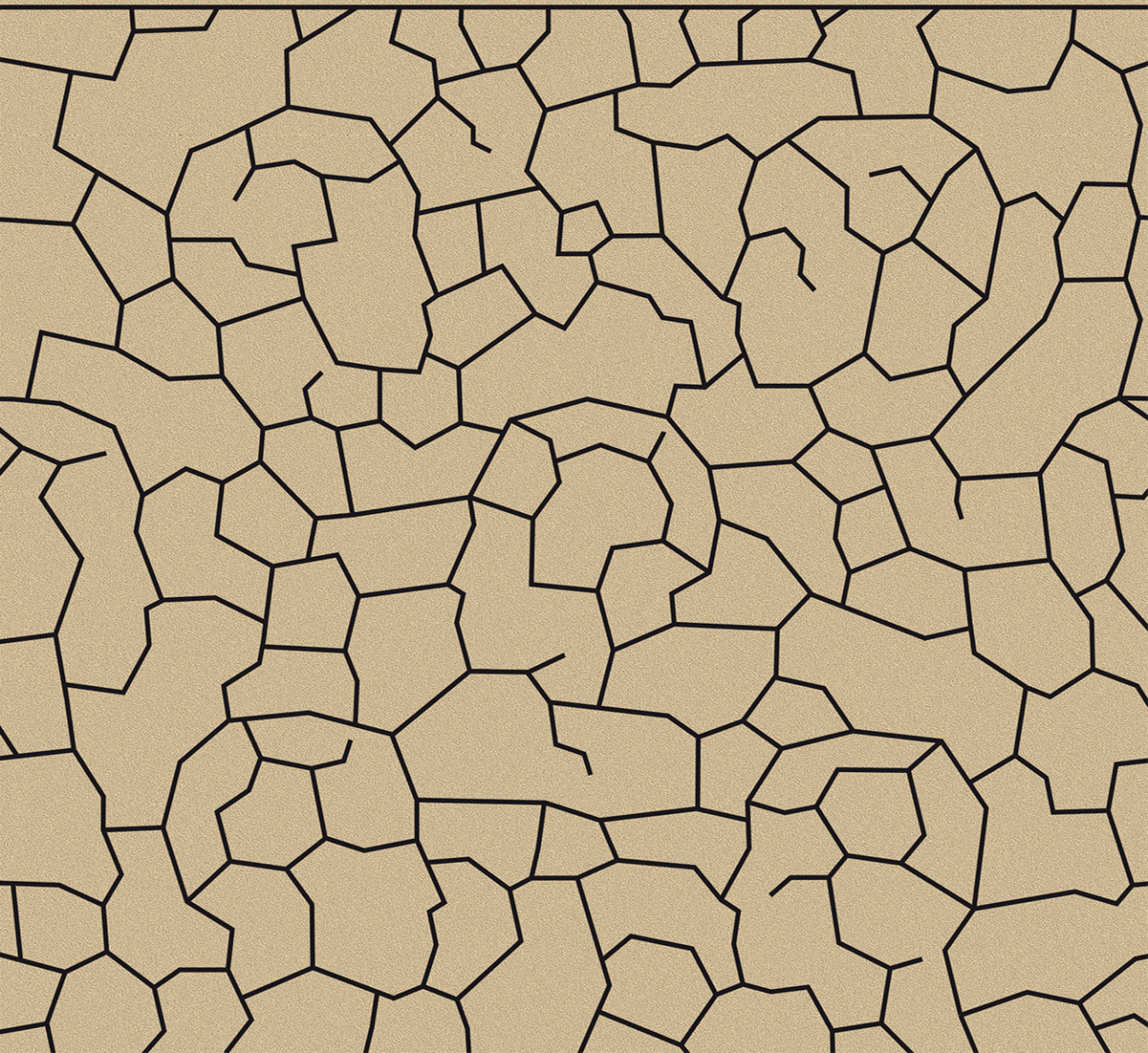
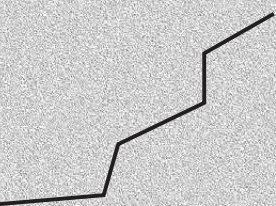


RECOMPOSICIONS MAQUÍNIQUES

Christian Alonso



RECOMPOSICIONS MAQUÍNIQUES



RECOMPOSICIONS MAQUÍNIQUES

Christian Alonso



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

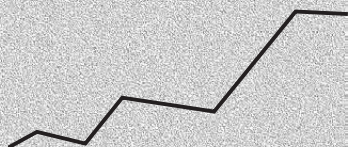


Ajuntament
de Barcelona





¡VOLAD, VOLAD
COTORRAS!



