

Hechizos para salvar el mundo

Artesanía y Bricolaje en el arte de los medios como herramientas de transformación

Valentina Montero

Resumen

El carácter transfronterizo de los desarrollos tecnológicos surgidos desde el movido encuentro entre arte, ciencia y tecnología, en las últimas décadas, nos permite observar retrospectivamente aparatos tecnológicos híbridos, frutos del bricolaje y artesanía popular advirtiéndolos en ellos no sólo su correspondencia estético-conceptual con la tradición que las primeras vanguardias europeas inauguraron -ensamblando objetos o reconfigurándolos a partir de operaciones de apropiación y desplazamiento- sino también disponiéndolos a ser comprendidos desde otras fronteras epistémicas localizadas en contextos alejados de los centros de poder económico y político. Estos objetos se pueden considerar referentes concretos que permiten pensar el desarrollo de prácticas y objetos similares desarrollados en el contexto artístico, pero no sólo en una dimensión representativa o simbólica, sino además transformadora de la realidad y, en el caso particular de América Latina, orientadas al buen vivir, intentando restituir un equilibrio con la naturaleza que cada vez parece correr más riesgos. A continuación se ofrece una reflexión sobre el concepto de bricolaje asociado a proyectos vinculados a las artes de los medios que intentan atender a los problemas medioambientales locales desde una perspectiva situada y a partir de artefactos construidos con recursos de bajo costo.

Palabras clave

Artesanía, bricolaje, conocimiento “situado”, hechizos, ecología, sustentabilidad, arte de los medios, América Latina, precariedad.

Summary

The transboundary nature of technological developments born in recent decades from the unsettled encounter between art, science and technology, allows us to observe in retrospect a number of hybrid technological devices, produced by bricolage and handcraft. These devices not only show aesthetic and conceptual correspondence with the tradition inaugurated by the first European avant-garde objects (that were reconfigured and assembled through operations of appropriation and displacement), but they also provide ground to understand them from other epistemic borders located far removed from the centres of economic and political power. Such objects can be seen as specific references to elaborate on the development of similar practices and objects in the artistic context although, beyond their representative or symbolic dimension, they can be considered as tools able to transform reality. In the case of Latin America, such tools have been aimed at the improvement of daily life, trying to restore a balance with an increasingly endangered natural environment. The following

essay looks at the concept of bricolage or DIY associated with projects related to media arts that seek to tackle local environmental problems from a local perspective and looking at devices built with low-cost resources.

Keywords

Handcraft, bricolage, situated knowledge, spelling, ecology, media arts, Latin America

Introducción

Para Mark Deuze (2006), junto con la participación y la remediación, la emergencia de las prácticas artísticas en la cultura digital también está caracterizada por el concepto “bricolaje”. En el escenario latinoamericano este concepto toma mayor relevancia pues estaría conectado no sólo con un tipo de tendencia motivada por la incorporación de dispositivos electrónicos como el Arduino y lenguajes de programación como Processing –cuestión que se ha dado a nivel internacional- sino también por una práctica enraizada en los pueblos. Si bien el concepto DIY “Hazlo tú mismo”, con el tiempo ha sido cooptado por las lógicas del mercado como parte de su oferta simbólica, en las regiones o sectores más pobres, la fabricación y reparación de sus propias herramientas, productos y aparatos tecnológicos forma parte de la cultura popular.

Levi-Strauss será uno de los primeros que utiliza el concepto de bricolaje como una práctica cultural cargada de significado, resaltando su sentido en la cosmogonía de las comunidades consideradas menos desarrolladas. En su libro “El pensamiento salvaje” escrito en 1962 establece que no existirían diferencias sustanciales entre el pensamiento de los individuos de las culturas primitivas en comparación con las occidentales; el cambio radicaría en las estrategias epistemológicas distintas que se reflejan básicamente en el pensamiento mítico religioso, el arte y la ciencia. Contra el lugar común que ubicaba a las distintas culturas en una misma línea evolutiva, aduciendo un grado o escala de superioridad de unas respecto a otras, Levi-Strauss identifica que en la cosmogonía de las comunidades catalogadas como primitivas o menos desarrolladas, prima un pensamiento mítico religioso que intenta integrar distintas facetas humanas de tal manera que nada quede sin explicación. En ese esquema de pensamiento el bricolaje se

inscribiría como una práctica esencial. Lévi-Strauss clarifica cómo el término *bricoleur* en su sentido antiguo se aplicaba

“al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios **desviados** por comparación con los del hombre de arte.” [1].

