



LA AUTORÍA COMUNITARIA COMO ESTRATEGIA PARA TEJER REDES ALTERNATIVAS A LAS DEL ORDEN HEGEMÓNICO

COMMUNITY AUTHORSHIP AS A STRATEGY TO CONNECT NETWORKS THAT ARE ALTERNATIVES TO THOSE OF THE HEGEMONIC ORDER

Claudia Valente*

DOI: <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i2.758>

Resumen: El sistema de la naturaleza evoluciona de manera simultánea al sistema político de los humanos, y en el devenir genera modelos sistémicos alternativos. Estudiar las conductas naturales situadas habilita un modo de territorializar la práctica artística y producir en autoría comunitaria. Para entender este modo de producción, se presenta el proyecto “Herbario silvestre de América del sur en tiempos de neoliberalismo”, en el que se deconstruyen los procesos de los elementos de la naturaleza para entender su estructura, la organización de la colaboración transdisciplinar y el enraizamiento territorial, y se estudia cómo los formatos comunitarios presentan sistemas complejos cuyos nodos pueden situarse en un territorio y adaptarse al fluir de las construcciones ideológicas.

Palabras clave: arte contemporáneo, autoría comunitaria, arte electrónico, descolonización, conocimientos tradicionales, biopolítica.

Abstract: Nature’s system evolves simultaneously to human political systems, generating over time alternative systemic models. Studying situated natural behavior allows us to territorialize artistic practice and produce communal authorship. In order to understand this mode of production, in this article we discuss the project “Wild Herbarium of South America in Times of Neoliberalism.” We deconstruct the nature work processes to understand their structure and the organization of transdisciplinary collaboration. Summarizing, we study how community authorship displays complex systems whose nodes can be placed in a territory and adapted to the flow of ideological constructions.

Keywords: contemporary art, community authorship, electronic art, artist’s book, decolonization, traditional knowledge, biopolitics.

Claudia Valente. Magister en tecnologías y estéticas de las artes electrónicas. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Profesora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Temas de especialización: artes electrónicas, artes contemporáneas, lenguaje electro digital. Correo electrónico: claudia.valente.8@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9908-474X>

Enviado a dictamen: 11 de diciembre de 2019.
Aprobación: 20 de abril de 2020.
Revisiones: 1.



Autoría comunitaria para la producción de lenguajes

Cuando la autoría para la producción de signos se abre y es habitada por varias personas, sea cual sea su forma de organización, por el mismo portal entran el tiempo y el territorio.

Desde los análisis que realizó Paloma Blanco (2001) sobre el arte público que surgió en los años sesenta y setenta, vinculado al activismo político y heredero del arte conceptual, atravesando por las estéticas relacionales reveladas en obras de los noventa por Nicolás Bourriaud (2006), hasta los proyectos que propiciaron espacios sociales para públicos activos, políticos y democratizantes entre 1997 y 2015 nominados como “arte en común” por Estelle Zhong (2018), puede interpretarse en todas las etapas la influencia del contexto histórico. En este sentido, las autorías abiertas y activistas se vuelven estratégicas para los proyectos territorializados por su capacidad de integrar comunidades.

Citaremos a modo de ejemplo dos proyectos que nutren nuestro modo de entender la organización social para producir signos.¹ Uno es “Tucumán arde!”, llevado a cabo en 1988 por una amplia comunidad en Argentina, y el segundo, “Los ojos de la milpa”, proyecto implementado en Oaxaca en el año 2012 por el artista mexicano Eugenio Tiselli. Ambas propuestas presentan un cuidadoso diseño de la red de comunicación, de la distribución de roles para los participantes y de la selección de los formatos de obra para que resulten fácilmente socializables.

“Tucumán arde!” fue gestado por dos grupos de artistas, uno del Instituto Di Tella, en Buenos Aires, y otro formado por artistas de Rosario, en la provincia de Santa Fe, también en Argentina. La relación entre estos grupos comenzó en el año 1966 cuando compartieron distintas actividades y muestras en las que se manifestaron contra el colonialismo cultural.

En agosto de 1968 realizaron en Rosario el Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, y ambos grupos consensuaron con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA)² un programa

estético-político. La CGTA brindó su espacio institucional y político para producir este encuentro con intelectuales y artistas, y posteriormente el grupo de artistas viajó a la provincia de Tucumán, en el mismo país, para registrar datos de la realidad en compañía de técnicos y especialistas con el propósito de desarticular el operativo mediático montado por el gobierno de Juan Carlos Onganía, que tenía como finalidad enmascarar la crisis económica de Tucumán y sus consecuencias en la vida de los trabajadores.

La información que reunieron en Tucumán sobre la situación económica y social y sobre la actuación de los artistas se presentó en sindicatos y centros estudiantiles, y la muestra audiovisual se llevó a cabo en la sede regional de Rosario de la CGTA el 3 de noviembre de 1968, y posteriormente en la sede de Buenos Aires.

“Tucumán arde!” se sostuvo en una red de relaciones sin jerarquías que integró a artistas y no artistas reunidos ideológicamente en pie de igualdad. El accionar no estuvo exento de fisuras de distintos órdenes por disputas derivadas de cuestiones de prestigio y de liderazgo, por la desigualdad en el respaldo económico con el que contaba cada grupo para solventar la actividad, por enfrentamientos entre quienes consideraban que el peso en la resolución de la obra debía centrarse en el carácter político por encima de lo estético, o por desacuerdos entre los artistas rosarinos y los porteños a la hora de evaluar la obra. Sin embargo, estos quiebres no disminuyen el esfuerzo que hicieron los creadores tanto en tiempo como en trabajo, materiales y dinero, porque fueron muchos los aportes personales y el trabajo no remunerado por parte de todos los que se pusieron a disposición de la obra.

El esfuerzo por sostener la comunicación con un público popular no especializado condujo a plasmar signos en los que el predominio de la dimensión informativa se situó sobre la búsqueda estética.

Toda la información resultante de la investigación llevada a cabo por los artistas fue montada como ambientación, el público se movió dentro de ella. La documentación estuvo expuesta de modo que obligó al que la recorrió a definir su opinión. El piso del

pasillo se empapeló con los nombres de los grandes propietarios de Tucumán indicando cuales eran sus ingenios y sus vinculaciones políticas, de modo que el público tuvo que decidir entre pisar o evitar hacerlo. Otro recurso para integrar al público en la obra consistió en grabar reportajes de los asistentes a la muestra y emitirlos más tarde como parte de la obra. En “Tucumán Arde!” el público era alertado sobre la realidad tergiversada por los medios de comunicación (Longoni y Mestman, 2000).