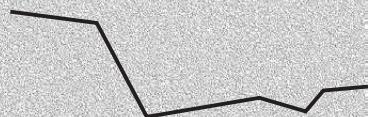
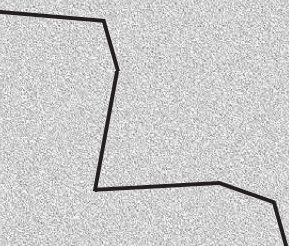
Índex

- 8 **Fluxos de matèria, cossos en proximitat.
Recomposicions maquíniques de la subjectivitat**
Christian Alonso
- 64 **Escurçar escletxes i distàncies**
Andrés Vial en conversa amb Christian Alonso
- 78 **Assajar noves maneres de fer, de pensar i de sentir**
Vicky Benítez en conversa amb Christian Alonso
- 96 **Xarxes afectives**
Projecte Úter en conversa amb Christian Alonso
- 108 **Cultura de proximitat**
Teresa Bigorra
- 112 **Activitats organitzades en el marc de La(b) Felipa**
- 116 **Textos en castellano**

FLUXOS DE MATÈRIA, COSSOS EN PROXIMITAT

Recomposicions màquines
de la subjectivitat

Christian Alonso



Ja no existeix ni home ni natura, únicament el procés
que els produeix l'un dins de l'altre i acobla les màquines.

—Gilles Deleuze i Félix Guattari, *L'Anti Œdipe*, 1972

En les primeres dècades del segle *xxi* coneixem la manera en què el fenomen multifacètic del canvi climàtic ha quedat transcendit pel fenomen del geomorfisme, segons explica la hipòtesi de l'Antropocè. Desenvolupada per Paul Crutzen i Eugene Stoermer, aquesta tesi assenyala l'activitat humana com la principal força biogeofísica l'impacte de la qual permet parlar d'una nova època en l'escala de temps geològic en què la Terra ha entrat.¹ El gir mediambiental a escala planetària que descriu aquesta tesi ha estat estudiat pel que fa a abast i magnitud en relació amb l'alteració dels oceans, les transformacions en la biosfera terrestre, les concentracions de diòxid de carboni a l'atmosfera i les temperatures creixents, la qual cosa ha permès establir les bases d'una estratigrafia de l'Antropocè (Zalasiewicz *et al.* 2011). Crutzen situa els orígens d'aquesta nova era geològica a les darreries del segle *xviii*, i diu que s'hauria iniciat per l'efecte de la crema de combustibles fòssils en l'atmosfera, una de les causes de l'escalfament global. No obstant això, la fase que explica el punt d'inflexió a escala planetària, anomenada per Crutzen «la gran

¹ El terme va ser encunyat pel premi Nobel de química Paul Crutzen (2000). Des de llavors, la hipòtesi sobre una nova era geològica ha estat treballada per un grup d'investigadors en el context de la Reial Societat de Londres i del Grup de Treball de l'Antropocè (AWG en les seves sigles en anglès), un organisme internacional format per 35 reconeguts geòlegs, 30 dels quals van votar registrar oficialment la transició, una proposta que van presentar al Congrés Internacional de Geologia de Ciutat del Cap, a Sud-àfrica (27 d'agost - 4 de setembre de 2016).

acceleració», s'hauria iniciat després de la Segona Guerra Mundial i estaria caracteritzada per factors clau com l'increment de la població mundial, la implementació de sistemes econòmics neoliberals, els assajos atòmics, les explotacions pesqueres marines, la pèrdua de bosc tropical, el turisme internacional, la construcció de grans preses i un dràstic augment dels nivells de diòxid de carboni i metà (Steffen *et al.* 2011).

El grau de dominació humana sobre el planeta —o, per ser més precisos, la dominància de l'home modern— que pressuposa l'Antropocè² es revela de forma geològica i és equiparable amb alguns dels esdeveniments més notables que han donat lloc a processos de transformació geològica planetària, ja que assigna a l'home almenys tanta responsabilitat i importància com la radiació solar, l'activitat volcànica, els impactes d'asteroides extraterrestres i la mateixa selecció natural. Tot i que l'Antropocè és tractat com un fenomen geològic, els mateixos investigadors que intenten formalitzar aquesta nova era adverteixen que «la força motora del seu component global està centrada fermament en el comportament humà, en especial en l'esfera social, política i econòmica» (Zalasiewicz *et al.* 2011, 838). En efecte, la crisi mediambiental que defineix l'Antropocè descriu al seu torn un espai social caracteritzat per desigualtats estructurals, règims de desposseïció i mobilitat controlada, un territori sacsejat per múltiples conflictes geopolítics a escala global, una creença generalitzada en la inevitabilitat de les economies capitalistes, el determinisme biològic i l'essencialisme cultural. Només l'any 2016, més de cinc mil migrants van morir intentant creuar el mar Mediterrani com a conseqüència de les polítiques migratòries restrictives de la Unió Europea.³ L'aplicació d'aquestes polítiques, de fet, no només es limita a les fronteres exteriors de la Unió, sinó que també afecta la mobilitat transfronterera interna. Resulta difícil no veure aquest fet com un efecte de l'ascens de les forces conservadores en els governs dels països europeus en l'última dècada. Aquest gir a la dreta es pot entendre, alhora, com una conseqüència de la crisi financera i la subsegüent aplicació d'unes