Esta desviación a la que se refería Lévi-Strauss nos sirve para comprender mejor el lugar muchas veces marginal que revisten los artistas que están trabajando en el vértice arte, ciencia, tecnología y sociedad. Podemos observar que este desvío dibuja líneas zigzagueantes cruzando diversos territorios disciplinares; por lo que las prácticas artísticas, para ser identificadas, han necesitado un arsenal de prefijos -“post”, “trans” “hiper”, “neo”, etc.- que permitan marcar una diferencia con los quehaceres tradicionales, sacudiéndose o reescribiendo así las taxonomías clásicas.

En este nuevo terreno el bricolaje y también la artesanía podemos incluirlos como quehaceres que recuperan una serie de tradiciones que la modernidad daba por superadas, pero que son actualizadas desde las lógicas que el campo de las artes de los medios comienza a pavimentar.

Para Sennett la ‘artesanía’

“designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una rama mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. Efectivamente es aplicable al programador informático, al médico y al artista” [2]

Para muchos artistas ubicados en el sub-campo de las artes de los medios o “nuevos medios”, la recuperación de la manualidad a través de la construcción de circuitos electrónicos o la manipulación de materialidades orgánicas les permitía conectar esas tareas con prácticas vinculadas a las artes tradicionales: grabado, tallado, escultura, etc.

Al respecto, la artista Corazón de Robota (Constanza Piña) afirmaba:

“Hacer circuitos era como soldar el estaño [y] hacer las placas con circuito impreso [era como trabajar] con grabado de agua fuerte... Entonces ahí me di cuenta de que había un cruce potente... Por ahí me empecé a enganchar. También me di cuenta de que tenía habilidades; que eran cosas que había hecho antes; a lo mejor, con otro enfoque. Entonces no me resultó difícil entrar a trabajar y hacer un circuito y que me funcionara y desde ahí empezar a experimentar”. [3]

La experimentación con dispositivos electrónicos tradicionales junto con la utilización de micro-controladores como Arduino o programas como Processing ha permitido además, integrar materialidades no convencionales en el trabajo estético o técnico, operando con objetos orgánicos o elementos mecánicos o eléctricos rescatados de la basura.

Para Lévi-Strauss el *bricoleur* tienen la facultad para realizar un importante número de acciones diversas, pero

“a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto. Su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con ‘lo que uno tenga’, es decir, un conjunto a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcción y de destrucción anteriores.” (Lévi-Strauss, 1962, p. 36)

Bricolaje electrónico en América Latina

En América Latina y algunas regiones del sur de Europa, el bricolaje también deriva en la producción de aparatos no heterodoxos, frutos de la improvisación, pensados para subsanar falencias específicas. A raíz de la precariedad de recursos, las comunidades generan sus propias alternativas económicas a problemas concretos a partir del ensamblaje de dos o más elementos. Dependiendo de la región este tipo de soluciones ha recibido distintos nombres: “chapuza” en España; “gambiarra”¹ en Brasil; “hechizo” en Chile. Estos objetos, contruidos con fragmentos de otros aparatos, se acercan al concepto de “prototipo”, en tanto son objetos que no están terminados del todo; su funcionamiento está puesto en duda y el fallo reviste una cualidad que alimenta su desarrollo, pues insinúa las instrucciones para mejorar su eficiencia o descartar su operatividad final. Algunos ejemplos de ellos son las extensiones de alambre, latas de gaseosas o bandejas metálicas que se colocan en las antenas de televisión a fin de amplificar su señal en zonas donde la recepción es baja; o, también, los carros de los comerciantes ambulantes apertrechados de distintos objetos que permitan múltiples funciones: espejos retrovisores, paraguas, radios, hornillas para cocinar. Entre 2007 y 2010 el artista cubano Lázaro Saavedra creaba una serie de objetos en los que ensamblaba mediante elásticos y cintas adhesivas distintos productos: un antiguo móvil con

¹ En Brasil la denominación también se ha hecho común aplicada a la programación informática, para referirse a una manera paliativa -no ortodoxa- de resolver un problema o corregir un fallo.

