se convierten en mercancía cosificada y pierden toda efectividad histórica. Por esto mismo, Bloch aborda la filosofía marxista como filosofía del futuro, en el pasado. La esperanza encarna la utopía, esa patria que todavía no ha llegado a ser (Bloch, 1977).

En las obras seleccionadas la utopía en cuanto interrupción del relato hegemónico es encarnada bajo criaturas monstruosas que se resisten a ser categorizadas. El despliegue de un imaginario diferente en torno al arte robótico puede verificarse a partir de los siguientes tres ejes: a) El carácter antiutilitario: robots inútiles que proponen pequeñas acciones —en algunos casos precarias y erráticas— y se ubican por fuera de la lógica sujeto/objeto, rompiendo toda expectativa en torno a la inteligencia artificial. b) La excedencia de un cuerpo monstruoso: formas amorfas con reminiscencias orgánicas o animales; lo monstruoso aparece como exuberancia de aquello que no puede dominarse. c) La tecnología mestiza: mestizaje de alta y baja tecnología (hegemónicas y locales); mestizaje de disciplinas artísticas (escultura, instalación, videoarte, performance); mestizaje en la morfología orgánica y mecánica. Todos estos elementos, en apariencia contradictorios, conviven con sus tensiones propias. Las criaturas mestizas erosionan las identidades rígidas. Carecen de una unidad armónica que supere las diferencias.

Estos autómatas irrumpen en un ambiente normalizado e inician así una nueva narrativa. La relación entre arte y utopía no estriba en la encarnación de un futuro

anunciado en el que todo conflicto ha sido resuelto. La utopía es tarea inacabada. Supone una historia pensada en espiral, en donde pasado, presente y futuro se imbrican y se resignifican. Bajo esta perspectiva las criaturas robóticas dejan de pensarse como meras cosas. Los robots expresan una realidad material, somática; encarnan también ese cuerpo que resta, que resiste. Un comportamiento corpóreo que expresa historias y expectativas irresueltas.

REFERENCIAS

Alonso, R. (2015). *Elogio a la Low Tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Luna.

Arantes P., Badini P., Hernández García I. y Kozak C. (2017). Introducción N.º 11. Deslocalidades, translocalidades y activismo en el arte electrónico y biomedial latinoamericano. *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11). Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1666>

Bloch, E. (1977). *El principio Esperanza*. Madrid, España: Biblioteca Filosófica Aguilar.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. Ciudad de México, México: Grijalbo.

Crembil, G. y Gaetano Adi, P. (2017). Mestizo Robotics. *Mit press Journal*s, 50 (2), 133-137. Recuperado de https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/LEON_a_01150

Forte, I. y Gamarra, G. (2006). Arqueologías del futuro: una charla de Fredric Jameson. *El Viejo Topo*, (219), 68-73. Barcelona, España: Ediciones de Intervención Cultural.

García Arranz, J. (2016). Las razas monstruosas como fenómeno fronterizo en la tradición literaria y visual medieval occidental: la leyenda de los cinocéfalos. En M. Piñol Lloret (Comp.), *Monstruos y Monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-men* (pp. 41-74). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*. Madrid, España: Editorial Akal.

Kozak, C. (2006). *Técnica y poética Genealogías teóricas, prácticas críticas*. Versión revisada de la conferencia leída en las *I Jornadas Internacionales. Poesía y experimentación*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Córdoba, Argentina.

Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Recinos, A. (Comp.). (1993). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta y Limón Ediciones.

UNTREF (2017). Naturaleza viva en MUNTREF. Recuperado de <https://www.untref.edu.ar/mundountref/naturaleza-viva-en-muntref>

Yeregui, M. (2017). Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza. *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11). Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1601>



Máquina posibilidades, Serie Khipunk (2017), Noe Mayorga