2 A diferència de la indefinició que critiques justificades veuen en l'*antropos* de l'Antropocè —en la mesura que considera la humanitat com un tot—, la proposta del Capitalocè com a era geològica del capitalisme apunta a un sistema particular de governança i d'organització social, com les institucions que van permetre la catàstrofe ecosocial mitjançant processos de privatització i militarització, i de relacions de poder desigual entre una minoria capitalista i el treball d'una majoria empobrida, les dones i els indígenes. Vegeu Moore (2016).

3 D'acord amb l'Organització Internacional per a les Migracions (OIM) de les Nacions Unides: <https://www.iom.int/news/mediterranean-migrant-arrivals-top-363348-2016-deaths-sea-5079>.

mesures d'austeritat que pretenien potenciar el creixement i augmentar l'eficiència del sistema. La implementació d'aquestes mesures, però, ha demostrat que l'única finalitat que tenien era reparar el funcionament del sistema econòmic que ens ha portat a la crisi. Entre les conseqüències directes d'aquestes polítiques es troben la caiguda salarial i la precarització generalitzada, el descens de la despesa social (sanitat, educació i investigació, principalment), l'augment de les desigualtats socials i l'augment del risc de pobresa i d'exclusió social.

En aquest context, la gestió política de la crisi econòmica ens ha portat a una generalització de la gestió purament econòmica de la política: en un món regit per la mercantilització de béns i de tot el que és viu, els interessos de les grans multinacionals i els interessos partidistes estan entreteixits en una única forma de poder. Com pot ser que ens resulti més fàcil imaginar la fi del món que el final del capitalisme?, es pregunta Jorge Riechmann, i intueix que les respostes tenen a veure amb: 1) la inèrcia de les expectatives socials en relació amb l'herència d'un passat recent de creixement exponencial de la riquesa mercantil i de la productivitat del treball; 2) la destrucció de les formes alternatives d'organització social que serveixin com a exemples d'altres maneres de concebre i organitzar l'economia i la societat, i 3) la idea que el capitalisme produeix els subjectes que li són apropiats per al seu mode de producció (Riechmann 2014, 86-89), és a dir, el fet de veure's a un mateix com a capital humà que ha d'incrementar de valor de forma indefinida. Aquesta darrera idea queda molt ben il·lustrada en la consigna publicitària «Startup your life!», que la retòrica de l'emprenedoria reproduïx seguint les exigències de la ideologia que converteix cadascú en marca i en empresari de si mateix.

Aquesta situació defineix nous imperatius per a les formes de vida i coexistència interespecie, i al seu torn planteja nous reptes per a aquelles pràctiques artístiques i exposicions d'art que consideren l'estat d'insostenibilitat mediambiental, econòmica i social que caracteritza els nostres temps, i assagen noves formes de ser i estar en el món. Aquest és el punt de partida de *Recomposicions maquíniques*,⁴ un projecte

4 El projecte es va presentar al Centre Cívic Can Felipa (Barcelona) entre el 7 de febrer i el 8 d'abril de 2017. Els artistes participants van ser The Otolith Group, Bureau d'Études, Regina de Miguel, Andrés Vial, Joana Moll, Vicky Benítez, Projecte Úter, Helen Torres, Mitra Azar, Raquel Alamo Bergström i Sergio Monje. <http://www.cccanfelipa.cat/lab-felipa/30-recomposicions-maquínicas>.

curatorial que es proposa examinar una constel·lació de pràctiques artístiques des de la perspectiva del materialisme vitalista de Deleuze i Guattari i, en concret, al voltant del concepte de *màquina*, una noció que, lluny de ser entesa com a extensió del braç de l'home (eina), és definida com un agençament maquinic que incorpora components socials i elements de les subjectivitats individuals, tot englobant la màquina tècnica. Aquesta concepció permet una redefinició del capitalisme avançat, el qual ja no es considera com una forma de producció, sinó com una màquina de subjectivació que segresta la càrrega de desig que ens defineix com a individus. El maquinisme capitalista posa en funcionament un conjunt de dispositius de «subjectió social» i altres de «servitud maquinica» (Guattari 2004, 75). Els primers es refereixen als mecanismes de dominació mitjançant els quals el capitalisme ens produeix com a subjectes i ens individua de manera específica d'acord amb les necessitats del poder (sexe, identitat, nacionalitat...), i els segons, a l'aparell de colonització precognitiva dels afectes, les funcions perceptives i les sensacions, és a dir, els comportaments inconscients anteriors a la formació del subjecte. És sobre aquesta doble forquilla que tenen lloc l'acumulació, l'explotació i la producció de valor.