una cámara análoga, titulándolo “Nokia con cámara de alta resolución”; o un móvil con un mazo de naipes españoles con el título “Ericson con varios juegos”. Las fotografías de estos objetos eran enviadas por e-mail como si se trataran de un catálogo a la venta. En Cuba en 1993 en el contexto de la Perestroika y la interrupción de los subsidios rusos al Estado cubano, el diseñador Ernesto Oroza y el artista Django Hernández comienzan a recolectar prototipos reales creados por la gente para suplir las carencias producidas por el embargo norteamericano y el desfase tecnológico del país. A partir de esta primera exploración Oroza continúa recorriendo la isla para realizar un completo catálogo en el que documenta estos dispositivos y sus prácticas. Por ejemplo, un pequeño ensamblaje electrónico que servía como sucedáneo para cargar baterías de audífonos para sordos, los “Rikimbilis”, vehículos de transporte armados combinando una bicicleta normal, un motor reutilizado y una botella de plástico para llenar con combustible. Desde este despliegue de ingenio y riesgo que afrontan las personas, Oroza desarrolla la noción de “desobediencia tecnológica”. Este concepto le permitía sintetizar cómo el pueblo cubano enfrentaba la tecnología, pasando por alto las restricciones de fábrica y saltándose los límites estéticos, económicos y legales asociados al objeto técnico comercial, donde “el desacato ante la imagen consolidada de los productos industriales se traduce en un proceso de deconstrucción: fragmentación en materiales, formas y sistemas técnicos”[5].

Esta realidad que Oroza analizaba no es sólo visible en Cuba. Incluso en un país como Chile, donde el índice per cápita es uno de los más altos y donde las tecnologías penetraron de manera muy fuerte (gracias a las inyecciones de capital extranjero), las desigualdades económicas han ido generando espacios liminares de trabajo informal donde el difícil acceso a infraestructura ha motivado el desarrollo de medios propios. Bernardo Oyarzún, en el intento de rescatar una identidad popular, realizaba un inventario de los distintos vehículos utilizados por la gente en las ciudades del país en este tipo de actividades. En la investigación denominada *Mecánica Popular* (2010), Oyarzún se dedicó a catastrar cientos de carritos del barrio Pedro Aguirre Cerda, los cuales desplegaban un enorme ingenio y creatividad por parte de los pequeños emprendedores (como se les acostumbra a etiquetar): “Por ejemplo, me encontré con un especie de carro sanguchero [para hacer sandwich] que estaba hecho con partes de una cocina y que se movía sobre ruedas tomadas de un coche de bebé” [6]. Todas las experiencias que conoció sirvieron como base para realizar un prototipo en el que el artista mezclaba los aspectos más curiosos y funcionales con que se topó: “era una mezcla de una moto y un triciclo repartidor acompañado de focos y parlantes; decorado con dinosaurios de plástico, afiches de películas viejas, flores artificiales y patos de goma”. En sintonía con estos trabajos, cabe destacar, desde un enfoque más poético, la pieza que Iván Navarro desarrolla en Nueva York, titulada *Homeless Lamp, The Juice Sucker* (2005) que consistía también en la construc-

ción de un carrito, similar a los carros de supermercado, pero realizado con tubos fluorescentes. El carro fue utilizado en un video en que vemos al artista vagar por las calles que rodean la galería donde la pieza fue presentada, buscando fuentes eléctricas para alimentar su vehículo-escultura que evocaba la obra de Dan Flavin. Según Navarro, le interesa “trabajar metáforas de la funcionalidad del arte y sus usos sociales”.

Desobediencia tecnológica

Esta “desobediencia tecnológica” a la que se refiere Oroza y que vemos graficada en distintas manifestaciones informales, señaladas poéticamente por algunos artistas, coincide a su vez con el concepto de desobediencia epistémica [7] que se refiere a la desnaturalización del saber moderno universalista, ejercido desde la lógica hegemónica dominante, y ofrecer en cambio horizontes de vida “pluriversales” que operen como alternativas críticas a la “modernidad y a la civilización neoliberal”. Para Mignolo, “la práctica de la liberación y descolonización empieza por reconocer, en primer lugar, que la colonización del saber y del ser ha consistido en utilizar el conocimiento imperial para reprimir las subjetividades” (p.61). La desobediencia epistémica no apunta a volver a un origen incierto, ignorando la modernidad en sí misma, sino más bien a desatender el imperativo universalizante que ésta trae consigo bajo el capitalismo como impronta totalizadora y excluyente.