“Tucumán Arde!” es una obra precursora del arte público y participativo en Argentina y nos brinda, aparte de un modelo de estructura posible para la autoría comunitaria, un ejemplo de articulación entre formato de obra intermedial³ y documentación histórica territorializada.

En otro contexto histórico, el proyecto “Los ojos de la milpa”, que comenzó en 2012, de Eugenio Tisselli, tiene características transdisciplinarias y enlaza comunidades. Con un alto grado de conciencia sobre la situación geopolítica de la cultura globalizada, Tisselli promovía en su proyecto la agricultura sostenible y a la vez generaba el empoderamiento de las comunidades. La acción básica consistió en el diseño de una aplicación para teléfonos celulares que permitía crear una memoria comunitaria sobre los cultivos de sus tierras y los conocimientos para lograrlo:

“Los ojos de la milpa” es una memoria comunitaria en la que se ha capturado, mediante imágenes y voces grabadas, un momento de transición en el vertiginoso devenir de estos tiempos. Ha sido creada en algún lugar de las montañas de la Sierra Norte de Oaxaca, México, en donde los abuelos cuentan a los jóvenes que, hace muchos años, el maíz se sembraba de otras maneras. Los jóvenes escuchan estas historias mientras ven, en sus propios campos, cómo la milpa ya no es capaz de crecer sin fertilizantes químicos, ni de sobrevivir sin pesticidas sintéticos. Convive en ese lugar un ritmo precioso, que tiene que ver con el paso de las estaciones, con una presión creciente por producir, por sacar de la tierra no solamente sustento sino también cada vez más provecho (Tiselli, 2012).

Esta propuesta pone en relación a varios protagonistas: un artista transdisciplinar que coordina y programa, un equipo también transdisciplinar —integrado por asesores científicos, un traductor de mixe-español, diseñadores gráficos, programadores— y la propia comunidad.

La autoría comunitaria se gestó con la invitación a las familias agricultoras, a las cuales se les explicó cómo se utiliza el Smartphone y cómo publicar los contenidos producidos en un sitio web abierto y accesible. La dinámica del proyecto se organizó del siguiente modo: cinco hombres y cinco mujeres elegidos por la comunidad se turnaban para compartir los dos teléfonos inteligentes disponibles mediante un intercambio semanal. Llegado el momento, el agricultor o la agricultora debían usarlo con el fin de aportar contenidos a la base de conocimientos. Mensajes, imágenes, grabaciones de voz y palabras claves conforman el material multimedial que las personas participantes ingresaron a la aplicación especialmente diseñada para el proyecto. También integraban información geográfica en el mensaje si se encontraba disponible. Posteriormente todos los elementos se enviaban a un servidor web, agrupados como mensajes de correo electrónico. Este proyecto activista utilizó un programa libre de código abierto que está disponible online para que otras comunidades también puedan utilizarlo.

“Los ojos de la milpa” recupera la sabiduría comunitaria sobre los frutos de la tierra y sobre cómo cuidarlos; este es uno de los aspectos que rescatamos en nuestro proyecto sobre las flores silvestres.

Ambos proyectos, “Tucumán arde!” y “Los ojos de la milpa”, generan lazos entre las personas de comunidades específicas para producir signos territorializados y compartir su codificación. En la misma línea de trabajo, el proyecto “Herbario silvestre de América del sur en tiempos de neoliberalismo” (en adelante, Herbario), presenta un diseño de autoría similar al de los dos proyectos anteriormente mencionados, que denominamos “autoría comunitaria”.

La elección de este término se relaciona con dos de las cinco características que según Floriberto



Díaz, antropólogo indígena mixe,⁴ se cumplen en una comunidad: 1) tener una variante de la lengua del pueblo a partir de la cual se identifica nuestro idioma común y 2) un espacio territorial, demarcado y definido por la posesión. Es más, Floriberto Díaz define “la energía subyacente y actuante entre los seres humanos entre sí y de éstos con todos y con cada uno de los elementos de la naturaleza” (Robles y Cardoso, 2007:39) con el concepto de “comunalidad”. Él piensa la comunidad como una red total de seres naturales en relación inmanente y dinámica. Estas ideas adaptadas al campo de la producción de lenguajes son las que nutren el formato de autoría comunitaria del Herbario.

Tomando en cuenta que este proyecto se lleva a cabo en el plano de lo simbólico, diseñamos una plataforma para la producción de lenguaje en la que artistas de las más diversas formaciones —músicos, visuales, electrónicos, digitales, etcétera— producimos signos, generamos códigos comunes, compartimos formatos multi e intermediales y dialogamos con el territorio de América del Sur. Consideramos que el nivel de comunicación entre las personas del equipo, sostenido durante dos años para atender a la naturaleza en un territorio específico, nos convierte en una comunidad simbólica. A continuación se despliegan los detalles y características de nuestro trabajo con la intención de que se comprendan los vínculos e interacciones entre los protagonistas.

Proyecto comunitario “Herbario silvestre de América del Sur en tiempos de neoliberalismo”

De nuestra empatía con las flores silvestres, las políticas, las periféricas y las no domesticables, nació el proyecto “Herbario silvestre de América del Sur en tiempos de neoliberalismo”.⁵ Este proyecto es una plataforma⁶ artístico-política que se ocupa de una población en la naturaleza no valorada y, en algunos casos, perseguida como maleza. Artistas de distintos campos nos unimos para investigar sensiblemente los comportamientos de las flores silvestres, y uno de los resultados fue el descubrimiento de conductas

que podrían inspirar a los humanos excluidos de las zonas de privilegio en el sistema capitalista. Esta intención se sustenta en la capacidad de experimentar la conciencia de ser un nodo más en el sistema natural inteligente. Al registrar e investigar las flores que aparecen en nuestro caminar, nos nutrimos de saberes populares y científicos para generar metáforas sistémicas desde los campos del arte, para generar visualidades y sonoridades que invitan a empatizar con la naturaleza y a producir desjerarquización entre los seres. Operamos desde la generación de signos para un código en común (ver Imagen 1).

El Herbario es construido al andar por América. Investigamos las flores que aparecen en nuestro caminar y que pueden encontrarse tanto en espacios salvajes como en ruinas urbanas, ya que lo silvestre desarrolla ecosistemas que no coinciden con los límites políticos humanos. Ellas deciden donde habitar.

En el plano de la producción, el proyecto se materializa en un sistema compuesto por una colección de libros e instalaciones, dos formatos que requieren del trabajo en equipo y de la colaboración transdisciplinar.