És el funcionament d'aquest segon conjunt de dispositius el que ens permet veure'ns com a parts integrants de la màquina, com a peces o components, no d'una màquina tècnica —insistim— en una relació subordinada, sinó d'una forma de poder més general que requereix la participació i la complicitat permanents dels individus. Aquesta concepció de maquinisme, però, no només constitueix una forma de dominació, sinó que conserva un repertori infinit de possibilitats, donada la seva capacitat per obrir processos de creació. Com sosté Guattari, de les relacions de poder que ens travessen es poden obrir processos de subjectivació que se n'escapin i ens permetin accedir a altres configuracions existencials. Però aquesta obertura que habiliti possibilitats s'ha de construir. És precisament aquest element de creació el que defineix la dimensió estètica del projecte eticopolític de Guattari. La voluntat d'explorar de quina manera la construcció de dispositius estètics fa experimentables altres mutacions existencials és el que guia *Recomposicions maquiniques* en el seu propòsit de sondejar el potencial de l'art com a màquina ecosòfica, el qual estaria impulsat per una política de l'experimentació, més que no pas de la representació.

El projecte tracta d'explorar les qüestions següents: de quina manera es poden pensar l'art, els esdeveniments culturals i la pràctica institucional en termes de sostenibilitat mediambiental en l'era postnatural i posthumana, tecnològicament mediatitzada, de l'Antropocè? Com podem captar la relacionalitat de les dimensions ètica, estètica i política latents en tota obra d'art com un esdeveniment que expressa una materialitat compartida? De quina manera es pot involucrar la pràctica artística en la imaginació d'altres formes de subjectivació, altres hàbits de pensament i relació, i en la invenció d'infinites possibilitats de vida? Com participa l'art en la recomposició col·lectiva de la societat per generar relacions més sostenibles amb l'alteritat sexualitzada, racialitzada i natural? I finalment, com podem pensar noves aliances entre la pràctica creativa i moviments socials que promoguin petits actes de canvi que, portats a una altra escala, puguin conduir a transformacions lluny de la cultura capitalista?

El projecte parteix de l'assumpció que en les darreres dècades hem estat testimonis d'una nova manera de fer art, una nova actitud o *ethos* que podríem anomenar ecològica. Aquest canvi de paradigma és transmissible al projecte filosòfic i ecològic radical de Gilles Deleuze i Félix Guattari. Els artistes reunits a *Recomposicions maquíniques* pensen amb i a través de les condicions materials, socials i mediambientals del nostre temps. La seva pràctica dona cos a la premissa que noves configuracions del món comporten noves formes d'estar i actuar en aquest món. Explorarem la manera en què l'art pot esbossar canvis en les nostres formes d'existència tot avançant altres concepcions sobre la vida, el món i les relacions, i d'aquesta manera instituir la transformació. En el camí, reconeixerem la dimensió estètica de tota praxi ecològica, així com la dimensió ecològica de tota praxi artística en generar desenvolupaments subjectius i guiar hàbits responsables.

Per ajudar-nos a situar el tema, podem començar veient com s'han tractat les relacions art-ecologia en la historiografia canònica. Tenint com a referència la literatura artística que aborda les relacions entre pràctica creativa i ecologia publicada en els darrers anys, es podria dir que existeix una inèrcia a vincular les relacions entre art i ecologia al segle xx i principis del xxi amb les relacions entre art i natura al llarg de la història a tall de genealogia. Seguint la classificació que José Albelda elabora en el seu estudi històric, teòric i tipològic sobre els pressupostos de l'art vinculat a la natura al llarg de la història (Albelda 2015), podríem distingir quatre grans concepcions que han regit aquest diàleg en el transcurs del temps. Des de l'Antiguitat clàssica fins al Renaixement, la concepció canònica orbitava

al voltant de la dicotomia *natura naturans* i *natura naturata*, en què la primera venia a representar una idea de natura autogeneradora, dinàmica i animada, i la segona, un reflex de la creació de Déu, que només existia com una mera representació del mestre creador, privada de tota entitat. Des del Renaixement fins al Romanticisme, la natura esdevé *escènica* i proporciona un espai en el qual tenen lloc representacions culturals.⁵ De la seva funció com a fons per a les figures, la natura va evolucionar fins a aconseguir la seva autonomia temàtica al segle XVII, quan es va convertir en el subjecte mateix de la representació pictòrica en la forma genèrica del paisatge. La intersecció entre natura i paisatge va ser objecte d'exploració de les innovacions en els llenguatges pictòrics de les avantguardes artístiques al segle XX.