En los años sesenta el artista argentino Victor Grippo, artista conceptual y uno de los pioneros en reunir ciencia, tecnología desde una dimensión crítica e incluso “metafísica”, ya había adelantado en parte una metodología de trabajo en la que privilegiaba la utilización de materialidades de bajo costo para su realización. Los procedimientos e insumos que usaba eran de corte artesanal. Más que una “tecnología de la pobreza”[8] -como puede ser leído-, en su caso, existía una conciencia situada del contexto en que su obra se producía. No se trataba simplemente de una forma de resistencia ante la precariedad. Desde el uso de una materialidad disponible en el entorno era posible y deseable generar procesos de autonomía, no subsidiarios de sistemas impuestos desde el discurso tecno-científico hegemónico.

Para la artista Klau Kinki (Claudia Ossandón) el concepto de “precariedad” no es apropiado pues restablece una condición subalterna de dominador-dominado, que es justamente la que se intenta trascender desde el empoderamiento de estrategias tecnológicas y culturales alternativas. “Estas metodologías abrirán la posibilidad de entrar en un diálogo pluri-versal entre iguales, en una marcha común hacia un mundo en el cual el horizonte sea “la vida libre” en vez del “mercado libre”; “el buen vivir” más que “el vivir mejor que otro” (Mignolo, 2010).

Lo cual se conecta con una tendencia creciente a valorar lo que en palabras de Donna Haraway se ha denominado

como “conocimiento situado” (1991), es decir, un reconocimiento encarnado que identifique las diferencias de identidad, territorial, ideológica de los sujetos y del lugar donde se practican.

Hechizos

En Chile la denominación particular que tiene el desarrollo de estos ensamblajes o gambiarras, recibe el curioso apelativo de “hechizo/a”. En la crónica policial de la prensa es habitual encontrar la denominación de “arma hechiza”, para referirse a revólveres o escopetas hechos con piezas de tubería metálica; plástico o madera. Según la RAE, la palabra, como adjetivo hoy en desuso, indicaba algo “contrahecho, falseado o imitado”. Pero al mismo tiempo, la connotación mágica que reviste esta palabra parece apropiada para describir el proceso de transformación que revisten los objetos. Como en la brujería los materiales a usar en un nuevo aparato tecnológico desobediente, provienen de la basura, de los márgenes, de lo desperfecto o lo inútil, pero también implican la imaginación, el deseo y el manejo una serie de conocimientos y habilidades; saber deletrear el conjuro (código). Recordemos cómo el hada de Blanca Nieves utiliza una calabaza y unos ratones para convertirlos en un carruaje. De la misma manera, el “hechizo” significa un ejercicio de transformación de lo real que, aunque sea a baja escala, modificaría la realidad y sus limitaciones.

Hoy en día, desde el campo artístico tecnológico, la realización de estos artefactos híbridos intentan recuperar una tradición que ya estaba inscrita en el folclor popular -pues emergieron coyunturalmente desde la escasez material-, pero estas prácticas también son asumidas desde un posicionamiento político. Por un lado, se visualiza en ellas una potencia crítica que pone a prueba las capacidades creativas de los artistas -aludiendo a los ensamblajes dadaístas y surrealistas, por ejemplo- y, por otro lado, permite articular desde la resistencia un discurso que va a contracorriente de los mandatos de la industria y el comercio. En ese sentido, el uso de baja tecnología no respondería sólo a una condición subalterna en términos económicos, sino a una posición crítica al sistema artístico y económico que algunos artistas intentan contestar.

La creación de prácticas y objetos experimentales -híbridos entre inventos tecnológicos, objetos de diseño y obra artística- lejos de consistir en ejercicios estético o formalista, pretende inscribirse como metodología de acción a un nivel micro-político que logre acompañar el curso de las mutaciones sociales contemporáneas. Hay un reconocimiento de los artistas como seres integrados en las problemáticas sociales. La figura del artista ya no se concibe como “un ser ajeno, subjetivo en la penumbra de su taller” [10] sino que por el contrario se ve a sí mismo como un agente activo en la trama cultural, capaz de contribuir no sólo en la construcción de dispositivos de enunciación de lo real, sino también de transformación.

En las prácticas artísticas de esta última década podemos observar una actualización dadaísta y constructivista a la vez, similar a la que ejercieron inicialmente los artistas que adscribían a las tendencias post-estructuralistas en los años ochenta. Aun cuando parezcan movimientos distintos, el dadaísmo y el constructivismo se basan en una crítica a la autonomía del arte como expresión burguesa enraizada en la figura del artista romántico y del genio. Esta resistencia opera, por un lado, integrando al campo artístico los objetos cotidianos para así devaluar el fetiche artístico tradicional y, al mismo tiempo, utilizando materiales, saberes tecnológicos y procesos industriales con el doble fin de incitar a repensar la tecnología en la sociedad y contribuir a su transformación. Pero esta corriente también se puede asimilar como un retorno a prácticas ancestrales donde la creatividad, el oficio técnico y la mezcla de saberes de orden científico y místico no estaban separados en la forma que la modernidad los ha presentado. En 1917, el poeta Vicente Huidobro, confesaba que cuando concibe el creacionismo, cuyo verso representativo dice “poeta, no le cantéis a la rosa, hacedla florecer en el poema” se habría inspirado en un viejo aimará. Según el mismo Huidobro confesaba:

“Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la transmitió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’” [11].