El diseño de la colección de libros permite la incorporación de diversos artistas y el crecimiento permanente del formato, es decir, la comunidad podría crecer indefinidamente. Los libros son intermediales, mixturando lenguajes y diversas tecnologías, se articulan técnicas de pop-up con dispositivos tecnológicos y grabados tradicionales con tecnologías electro-digitales. El formato libro de artista es el habitáculo perfecto para cobijar la estética híbrida que surge al combinar artesanado con tecnologías digitales.

En paralelo, las instalaciones despliegan los sistemas de algunas flores incorporadas al Herbario en formatos que combinan mecatrónica, visuales y sonido. Esta instancia expansiva en espacio y tiempo propone ampliar la percepción y crear empatía con la naturaleza. Mecatrónica⁷ y programación digital habilitan el despliegue de sistemas basados en las conductas de las flores, y de este modo se producen matrices para la lectura divergente y descentrada de los sistemas vitales.



Dinámica del trabajo en la autoría comunitaria del proyecto Herbario

La autoría comunitaria es una de las características troncales del proyecto y hasta el momento funciona del siguiente modo. Con una organización premeditada y flexible, que se modifica según las necesidades, la coordinación general está a cargo de Claudia Valente, una de cuyas funciones es sostener el vínculo entre la producción total y la plataforma del proyecto considerando la complejidad de desarrollar en paralelo dos formatos, la instalación mecatrónica y la enciclopedia intermedial de libros de artistas.

Hay instancias de reunión general en las que se acuerdan los modos de producción, los roles y el cronograma. En las meditaciones colectivas se diversifican los conceptos de base y emergen los perfiles de pensamiento de cada uno de los artistas participantes en relación con el tema. De hecho, cada uno produjo un texto para comunicar estas ideas.

En paralelo funciona otro circuito comunicacional más personalizado en el que la coordinadora del proyecto acompaña a cada integrante del grupo en su proceso de producción para sostener tanto el desarrollo conceptual, como la armonía en el formato de producción. En este aspecto, es fundamental el rol del coordinador editorial, Pablo Cosentino, quien produce las cajas/muebles de cada libro, el diseño de tapa y su encuadernación para lograr así una homologación de la estética.

El equipo que desarrolla la mecatrónica trabaja en dinámicas de taller en las que la práctica tecnológica dialoga con la reflexión conceptual en una tensión atenta a no perder relación. Para entender y producir según las conductas de las flores, la coordinadora general, junto con Nic Motta, artista y diseñador numérico, emplean un método que se nutre de tecnologías diversas. Por un lado, parte de un estudio directo de algunas flores silvestres elegidas por medio de dibujos estructurales y maquetas, a lo que se suma la investigación científica sobre el tema. El estudio requiere del diseño de modelos en 3D que se imprimen posteriormente.

Esta instancia nos permitió entender la inteligencia plasmada en la estructura por la actuación de las flores, y se consideró la necesidad de geometrizar lo percibido para poder visualizarla. Así surge una especie de modelización de las conductas que se encuentran en la naturaleza.

Tanto Leandro Barbeito, desarrollador electrónico, como Nic Motta, el mencionado artista y diseñador numérico, estudian los conceptos base del proyecto y proponen modelos tecnológicos que se ajustan a la búsqueda ideológica. Simultáneamente se producen vínculos periféricos a esta estructura relacional entre distintos integrantes del grupo que colaboran intercambiando procesos de producción, materiales, información, etcétera.

Esta organización del trabajo artístico se visualiza en la diversidad y coherencia del formato. Julio Flores aporta la mirada política sobre las flores convertidas en símbolos por los pueblos, Mariela Yeregui rescata la capacidad de la naturaleza para reparar nuestras cicatrices emocionales, Lupita Chávez genera rituales sanadores para reunir nuestras almas cuando se dispersan, José María D'Angelo nos transporta al campo para viajar por las cuatro temporadas del ciclo anual, Pablo Cosentino musicaliza la organización de las flores en el territorio, y, finalmente, Leandro Barbeito, Nic Motta y Claudia Valente generan una visualización sistémica de las conductas de algunas flores con la intención de revelar su matriz para renovar la mirada del mundo.

Memoria conceptual. Descolonización de los signos y la naturaleza

En América existe una gran variedad de flores de la familia *Passifloraceae*. El origen de uno de sus nombres populares, pasionaria, deviene de la semejanza de la forma interior de esta flor con la corona de espinas de Jesucristo. Según algunos textos, la responsabilidad de esta colonización simbólica la tiene el botánico Linneo y los colonialistas españoles que llevaron la información de su existencia a Europa cuando invadieron América. En cambio, en guaraní, que es una lengua originaria del



norte de Argentina, se la llama *mburucuyá*, que quiere decir “criadero de moscas”. Uno de los significados refleja la necesidad de evangelizar hasta la vegetación; el otro se vincula con el conocimiento sistémico de la naturaleza que tenían los nativos de Sudamérica, por solo nombrar un ejemplo de colonización simbólica.

Producir signos en territorio situado implica estar físicamente en él, liberar nuestra percepción empática y pensar los registros con conciencia geopolítica. Por esta razón, es necesario desarrollar una construcción ideológica de modo simultáneo al progreso del proyecto artístico.

En esta etapa de desarrollo del proyecto Herbario, en principio y como estrategia descolonizadora se decidió poner en diálogo y complicidad dos nociones, una es *kawsay pacha*, principio de sabiduría de los pobladores de América desde tiempos antiguos, y la otra es “biopolítica”, palabra acuñada y revisada por teóricos europeos.

Esta plataforma de ideas estimula y formatea el proyecto, los modos de producción y la autoría colectiva. De las reflexiones en torno a estas nociones surgen dos nociones básicas que nos impulsan a producir.

A) Empatía entre humanos y flores silvestres

En consonancia con la filosofía indianista de la América actual, la idea de comunidad se fundamenta en una concepción de armonía cósmica según la cual, además, la vida del ser humano tiene sentido en cuanto se desarrolla colectivamente con los demás, idea que se suma a la de unidad del individuo como un todo en relación con la naturaleza y con el cosmos. Las personas, las cosas y los demás seres vivos son entendidos en una interrelación dinámica dentro de la totalidad. En este sentido, actualmente quienes se reconocen descendientes de los pueblos originarios y habitan en el Conurbano Bonaerense (Buenos Aires, Argentina) concuerdan con los principios de la cosmovisión originaria y piensan, por ejemplo, que el humano está conectado con la naturaleza y con el cosmos. También los tehuelches-mapuches de este país conciben que cada ser y elemento de la naturaleza tiene un *newén*

(fuerza, energía) y todos están intercomunicados. En general, en muchas culturas originarias el pensar de las personas indígenas se fundamenta en que cada existencia está inmersa en una totalidad y forma parte de una fuerza central que recorre y regula el ritmo del ser humano, la naturaleza y el cosmos (Llamazares y Martínez, 2004) y en que el componente energético del cuerpo converge en determinados centros que se organizan en un sistema. Este es el caso del pueblo coya, que discrimina los distintos centros de fuerzas del individuo y a partir de este esquema establece una correspondencia entre la representación energética del cuerpo humano y la del cosmos. Las energías corporales fluyen en un intercambio constante con las del cosmos, lo que es una réplica de los misterios del universo.