La historiografia artística canònica ha insistit a considerar les pràctiques escultòriques del *land art* i l'*earth art* dels anys seixanta com a temptatives de fugir de l'espai galerístic per localitzar *paisatges tridimensionals* i alterar-los físicament, en considerar la *natura com a materialitat* (inert),⁶ els elements «orgànics» de la qual esdevenen la matèria primera de la creació. Paral·lelament a l'emergència dels corrents del *land art* i l'*earth art*, les preocupacions sobre la degradació mediambiental han anat guanyant l'atenció dels artistes fins als nostres dies, amb la forma de treballs vinculats a una visió de la *natura com a ecologia*, és a dir, com afirma Albelda, «des d'una perspectiva ecosistèmica, destacant la interacció de les seves parts i considerant la natura com un tot interdependent que també inclou les cultures humanes». Així doncs, aquesta visió ve regida per un enteniment de la naturalesa com a «gairebé subjecte» i destaca «la importància de la seva estructura i els seus processos interactius» (Albelda 2015, 221).

Segons el parer d'Albelda, d'aquest últim model es deriven dues maneres de fer art: d'una banda, una de caracteritzada per la «subtileza de les seves intervencions», la qual «treballa respectuosament el vincle amb la natura», i, de l'altra, una d'adreçada a plantejar «la defensa

5 Per a un estudi crític del paisatge com a dispositiu discursiu de representació social relacionat epistemològicament i tècnicament amb maneres de veure, vegeu Cosgrove (1998; 2008).

6 Lucy Lippard connecta la crítica de la visió de la matèria inert i passiva dels *earthworks* nord-americans amb la percepció general de la modernitat sobre la naturalesa: «La manera en què el món modern percep la natura com un material neutre l'ús del qual és "lliure de valor" inclou el rebuig de contingut de la noció moderna del l'art per l'art, on només és significativ la naturalesa del material del medi» (Lippard 1983, 229-230).

explícita del reequilibri ecosistèmic», que caracteritza un «vessant activista». Prenent Andy Goldsworthy i Wolfgang Laib com a artistes paradigmàtics del primer corrent i Hans Haacke i Mel Chin, del segon, segons Albelda en la primera variant els artistes no tenen una voluntat manifesta de conscienciació ecològica mitjançant els seus treballs, sinó que se centren a treballar en «el pla estètic-sensitiu» emfatitzant la dimensió simbòlica i metafòrica; en la segona, en canvi, hi ha «una finalitat clara de denúncia o conscienciació ambiental». Existeix, doncs, una «evolució de les actituds simbòliques i metafòriques de caràcter obert envers un llenguatge amb ancoratges de significats molt més concrets» (Albelda 2015, 221-231).

Defensem que l'enfocament d'Albelda se situa en l'oposició binària entre natura i cultura, biosfera i tecnoesfera, i que en gran part es basa en una concepció antropocèntrica i essencialista, ja que la seva història de les relacions entre art i natura dona com a resultat una història de les diverses formes de construcció de la natura des de la perspectiva de la cultura, no una història de materialitat autopoiètica o una història dels bucles de retroacció entre natura i cultura. Esdevé simptomàtica la consideració de la natura com a subjecte a la qual fa referència, la qual cosa tan sols promou la *humanització de la natura*, en la mesura que el gest de concessió dels drets morals dels humans als no humans no fa més que estendre la categoria (humana) per cobrir l'altra (natura), confirmant la distinció binària entre cultura i natura.⁷

En aquest sentit, la postura d'Albelda deu molt a la manera postmoderna d'entendre la natura: només atenent-la com a *traducció* dins dels límits del regne de la *representació*; és a dir, entenent la natura, la matèria i el real com a mers efectes del llenguatge, de tal manera que el *material real* s'exclou sistemàticament del regne de la representació. L'associació d'allò subtil amb allò simbòlic, obert i metafòric, per una banda, i el que és explícit amb la manifesta voluntat, allò activista i concret, per altra, és tributària de la lògica del paradigma representacional de l'art, la qual s'obstina a separar el *significat* de la *matèria*, sotmetent tots els signes a la relació significant-significat.

7

En aquest sentit, ens fem ressò de les crítiques que Rosi Braidotti dirigeix a l'ecologia profunda d'Arne Naess i la «humanització del medi ambient» que promou la seva visió totalitzadora de la natura entesa com un únic organisme. D'especial interès són les analogies que Braidotti estableix amb els drets dels animals (Braidotti 2009, 166 i 151).