Con esto planteaba que el acto poético (creativo) no debería reducirse únicamente a una función representativa, sino sobre todo creadora.

En 1972, Juan Downey colabora junto a Gordon Matta-Clark en el proyecto *Fresh Air* que consistía en ofrecer oxígeno a los transeúntes de la calle Manhattan a partir de una máquina. Esta proposición, que sonaba descabellada en su momento, estaba anunciando de manera directa la posibilidad de que los artistas pudieran intervenir en la ciudad, ofreciendo alternativas que apuntaran a restituir derechos fundamentales que en el contexto urbano de las sociedades capitalistas se han ido perdiendo debido a su degradación y/o privatización.

La irrupción de las nuevas tecnologías, y sobre todo la manera diferente de encararlas por parte de un sector más crítico, han supuesto un cambio paulatino, pero acelerado, de las mentalidades en algunos sectores de la población chilena. En muchos de los artistas que trabajan utilizando el reciclaje, recursos de bajo costo y bricolaje como parte de sus estrategias se puede observar una conciencia creciente por el medio ambiente y la sostenibilidad, lo que los ha llevado a establecer puentes y cruces con otros campos y preocupaciones sociales.

Carolina Pino comienza a planificar en 2009 el proyecto *Habitar micotecnología* que consistía en un sistema físico

urbano de cultivo orgánico de hongos Shiitake², el cual se podría monitorear por medios electrónicos, redes sociales y participación ciudadana, para posteriormente ser cosechados y consumidos. El proyecto contemplaba la instalación de un módulo de madera hecho con tablones encontrados, dispuesto en un edificio de la ciudad que tuviera en su interior las condiciones adecuadas para el cuidado y reproducción de los hongos. Estos podrían cultivarse a partir de un sustrato orgánico según los desechos del edificio que lo acoge. Dentro del módulo se instalaba una web-cam que registra el crecimiento del cultivo vía Internet y sensores de luz, humedad, ventilación y temperatura, que después de recolectar los datos serían traducidos a mensajes de texto visibles en Twitter. Las personas involucradas en el proyecto podrían asistir físicamente al módulo para observarlos, asistirlos y consumirlos en períodos de cosecha. A Pino le interesaba utilizar los conceptos de “protuberancia” y “parásito” subvirtiendo su carga negativa para generar una experiencia colectiva que promoviera la imaginación de nuevos espacios de cooperación en el espacio público, aprovechando la actualización de este concepto en el entorno urbano y en la red.

Oda a la papa

Asimismo, desde la conciencia de que América Latina, y en particular Chile, basan su economía en la extracción y exportación de recursos naturales, algunos artistas están explorando la posibilidad de utilizar esos mismos recursos desde otras lógicas que persigan imaginar nuevas maneras de autonomía.

En 1910 en París, Neruda se encontró con el pintor chileno Álvaro Guevara, conocido como “Chileno Guevara”. Según describe Neruda en su libro *Confieso que he vivido Memorias*, Guevara lo llamó un día eufórico; quería contarle una gran idea que se le habría revelado. En medio de la inminencia de una gran guerra que amenazaba a Europa. Neruda no tenía mucha paciencia con su “apolítico” amigo y le pidió que le resumiera su idea.

— Te voy a explicar. ¿Cuántas papas salen de una papa que se siembra?

—Bueno, serán cuatro o cinco —dije por decir algo.