Amalia Vargas (2019), representante del pueblo coya, nombra *kawsay pacha* al principio que unifica a los humanos con la naturaleza toda. Esta idea condensa un estado de saber sobre la existencia individual en la inmensidad y en conexión con la Pachamama y todo lo que hay en ella. Un estar en consonancia con el propio ser que es hijo de la tierra.

Actualmente y desde distintos campos se está pensando en sintonía con los saberes antiguos. Por ejemplo, Estelle Zhong Mengual, desde la historia del arte, declara ser consciente de que el arte contemporáneo tiene un rol que jugar en la actual crisis ecológica. Ella opina que:

[...] la pintura de paisajes hasta la modernidad, entre otras cosas sutiles, es también la máquina de guerra de una concepción del mundo según la cual somos los únicos que vivimos; según el cual los otros vivos constituyen nuestro hábitat, el escenario de nuestras tribulaciones: nuestro medio ambiente. Sin embargo, estos últimos viven de la misma manera que nosotros, aunque de una manera más discreta: no construyen carreteras y ciudades, pero tienen sus caminos familiares, sus fronteras, sus guaridas o nidos ocultos: tienen su propia geopolítica, su sentido del territorio, su forma de ocupar la tierra, mapeando los puntos clave. Lo que llamamos naturaleza es un lugar de vida para ellos, tejido de actividades, hábitos, preferencias,



para que tengan como nosotros una forma de “estar en casa” (Zhong, 2017:41).

Esta historiadora del arte también señala que la emergencia ecológica involucra una crisis de sensibilidad en la que los artistas contemporáneos desempeñan un rol fundamental. En el caso del Herbario, nos importa por medio de este proyecto reconectar al ser humano con la naturaleza y posibilitar que se sensibilice al conocer los sistemas de esta (ver Imagen 2).

B) Relación entre sistemas naturales y políticos

Según Alba, Lins y Mathews (2012), en su libro *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*, las compañías transnacionales penetran en los territorios a través de las industrias mineras, químicas, farmacéuticas, mecánicas y petroleras, además de con la explotación agrícola; actúan sin responsabilidad y provocan un deterioro ambiental elevado. En algunos casos, en nuestra opinión, las acciones llegan al orden del genocidio natural. Estamos fuera del área de riqueza y bajo su dominio. Nuestro territorio sigue sometido a una colonización perpetua y, como consecuencia de ello, pagamos costos políticos y ecológicos graves. En este aspecto, el daño recae sobre la naturaleza toda, incluidos los humanos como parte de la misma.

Es desde este punto desde donde se retoma el concepto que llevó al campo de la filosofía el teórico social francés Michel Foucault (2008), y que fue revisado por muchos otros estudiosos hasta la actualidad, la “biopolítica”, concepto que hace referencia a la extensión del control estatal sobre los cuerpos físicos y políticos de una población. En términos generales, la noción de biopolítica de Foucault implica la transformación del poder soberano sobre la vida, tanto en cuerpos individuales como en poblaciones, llevada a cabo cuando la vida empezó a ser incluida en los cálculos y estrategias del poder estatal, en los siglos XVII y XVIII.

Otra noción complementa las definiciones sobre las formas de regulación del poder sobre la vida, el concepto de “biopoder”.

Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz —anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las realizaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida— caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente (Foucault, 1986:169).

Pablo Esteban Rodríguez, en su artículo “La vida en la era de su reproductibilidad artística. Biopolítica, biotecnología y bioarte” (2015), repasa la actualización del concepto de biopolítica con base en textos del filósofo italiano Roberto Espósito, del sociólogo inglés Nikolas Rose y del antropólogo norteamericano Paul Rabinow. Rodríguez argumenta que a mediados del siglo XX es:

[...] cuando la biología se convierte en biología molecular, lo que quiere decir que la vida de allí en más no estará contenida en los cuerpos, sino en las moléculas que los constituyen. Al mismo tiempo, de manera sorprendente, la biología ahora molecular emplea masivamente analogías y metáforas maquínicas, provenientes de un tipo de máquina muy diferente a la de Descartes: la computadora.

La biopolítica cambió entonces de estatuto pues la vida misma pasa a ser una máquina: el ADN como programa, los procesos genéticos como asuntos de codificación, las instrucciones que generan las células entendidas de modo similares a los algoritmos informáticos. Se trata más precisamente de máquinas moleculares (Rodríguez, 2015:65).

Este nuevo enfoque cambia la definición de los términos en relación con el concepto de biopolítica e invita a cuestionar cuáles son los límites de la naturaleza a nivel micro y a considerar como naturaleza a todo lo viviente.

Moreno Limón, Gámez González y Arreaga Tovar (2012) recuperan, entre muchos ejemplos que brindan las ciencias sobre la inteligencia de las plantas para

resolver problemas, el de Wouter van Hoven. Este biólogo en los años ochenta observó que miles de antílopes morían envenenados y decidió investigar el tema. Notó que las acacias aumentan los taninos en sus hojas cuando la población animal sube hasta niveles que las ponen en peligro. Si una acacia lo emite, las que están a su alrededor la imitan, y así se extiende la alarma. No es el único caso de comunicación química y comunicación social de las plantas para desarrollar una defensa en común.

Desde estas reflexiones, que a partir de distintos campos confluyen para animarnos a considerar a las plantas como seres actuantes, habilitamos el gesto simbólico-político de definirnos como parte de la naturaleza y retomar cosmovisiones antiguas de América. A partir de esta base se inició la transferencia poética de saberes de las flores hacia los humanos. Si los dueños del poder manipulan a las sociedades como si fueran materia prima, como también lo hacen con la tierra y los recursos naturales, a los que potencian para extraer todos los beneficios posibles, es preciso contraponer acciones surgidas del aprendizaje sobre la organización y comunicación de las especies silvestres (ver Imagen 3).

Algunos nodos del herbario

Instalaciones mecatrónicas

La instalación “*Tradescantia*, geometrías en danza y colisión” propone al espectador reconfigurar la mirada frente a la naturaleza. La instalación cuenta con un dispositivo mecatrónico/visual inspirado en su conducta y estructura (ver Imagen 4).