L'error de l'ecocrítica ha consistit precisament a entendre que la finalitat de l'estètica és la representació tot emprant «un contenidor conceptual preempaquetat amb l'etiqueta *Natura*» que en gran manera és deutor del constructivisme de la natura romàntica, com afirma Timothy Morton. Per a l'autor, «l'ecocrítica ha passat per alt la manera en què tot art, no només l'art explícitament ecològic, integra el medi ambient en la seva *forma*. L'art ecològic, i l'aspecte ecològic de tot art, no *tracta* només d'alguna cosa (arbres, muntanyes, animals, contaminació, etc.)» (Morton 2010, II).

El complejo verde, de l'artista Andrés Vial (2017, fig. 1), investiga irònicament quin és l'efecte que exerceix, en les nostres maneres d'habitar el planeta i de relacionar-nos amb el territori, el segrest de la percepció que efectua el constructivisme lingüísticocultural per mitjà de la representació, d'allò simbòlic i de la realitat psíquica. *El complejo verde* es pot descriure com un gran organisme mutant format per tres components relacionats que operen amb relativa autonomia. *Distance* (fig. 2, p. 49) consisteix en una estructura de fusta segmentada instal·lada a manera de tancat, amb vectors que s'eleven arran de terra, poblada per diversos cultius estacionals. Al davant, a una certa distància, es disposa en el mur un paisatge miniaturitzat al qual només es pot accedir a través d'uns binocles situats a l'altra banda



Figura 1. Andrés Vial, *El complejo verde*, 2017.

del tancat. *Partial View* és un grup de retalls de fotografies de paisatges extretes d'enciclopèdies, agrupats en funció de les seves característiques geogràfiques i coberts parcialment amb un Post-it® verd. Finalment, *The Unattainable Own Small Place* (fig. 3, p. 50) fa referència a unes

estructures de fusta disposades contra els murs, compostes per un llistó de gairebé tres metres i una petita base que delimita una porció de territori verd.

Les tres propostes tracten una mateixa qüestió: la percepció sobre, a través i en conseqüència del paisatge. El paisatge no com un lloc concret, sinó com una mirada, una idea. Una *distància en si mateixa*. La interacció dislocada amb les diverses unitats de paisatge encarna el procés de dissociació amb el qual el capitalisme avançat desmembra totes les esferes i els aspectes de la vida, tant en la seva dimensió espacial com en la temporal, segregant la natura en un espai autònom divorciat de qualsevol procés social, polític i econòmic. Aquest mecanisme dona pistes de la relació que manté la dislocació que promou la mirada paisatgística amb la nostra manera de relacionar-nos amb el territori, no només amb la natura, sinó amb tota la infinitat d'espècies que ens envolten i de les quals depenem. En aquest sentit, *Partial View* i *The Unattainable Own Small Place* són tributàries de *Distance*: totes dues són vistes parcials que satisfan l'ull taxonòmic i dominador i, a la vegada, són analogies explícites del mecanisme d'exclusió d'aquesta mirada, és a dir, fan referència a *una mirada d'una mirada*. Tant si s'utilitzen els binocles com si s'analitza l'espai identificant els diferents elements atomitzats d'aquesta naturalesa representacional (els fragments de paisatges, les porcions de propietat privada, els monocultius de plàtans), els visitants experimenten la relació disfuncional que tenim amb el planeta com a reflex hiperreal de la disfuncionalitat dels nostres modes de vida psíquics.⁸

L'element de virtualitat que s'adverteix a *El complejo verde* és la possibilitat que se'ns brinda de decantar-nos per dirigir la nostra mirada cap a la contemplació d'una natura atomitzada i cosificada amb uns prismàtics, o bé per aturar-nos a parar atenció als nostres peus, on el cultiu de temporada ens connecta amb els cicles estacionals dels quals sempre hem depès per a la nostra existència.

La natura simulada i representacional de Vial tradueix l'exclusió d'allò *material real* en què es basa la concepció de la natura com a ecologia d'Albelda. Aquest mecanisme d'atomització pot ser vist com una extensió de la ideologia de l'humanisme liberal, el qual es construeix a

⁸ Vegeu «Escurçar esclertes i distàncies. Andrés Vial en conversa amb Christian Alonso» a la pàgina 64 d'aquest llibre.

partir d'una sèrie de distàncies epistemològiques que obren una infinitat d'escissions entre la cultura i la natura, allò masculí i allò femení, la raó i l'emoció, la ment i el cos, l'humà i el no humà, la ment i la matèria, i una llarga llista de dualismes antagonistes la missió de la qual és enaltir la importància de la ment humana per damunt de tot. Aquesta ideologia segueix els pressupòsits del transcendentalisme kantianista en l'afirmació de la individualitat de la substància i la universalitat de la raó. La varietat d'esclètxes epistemològiques que se'ns presenten com a ontològiques exerceix una violència tan nefasta sobre la diversitat d'humans i no humans considerats «els altres», que cal que considerem si volem transformar qualsevol aspecte de les crisis sistèmiques i mediambientals que travessen les nostres societats. *Distance* ens presenta l'escissió que separa la ment del que és material real, i en aquest exercici se'ns descriuen les conseqüències d'aquest model de pensament que expliquen l'estat d'insostenibilitat en què vivim: la sobreexplotació dels recursos naturals i del «capital social», els processos de privatització i acumulació planetaris guiats per la lògica del benefici econòmic.