—Mucho más —respondió—. A veces cuarenta, a veces más de cien papas. Imagínate que cada persona plante una papa en el jardín, en el balcón, donde sea ¿Cuántos habitantes tiene Chile?, Ocho millones. Ocho millones de papas plantadas. Multiplica, Pablo, por cuatro, por cien. Se acabó el hambre, se acabó la guerra. ¿Cuántos habitantes tiene China? Quinientos millones, ¿verdad? Cada chino planta una papa. De cada papa sembrada salen cuarenta papas. La humanidad está salvada.” [12]

En los setenta, el artista y químico argentino Victor Grippo (1936-2002) desarrolló sus *Analogías*, una serie de

experimentaciones con patatas. En su trabajo, Grippo transformaba este tubérculo en baterías orgánicas que, conectadas a través de electrodos, eran capaces de generar electricidad. En la instalación *Analogía I* (1977) las patatas se disponían en una mesa larga. Los cables conectaban entre tres y cinco tubérculos cada uno, y estos pequeños grupos se iban uniendo en grupos más grandes. Los últimos dos cables eran conectados a un voltímetro que medía el total de energía de las patatas una vez que el dispositivo era encendido por un visitante. Pasado un tiempo las patatas perdían su “energía vegetal” y la medida de poder decrecía. El voltímetro hacía posible analizar científicamente la duración y estabilidad del vegetal. Probablemente, este trabajo era de un carácter insuficiente o demasiado básico para un científico o un técnico profesional, pero lo que importaba a Grippo era cuestionar los contextos sociales, políticos, históricos, científicos y tecnológicos subyacentes a la relación materialidad y energía. Según él mismo explicaba:

“El arte descubre las relaciones ocultas o encubiertas. Si una de mis obras “redescubre la capacidad energética de la papa, de ese alimento tan común, que se ingiere casi sin verlo porque no hay “día sin papa” en cualquier habitante del planeta, es porque intento proveer de una imagen totalizadora que destruya o debilite esa especie de ceguera que la ha vuelto casi invisible para la mayoría”. [13]

El mismo Joseph Beuys, había desarrollado desde una conciencia ecológica una serie de proyectos en los cuales imaginaba que la unión simple entre diferentes materiales podría convertirse en una fuente de energía. Uno de éstos trabajos era *Fond* [Fondo], conjunto de ocho piezas realizadas entre 1954 y 1984 consistente en la superposición de capas de fieltro sobre las cuales había dispuesto de nueve planchas de cobre “Estas pilas de fieltro... son grupos electrógenos y la plancha de cobre el conductor. De ese modo, la acumulación energética y calorífica del fieltro origina una especie de central eléctrica” (Catálogo MNCARS, 1994, p. 245). Un objeto similar, cuyo título hacía explícitas sus intenciones, era la pieza *Fat Battery* (1963), caja con varios objetos y grasa; y ya de manera aún más directa con *Lemon Light / Capri Battery* [*Luz de limón/ Batería Capri*] (1985), trabajo que consistía en la creación de 200 objetos en los que había ensamblado una bombilla eléctrica y un limón. La bombilla estaba enchufada a un limón fresco del cual obtenía energía, emitiendo un tenue resplandor amarillo y estaba acompañada de un texto que decía: “cargue la batería después de mil horas”.

Al igual que Beuys, Grippo está interesado en la conversión del alimento en energía y también en su potencial simbólico en una sociedad dominada por intereses económicos, consumismo compulsivo y falta de espiritualidad. Según Grippo, la papa no es sólo un símbolo de la comida diaria,

² Seta comestible de origen japonés, crece en los árboles.

1. Papa: (voz quichua) Nombre primitivo de la papa que aún se usa en España y en toda América. Tubérculo: papa de apio *fam.* paparrucha. *Fig y fam.* Cualquier especie de comida. Sopas blandas y puches. Papa de caña o real; agua turma; Planta compuesta comestible. América Central: Papa del aire. Name cimarrón. Chile, papa espinosa. Bolivia, papa Lisa, ulluco.
2. Función cotidiana de la papa: Alimentación básica.
3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de energía eléctrica (0.7 volt por unidad).
1. Conciencia: Conocimiento noción. Deriva del Latín “concientia”. Sentimiento interior por el cual aprecia el hombre sus acciones. Nuestra conciencia es nuestra jura. Moralidad - integridad. En sentido figurado: libertad de conciencia, derecho que reconoce el Estado a cada ciudadano de pensar como quiere en materia de religión.
2. Forma cotidiana de la conciencia: Conciencia individual.
3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de conciencia de la energía. [14]

En 2010, el colectivo Chimbalab, formado entonces por Claudia González Godoy y Constanza Piña, recupera la atención por los tubérculos. Junto a vecinos y artistas que visitaban el taller comenzaron a experimentar con patatas para generar energía suficiente para alimentar una emisora de radio portátil con el fin de ser utilizada en la Vega Central (centro de abasto de la ciudad). *Proyecto Emisora* se realizaba justo después del terremoto que asoló a Chile en 2010, y que mostró la fragilidad de los nuevos sistemas de comunicación (telefonía tradicional y celular) y la vigencia de la radiofonía como medio comunicativo más estable y accesible.