Tradescantia es un género de plantas herbáceas y perennes perteneciente a la familia de las comelináceas y originaria del Nuevo Mundo. Comprende 74 especies que se distribuyen desde el sur de Canadá hasta el norte de Argentina. Estas especies son objeto de numerosos estudios citogenéticos debido a que evolucionan a través de cambios cromosómicos de diversa naturaleza, tanto estructurales como numéricos. Sus capacidades de metamorfosis y de visión del contexto son las que nos interesan.

Se la llama de muchos modos, y destacan por su poética los nombres: “judío errante” y “flor de Santa Lucía”. El primero alude al mito de la tradición cristiana que relata la historia de un hombre judío que insultó a Jesús durante el camino hacia la crucifixión, y por eso este lo condenó a errar hasta su retorno. Desde un enfoque medicinal, el nombre “flor de Santa Lucía” hace referencia al jugo de la planta, que se usa como colirio para descongestionar los ojos. Ambas nominaciones alumbran conductas necesarias para sobrevivir: crecimiento permanente y visión precisa.

Tradescantia migró desde Estados Unidos a Inglaterra en 1629 de la mano de John Tradescant Jr., naturalista y viajero que, sin saberlo, dio comienzo a la contraofensiva colonizadora de tan humilde flor. Entonces se cultivó en los jardines como planta ornamental sin conocer la gran capacidad de dispersión e invasividad de esta familia, capaz de cubrir una gran superficie de terreno en poco tiempo. Una de las especies del grupo, *Tradescantia fluminensis*, hoy constituye una amenaza grave para las especies autóctonas, los hábitats y los ecosistemas europeos. Tal es la gravedad, que ha sido incluida en el *Catálogo español de especies exóticas invasoras* (2020) y está prohibida su introducción, posesión, transporte, tráfico y comercio en el medio natural de ese país.

Sin embargo, científicos como Bedregal Flores (2010), con sus monitoreos para medir la calidad del aire en la ciudad de La Paz, Bolivia, o como el equipo que analizó la genotoxicidad por presencia de arsénico en el suelo de México (Rico *et al.*, 2019), demuestran las virtudes de *Tradescantia*. Las plantas de esta familia son capaces de actuar como bioindicadores para la determinación de presencia de mutágenos en el medio ambiente. Alcanza con exponer la planta tan solo ocho horas a las condiciones del agua, aire y suelo para evaluar la toxicidad del medio. Los cambios se evidencian inmediatamente frente a la presencia de sustancias contaminantes genotóxicas —que producen daño en el material genético—.

Es a través de dos tipos de ensayos como se analiza la *Tradescantia* obtenida a partir de dos especies distintas: *Tradescantia subacalis* y *Tradescantia hirsutiflora* (clon 4430). El primero, llamado ensayo de micronúcleos, se basa en

la detección y cuantificación de microestructuras que se generan por la expulsión de trozos de material genético dañado desde el núcleo hacia el citoplasma de la célula (micronúcleos). El segundo ensayo que se realiza en el laboratorio de biomonitorio consiste en el análisis de los pelos estaminales de los estambres de la flor del biomonitor, más específicamente en la búsqueda de mutaciones que se evidencian por un cambio de color en las células, siendo la célula normal de color azul y la que ha mutado rosada.

Investigaciones recientes en ciudades altamente contaminadas han demostrado que existe una relación directa entre la respuesta del biomonitor *Tradescantia* —frecuencia de micronúcleos— y la mortalidad por cáncer y por enfermedades cardiovasculares en la población.

El método de biomonitorio en el que se utilizan organismos vivos para realizar mediciones de calidad del medio ambiente, conjugado con la inteligencia de *Tradescantia*, estarían alumbrando la necesidad de cultivar las percepciones profundas que permitan reconocer a los agresores ocultos en nuestro medio ambiente y evolucionar las conductas humanas frente a estos (ver Imagen 5).

Movilizados por tales conocimientos se construyó en el marco del proyecto la metáfora sistémica de la escultura mecatrónica, que opera como pantalla móvil para el *videomapping*. En ella se proyectan imágenes resultantes del análisis de video registros de seres naturales en grupos organizados. Mediante el trackeado y la edición de video se revelan las geometrías y sonidos que subyacen a los comportamientos tanto en las bandadas de pájaros volando, como en el accionar de las fuerzas antidisturbios sobre las multitudes. Los modos de organización de las distintas comunidades vivientes muestran patrones espaciales y funcionales que parecieran surgir de un cerebro colectivo.

En simultáneo, datos estadísticos sobre contaminación, como por ejemplo la presencia de dióxido de carbono en la atmósfera —uno de los principales causantes del calentamiento global—, perturban aleatoriamente el sistema de la instalación y modifican la tonalidad de azul a rosado de los videos que se proyectan por *mapping* tal como lo hace *Tradescantia*.

Tradescantia invita a percibir el concierto dinámico revelador de nuestro sistema vivo. Promueve una posibilidad de meditar el problema ecológico, alejarse de los enfoques habituales y actuar en armonía con el sistema de la naturaleza.

Libros de artista

De entre los libros de artista presentaré el número 10 dedicado a la manzanilla (*Chamaemelum nobile*), realizado por Pablo Cosentino (2019). La manzanilla es una planta resistente de increíble belleza, emparentada directamente con las margaritas —se diferencian principalmente por el tamaño de sus flores, muy similares—. Aunque ambas pertenecen a la misma familia (*Asteraceae*), en la mayoría de las enciclopedias botánicas se considera la segunda como “planta decorativa” y la primera como “mala hierba”. Hasta no hace mucho tiempo, la manzanilla crecía en los bordes de todas las calles de tierra, pero gracias al eficiente trabajo de los herbicidas, ya casi no se ven en forma silvestre (ver Imagen 6).

El objeto realizado por Cosentino simula ser un libro por su encuadernación; sin embargo, solo puede accederse a su contenido abriendo un cajón lateral, y entonces se encuentra una pantalla que reproduce fotomontajes a modo de *flashback* de nuestra memoria. Las imágenes apelan a recuerdos emotivos de la infancia, cuando jugábamos con las flores de manzanilla, deshojándolas al ritmo de “me quiere mucho, poquito y nada”. La banda sonora del trabajo digital está compuesta por las irregularidades presentes en hojas y flores de esta especie. Dichas irregularidades fueron trasladadas a pentagramas tradicionales, y en cada nodo de cruce con una línea o un espacio se asignó una nota, de lo que se hizo una transcripción para cuarteto de cuerdas.