Necessitem un nou paradigma que vagi més enllà dels punts cecs del constructivisme lingüístic i cultural postmodern i que se centri a entendre de quina manera la materialitat determina el discurs, i no només a l'inrevés. Entendre, com defensen Deleuze i Guattari, que «l'escriptura funciona directament en el que és real, de la mateixa manera que allò real escriu materialment» (Deleuze i Guattari 1988, 144) o, com expressa Michel Serres, que «l'escriptura apareix en les coses, apareix de les coses, no és diferent de les coses» (Serres 2000, 149). Com podem exercir el pensament en temps de catàstrofe i transformació social, tot i percebre les seves fractures i contradiccions? Com podem pensar la interacció natura-cultura d'una forma no dualista? Com podem fer-ho sense pressuposar una essència o un agent previ a una activitat? Quin és el paper definitori de l'art, si no és el representacional, en l'anàlisi de les crisis actuals? Defensem que la manera en què Deleuze i Guattari pensen la materialitat tot rebutjant essències i fent de l'esdevenir, la variació i la diferència les qüestions decisives de la filosofia, proporciona vies generatives per imaginar el món sobre la base del contínuum natura-cultura, tot travessant els dualismes i les jerarquies terra-tecnologia, orgànic-inorgànic i ment-cos mitjançant una combinació del que és ètic, estètic i polític. El seu pensament constitueix una geofilosofia en la mesura que el seu materialisme intel·ligent proposa una continuïtat entre allò material i allò

psíquic —qüestió desatesa per la psicoanàlisi i en la deconstrucció—, i planteja al mateix temps qüestions elementals per al pensament ecològic i l'art mediambiental.

El model de pensament, acció i relació que elaboren pren com a punt de partida el monisme spinozista del rebuig de la dialèctica hegeliana i marxista de la consciència i l'alteritat. La nova anàlisi s'articula sobre la base d'un concepte de poder entès no com a negatiu o restrictiu (*potestas*), sinó com a afirmatiu i apoderador (*potentia*), i de la crítica no com a negació (consciència d'oposició), sinó com a creativitat (afirmació). L'individu ja no es defineix per la seva forma o funció sinó per una relació complexa d'acceleració i minva (longitud) i pel poder d'afectar i de ser afectat (latitud). El nucli ètic dels subjectes no és la intencionalitat moral, sinó més aviat els efectes de poder —repressiu o apoderador— que les seves accions exerceixen sobre el món. El bé ètic s'ocupa d'incrementar l'habilitat dels subjectes d'accedir a modes de relació amb múltiples *altres*. Aquesta disposició constitueix una crida a calibrar les oportunitats de nous sistemes de parentiu sostenibles amb l'alteritat sexualitzada, racialitzada i naturalitzada, tot promovent un *igualitarisme centrat en la vida* mitjançant processos d'esdevenir.⁹ La subjectivitat política, doncs, esdevé un procés que actualitza la seva tendència ètica. Aquest procés s'ocupa activament de construir alternatives afirmatives treballant sobre les instàncies negatives del present. Assumir la responsabilitat envers la nostra historicitat, davant de la nostra relació amb el planeta i amb les altres espècies, resulta inseparable de l'anàlisi de les condicions i relacions de poder que defineixen la nostra ubicació. És d'aquesta manera que el pensament de Deleuze i Guattari, elaborat sobre la base de la tradició monista de la matèria viva, imagina el món sense caure en determinismes, ja que per a ells la matèria és la *vida mateixa*.

Més que ocupar-se de l'estudi de les representacions culturals de la natura —visió que denota una substància fixa i conformada—, Deleuze i Guattari se centren en la qüestió de com plegar la natura i allò físic en la cultura i en allò psíquic, i viceversa. La geofilosofia, que uneix en un mateix model de pensament l'articulació de les relacions materials, cognitives i afectives, fa que les categories d'home i natura no puguin ser concebudes per separat:

9

Rosi Braidotti ha desenvolupat la noció d'igualitarisme centrat en la vida com el pla sobre el qual es donen les relacions alternatives de subjectivitat postantropocèntrica i posthumana (Braidotti 2015).