El proyecto guarda sintonías con una tendencia creciente en América Latina, que busca reunir preocupaciones medio-ambientales con prácticas tecnológicas y populares, vinculadas al folclor y a la supervivencia de las clases más vulnerables [15]. Entre 2009 y 2011 el colectivo colombiano Libre pensante.org encabezado por Hamilton Mestizo estuvo explorando la obtención de energía eléctrica a partir de algas verdes. Asimismo, y como referencia directa, Chimbalab contemplaba como referencia el trabajo del artista colombiano Alejandro Tamayo, quien lideró el *Fruit Computer Laboratory*³ (2009), un proyecto colectivo que perseguía utilizar el “ph” de frutas cítricas para almacenar información binaria y, posteriormente, construir dispositivos lógicos que, en suma, conformen los elementos básicos de un ordenador. El interés de Tamayo comenzó al investigar las reacciones químicas de las materias orgánicas y su capacidad de producir corriente eléctrica mediante electro-

dos. Inicialmente esta energía fue utilizada para encender un circuito de LEDs y alimentar pequeños dispositivos electrónicos.

El mismo principio, pero con la utilización de patatas ya había sido utilizado por el artista danés Mogens Jacobsen con su instalación *Power of Mind 3/ Dissociative Defense*⁴ (2006) en Dinamarca. En esta pieza, cientos de patatas -escogidas por el artista por sus propiedades químicas y también simbólicas -al ser el principal alimento en la dieta básica danesa- alimentan un ordenador que está sumergido en aceite vegetal en un contenedor. El ordenador tenía, a su vez, un software que permitía ocultar un informe en línea del Consejo Europeo de 2006 que en su momento fue muy polémico por discriminar de manera abierta a la población inmigrante en Dinamarca. El interés de Jacobsen era representar el descontento de la mayoría de la población danesa ante el documento europeo que calificaron como basura. Pero a medida que las patatas iban mutando químicamente: secándose o brotando, la batería biológica dejaba de funcionar y el cuestionado texto en línea volvía a aparecer. Asimismo, como un comentario histórico y como una reflexión política, en 2013 el artista chileno Mathew Neary presenta en la 11 Bienal de Artes Mediales la pieza *La Papita*, en la que utiliza el mismo principio utilizado por Grippo para alimentar con más de mil patatas cientos de luces LEDs que dan forma a la bandera chilena. Para esta pieza, Neary toma como referencia justamente un grabado de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (lugar donde tiene lugar la bienal), realizado por el mismo Grippo para su pieza *Analogía II* creada en 1972, en el que describe este proceso de experimentación y en el que anota: “La papa “sabe”. El hombre puede “saber”⁵. El título de la instalación de Neary hace alusión al localismo chileno “papita” que se usa para expresar que algo es fácil de realizar y, al mismo tiempo, opera como símbolo de identidad nacional, al considerar que la patata es catalogada como una especie originaria de las tierras australes. Como en la pieza de Jacobsen, el tiempo también jugaba un rol que es a su vez material y simbólico. A medida que la exposición avanza las luces de la bandera chilena se van extinguendo lentamente, escenificando de paso, la extinción de las diferentes variantes de patatas nativas, debido al monocultivo y a la introducción de productos transgénicos, lo que se traduce en una disminución de la biodiversidad y de los productos que eran representativos de una comunidad.

La implementación del *Proyecto Emisora* de Chimbalab se hizo sobre un carrito similar a los que son usados para hacer la compra en el mercado y, sobre todo, tomando como referente los carros usados para la venta de produc-

³ En 2009 desarrolla este proyecto en una residencia en Medialab Madrid. El proceso de trabajo ha quedado documentado en una wiki: http://wiki.medialab-prado.es/index.php/Fruit_Computer_Laboratory#Desea_colaborar.3F_2F_Want_to_help.3F

⁴ La documentación de esta pieza está disponible en <http://www.mogensjacobsen.dk/showwork.php?pid=8>

⁵ El grabado puede ser visto en <http://www.surdoc.cl/detalleObjeto.php?id=301234>

tos alimenticios característicos del comercio ambulante de la zona (aludidos anteriormente). Con esto intentaban recuperar una “estética popular” presente en la economía informal del barrio donde Chimbabab tenía su sede. Asimismo, a Chimbabab le interesaba recuperar desde el campo artístico -entendido como espacio abierto a la experimentación con materialidades y subjetividad- las tecnologías populares, la mezcla entre reciclaje y diseño, personalizando a nivel micro, herramientas e infraestructuras del trabajo cotidiano desde una perspectiva local. La radio emisora de Chimbabab pretendía insertarse en el circuito habitual de la Vega Central yendo a la par de estos otros negocios ambulantes. A la vez, el carrito le permitía camuflarse en el espacio, considerando la clandestinidad que

requiere cualquier emprendimiento de radio comunitaria – penalizado por la ley–.