Conclusiones

Las autorías conformadas por varias personas pueden asumir múltiples modos de funcionamiento; en nuestro grupo, tomar por concepto base el de “comunidad”

funcionó como núcleo organizador tanto operativa, como ideológicamente. La comunicación permanente y fluida, así como la socialización del aprendizaje sobre las flores silvestres y sus comportamientos, nos guiaron en el diseño de un modelo para la producción de lenguajes.

De muchos modos, y hasta el momento, estuvimos conectados en una relación de sinergia en el sentido de incrementar el deseo de crear conjuntamente. Sumamos percepciones, emociones y conocimientos. Nos estimulamos para hacer. Compartimos los esfuerzos. Conformamos una especie de sistema en el que cada uno avanzó sobre su órbita en comunicación con las de los otros.

De un modo descentralizado, investigamos conocimientos sobre las flores en varios campos y trazamos relaciones transdisciplinarias entre ellos: las flores en la simbología política, en los rituales americanos, en la medicina popular, en el paisaje sonoro de su hábitat, en su morfogénesis de crecimiento, en la filosofía de la naturaleza y en las ciencias que actualmente intentan demostrar la inteligencia de las plantas. Nutrir la producción simbólica desde estos campos fundamenta y justifica la búsqueda de nuevos modos de percibir el problema de la relación de los humanos con la naturaleza toda. Esta metodología transdisciplinar también redundante en el fortalecimiento del vínculo entre poéticas intermediales con nuestro territorio en tiempos en los que el neoliberalismo domina buena parte del panorama mundial. Las visiones generadas abren enfoques múltiples sobre la realidad que la reunión en autoría comunitaria organizó en un sistema complejo (ver Imagen 7).

Notas

- ¹ Hablamos de producción de signos para comprender con este concepto los distintos lenguajes artísticos implicados en la relación de interlenguaje planteada en la obra.
- ² La Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA) nucleó entre 1968 y 1973 a movimientos sindicales que se oponían a la dictadura militar liderada por Juan Carlos Onganía.

³ El término “intermedial” refiere a la mixtura de medios o lenguajes que al conjugarse en una obra potencian sus funciones específicas.

⁴ Mixe: grupo indígena del estado mexicano de Oaxaca.

⁵ La presentación del “Herbario silvestre de América del Sur en tiempos de neoliberalismo” se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=c_zxb2QB3NA&t=86s y en https://www.youtube.com/watch?v=c_zxb2QB3NA&feature=emb_logo

⁶ En este caso, llamamos plataforma a la estructura comunicacional diseñada para interconectar a los participantes del proyecto

⁷ La mecatrónica es un área multidisciplinar que incorpora elementos de la electrónica, la mecánica, la robótica y los sistemas de computación.

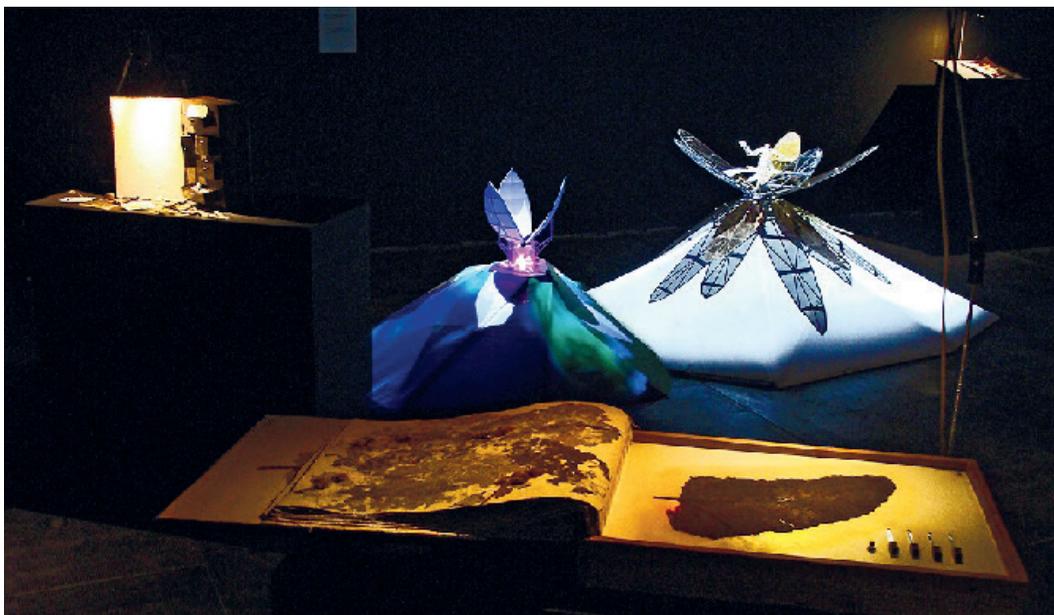
Referencias

- Alba Vega, Carlos, Gustavo Lins Ribeiro y Gordon Mathews (2012). *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bedregal Flores, Silvia Krystal (2010). *Estandarización del método Trad-MCN en Tradescantia cerinthoides y prueba con biomonitoreo activo en la ciudad de La Paz*. Tesis de Licenciatura en Biología, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/323692167_Estandarizacion_del_metodo_Trad-MCN_en_Tradescantia_cerinthoides_y_prueba_con_biomonitoreo_activo_en_la_ciudad_de_La_Paz (consultado el 16 de febrero de 2020).
- Blanco, Paloma (2001). “Explorando el terreno”. En Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (coords.), *Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 23-50.
- Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Catálogo Español de Especies Exóticas Invasoras. Flora* (2020). España: Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico. Disponible en: <https://www.miteco.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion->

- de-especies/especies-exoticas-invasoras/ce_eei_flora.aspx (consultado el 30 de febrero de 2020).
- Foucault, Michel (1986). *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2008). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000). *Del Di tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Llamazares, Ana María y Carlos Martínez Sarasola (2004). *El lenguaje de los dioses*. Buenos Aires: Biblos.
- Moreno Limón, S., H. Gámez González y N.A. Arreaga Tovar (2012). "¿Neurología vegetal?". En *Planta*, 7(14), 14-17. Disponible en: http://www.uanl.mx/utilerias/publicaciones/planta/planta_no14.pdf (consultado el 20 de febrero de 2020).
- Rodríguez, Pablo Esteban (2015). "La vida en la era de su reproductibilidad artística". En *Artilugio*, 2, 63-74. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/17810> (consultado el 20 de febrero de 2020).
- Rico Rodríguez, Miguel Ángel *et al.* (2019). "Análisis de genotoxicidad por presencia de arsénico en el suelo: prueba de micronúcleos en extractos de tradescantia clone 4430 (trad-mcn)". En *Bioteología en el sector agropecuario y agroindustrial*, 17(1), enero-junio, 56-63. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6829342> (consultado el 22 de febrero de 2020).
- Robles Hernández, Sofía y Rafael Cardoso Jiménez (comps.) (2007). *Floriberto Díaz Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe. Ayuujksënää yën -ayuujkwënää ny- ayuujk mēk äjtēn*. México: UNAM/Programa Universitario México Nación Multicultural.
- Rodríguez, Pablo Esteban (2015). "La vida en la era de su reproductibilidad artística". En *Artilugio* (2), noviembre, 63-74. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/17810> (consultado el 20 de febrero de 2020).
- Tiselli, Eugenio (2012). "Los ojos de la milpa". Disponible en: <http://sautiyawakulima.net/oaxaca/about.php> (consultado el 15 de marzo de 2020).
- Vargas, Amalia (2019). *Ritos, ceremonias andinas entorno a la vida y muerte, norte argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Zhong Mengual, Estelle (2017). "Habiter le paysage". En *Billebaude*, 10, junio, 40-41. Disponible en: <https://www.chassenature.org/billebaude-n10/> (consultado el 15 de diciembre de 2019).
- Zhong Mengual, E. (2018) *L'Art en commun: réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*. Dijon: Les Presses du Réel.



Imagen 1. Herbario silvestre de América del Sur en tiempos de neoliberalismo



Autora: Claudia Valente, 2019.
Vista de la instalación total. Marq. Buenos Aires.

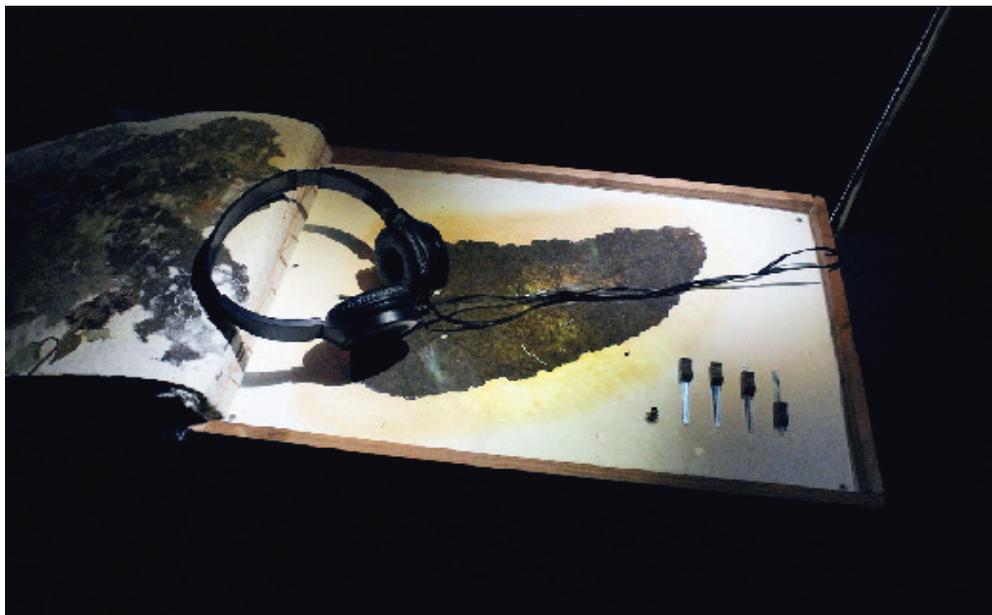
Imagen 2. Cempoalxóchitl (*Tagetes Erecta*)



Fuente: Lupita Chávez Pardo, 2019.
Edición: ejemplar único. Dimensiones: 22 x 31 x 7 cm (cerrado).
Detalles técnicos: libro, esencia floral, pétalos, semillas, madera, agua, exvotos, difusor ultrasónico.



Imagen 3. Bardana (*Arctium lappa*)

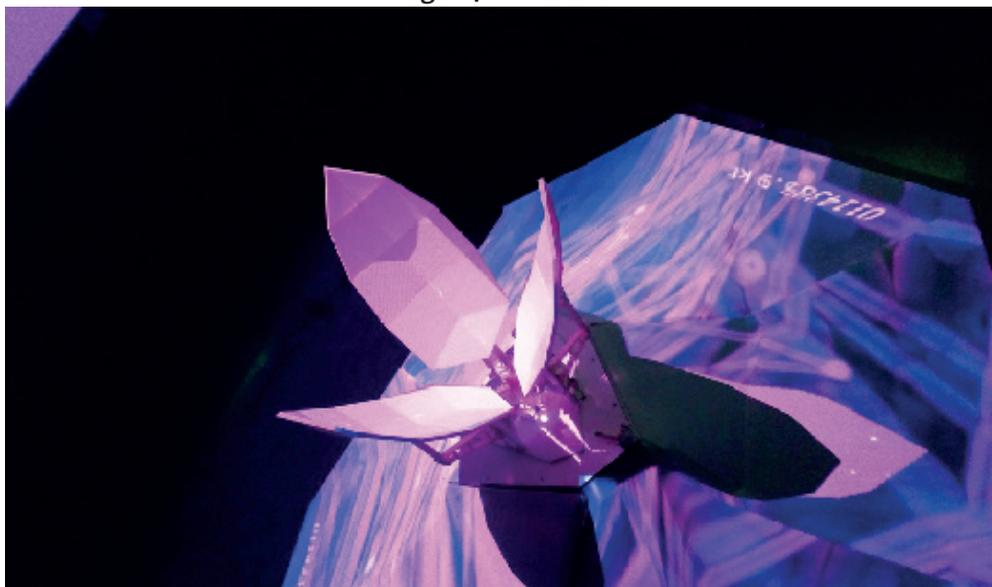


Autor: José María D'Angelo, 2019.

Edición: Ejemplar único. Dimensiones: 52 x 37 x 8 cm (cerrado).

Detalles técnicos: libro sonoro realizado en papel artesanal con las hojas, flores y frutos de la planta Bardana, incluye electrónica, fotografías, una consola y un dispositivo tecnológico programado con Pure Data.