A través de la utilización de materias básicas, de conocimientos populares y de objetos “hechizos”, observamos cómo un número cada vez creciente de artistas intentan movilizar imaginarios posibles que sirvan para proyectar alternativas concretas de construcción de futuros cercanos.

Referencias

- [1] Lévi-Strauss, C. *El pensamiento salvaje*. México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.35
- [2] Sennett, R. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 20
- [3] Extracto de entrevista realizado por la autora a Constanza Piña, agosto de 2012
- [4] Lévi-Strauss, C. op. cit. p.36
- [5] Oroza, O. “Desobediencia tecnológica. De la revolución al revolico”, *Ernesto Oroza*, 2012. [En línea]. Disponible en: <http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>. [Accedido: 20-ene-2013].
- [6] Extracto de entrevista realizada a Bernardo Oyarzún, diciembre 2014
- [7] Mignolo, W. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, 2010.
- [8] Grippio, V. y Chillida, A. *Víctor Grippio: transformación = transformation*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM, 2014.
- [9] Mignolo, W. op.cit.
- [10] Cruz, D. “Timing”, en *Catálogo: Concurso Matilde Pérez. Arte y tecnologías digitales 4.0*, Santiago de Chile, 2014, pp. 3–5.
- [11] Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 2006. p. 81.
- [12] Neruda, P. *Confieso que he vivido*. Santiago: Pehuén, 2005.
- [13] Grippio, V. y Chillida, A., op.cit. p.19-20
- [14] Bedel, J. Baker, S. y J. Azar, Eds., *Art of the Americas, the Argentine project =: Arte de las Américas, el proyecto argentino*, 1st ed. Hudson, NY: Baker & Co, 1992.

- [15] Montero Peña, V. y Donoso, P. “Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America”, en *Red Art: New Utopias in Data Capitalism*, vol. 1, L. Aceti, S. Jaschko, y J. Stallabrass, Eds. Istanbul: Leonardo/ISAST, 2014.

Bibliografía

- Bedel, J., Baker, S., & Azar, J. (Eds.). (1992). *Art of the Americas, the Argentine project =: Arte de las Américas, el proyecto argentino* (1st ed). Hudson, NY: Baker & Co.
- Cruz, D. (2014). Timing. En *Catálogo: Concurso Matilde Pérez. Arte y tecnologías digitales 4.0* (pp. 3–5). Santiago de Chile.
- Deuze, M. (2006). Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society*, 22(2), 63–75. <http://doi.org/10.1080/01972240600567170>
- Grippio, V., & Chillida, A. (2014). *Víctor Grippio: transformación = transformation*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situadas: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza* (pp. 313–346). Madrid: Cátedra.
- Lévi-Strauss, C. (1992). *El pensamiento salvaje*. México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires.
- Montero Peña, V., & Donoso, P. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. En L. Aceti, S. Jaschko, & J. Stallabrass (Eds.), *Red Art: New Utopias in Data Capitalism* (Vol. 1). Istanbul: Leonardo/ISAST.
- Neruda, P. (2005). *Confieso que he vivido*. Santiago: Pehuén.

Oroza, E. (2012). Desobediencia tecnológica. De la revolución al revolico. Recuperado 20 de enero de 2013, a partir de <http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>

Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Biografía autora

Valentina Montero Peña es chilena, periodista, licenciada en Estética y Doctora por la Universidad de Barcelona en el programa Producciones Artísticas Avanzadas. Se desempeña como docente en diversas universidades en Chile y España y en Node Center for Curatorial Studies (con sede en Berlín). Ha trabajado como investigadora y curadora en arte contemporáneo, especializada en artes de los medios y fotografía en MECAD (es), Bienal de Artes Mediales de Santiago (cl), Videoakt (es), CINUSP (br), entre otros. Actualmente dirige el proyecto PAM (Plataforma Arte y Medios).

Mail: hola@valentinamontero.net