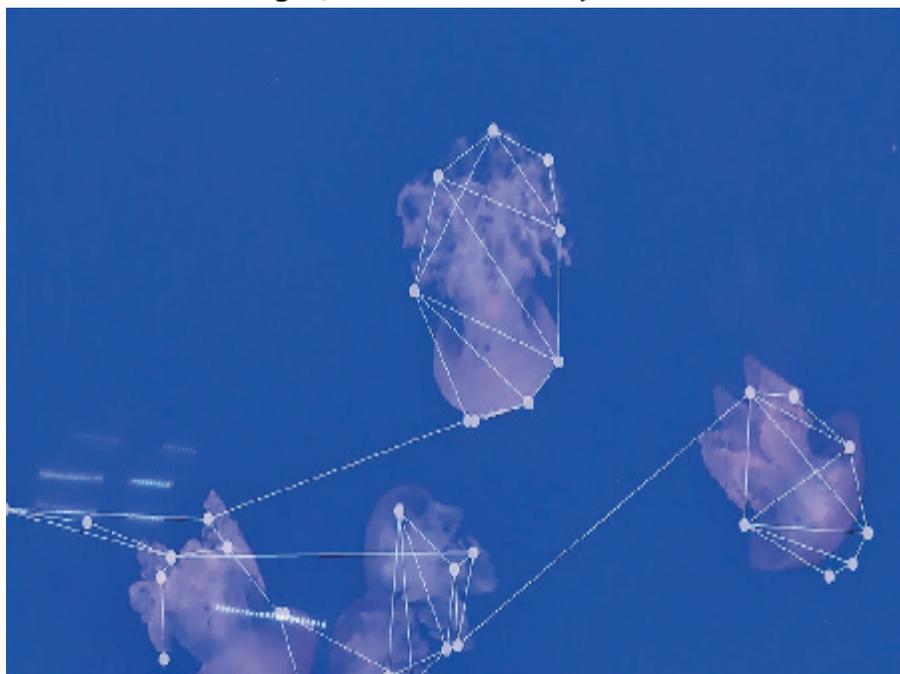
Imagen 4. Tradescantia



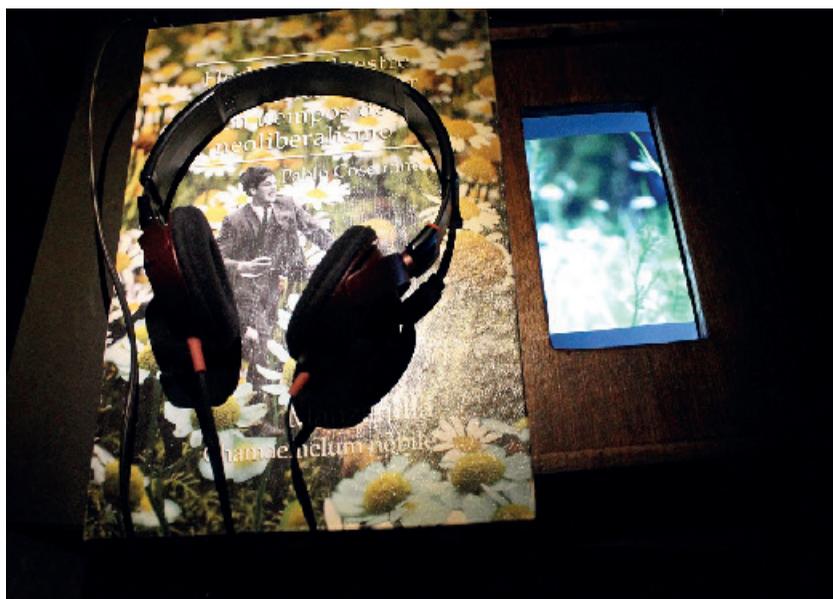
Diseño y construcción: Claudia Valente. Diseño 3D: Juan López Coronel. Diseño de *mapping* y sonido: Nic Motta. Desarrollo electrónico: Leandro Barbeito, 2018

Dimensiones 2 x 2.40 m. Técnica: mecatrónica, impresión 3D, *mapping* y sonido.



**Imagen 5. Geometrías en danza y colisión**

Concepto y edición: Claudia Valente. Diseño numérico: Nic Motta. 2018. Videoarte.

Imagen 6. Manzanilla (*Chamaemelum nobile*)

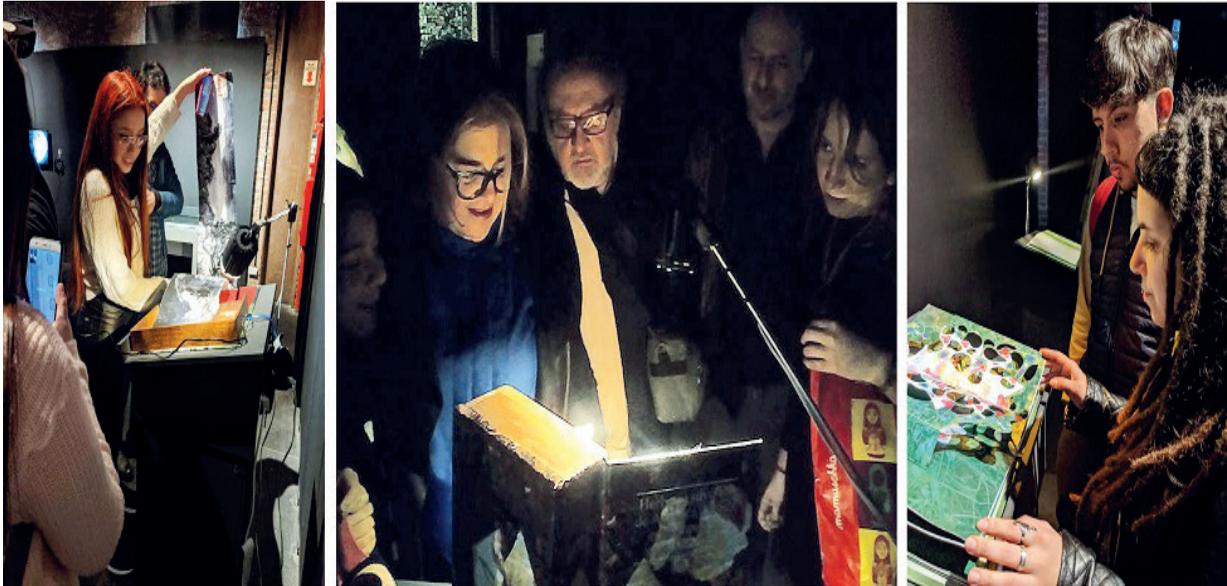
Autor: Pablo Cosentino, 2018.

Edición: ejemplar único. Dimensiones: 22 x 31 x 5 cm (cerrado).

Detalles técnicos: video sonoro (6'42" en loop). Madera, impresión digital y tablet.



Imagen 7. Herbario silvestre de América del Sur en tiempos de neoliberalismo



Vista de la instalación total. Marq. Buenos Aires. El público en diálogo con Mariela Yeregui, Julio Flores y Lupita Chávez Pardo, tres de los artistas de la comunidad de lenguaje