Ja no existeix la distinció home-natura. L'essència humana de la natura i l'essència natural de l'home s'identifiquen en la natura com a producció o indústria, és a dir, en la vida genèrica de l'home [...]. Home i natura no són com dos termes l'un davant de l'altre, ni tan sols si es consideren en una relació de causa, de comprensió o d'expressió (causa-efecte, subjecte-objecte, etc.). Són una mateixa i única realitat essencial del productor i del producte (Deleuze i Guattari 1985, 14).

Des d'aquesta perspectiva, els plantejaments del pensament ambientalista formulats sobre la base de la necessitat de restaurar l'equilibri de la natura, o fins i tot la imatge de la natura com un circuit equilibrat, no són més que una autoprojecció il·lusòria de l'home, ja que no existeixen esferes, regnes o àmbits independents, sinó tan sols *relacions i processos de producció*.

Per a Deleuze i Guattari, «la natura és com una immensa màquina abstracta i, malgrat això, real i individual, les peces de la qual són els agençaments o els diversos individus que agrupen [...] una infinitat de partícules sota una infinitat de relacions més o menys compostes» (Deleuze i Guattari 1988, 259). Segons aquesta visió, el medi ambient no és res més que les negociacions entre els ajustos dinàmics entre elements humans i no humans, que s'influeixen mútuament. La matèria és «màquina» en la mesura que el món està compost per una diversitat de màquines: màquines autoenunciatives, màquines biològiques, màquines desitjants, màquines discursives i culturals, màquines de creació estètica i màquines culturals de representació, entre moltes d'altres. Hem d'entendre la màquina fora de la tècnica o la mecànica, o com a progressió evolutiva de l'eina (*Homo faber*). La màquina precedeix la tècnica, no a l'inrevés. La potència teòrica de la màquina aspira a explicar el funcionament de l'«agençament social que tant les eines com les màquines tècniques requereixen com a condició operativa» i descriu el procés segons el qual les cultures modulen allò biològic, sociopolític i material en els seus acoblaments o compostos. És així com la màquina, per a Deleuze i Guattari, esdevé «un concepte operador que es proposa explicar processos socials reals, un operador d'individuació, un operador d'agençaments socials», com sosté Anne Sauvagnargues (2016, 186).

Per això és necessari «estendre els límits de la màquina, *stricto sensu*, [per incloure el] conjunt funcional que l'associa a l'home» (Guattari 1996, 48-49) i considerar sis components. Aquests assoleixen tres formes d'individuació actuals —components materials, components semiòtics

(cognitius) i components d'òrgans (afectius)— i tres modes de subjectivació —resultat de l'articulació dels components anteriors—, que consisteixen en «informacions i representacions mentals individuals i col·lectives; investitures de màquines desitjants que produeixen una subjectivitat en adjacència a aquests components» i, finalment, el més decisiu, «màquines abstractes que s'instauren transversalment als nivells màquínics materials, cognitius, afectius i socials abans considerats» (Guattari 1996, 48-49).

Aquest procés descriu els estadis que conformen el projecte de singularització Guattarià, que s'inicia amb revolucions moleculars, aparentment inadvertides, que consisteixen en actes de rebel·lió en el nostre dia a dia guiats pel desig i la corporeïtat en relació amb l'alteritat i el cultiu de les relacions. Aquests actes creen zones d'autonomia temporal, espais intermedis on es creuen i troben desitjos, es creen altres universos de valor i es generen punts de resistència en xarxa. Aquesta resistència es pot convertir en transversalitat mitjançant accions d'experimentació i transformació promogudes per la força productiva de les màquines desitjants, que donen com a resultat l'articulació d'un agençament col·lectiu d'enunciació que ha adquirit consistència. Aquest principi de transversalitat desborda l'aïllament o atomització amb el qual el capitalisme desmembra totes els àmbits vitals. La consistència d'aquests agençaments màquínics explica, doncs, per què les societats canvien.

La màquina és un element central per a la producció de subjectivitat en el paradigma ètic-estètic-polític de Félix Guattari, que sosté que, per desenvolupar unes relacions més sostenibles amb el medi ambient, cal una concepció més transversal de la subjectivitat, la qual defineix com el «conjunt de condicions per les quals instàncies individuals o col·lectives [tributàries de l'etologia, l'ecologia, dispositius màquínics...] són capaces d'emergir com a Territori existencial sui-referencial, en adjacència o en relació de delimitació amb una alteritat al seu torn subjectiva» (Guattari 1996, 20). Per fer front als desastres mediambientals no n'hi ha prou de dirigir l'atenció als ecosistemes naturals de manera aïllada, sinó que hem d'operar simultàniament a través d'una ecologia mental (la de la *psique*), una ecologia social (la del *socius*) i una ecologia natural (la de l'*ambient*), les quals no es troben confinades, sinó que s'esdevenen en el mateix pla de la realitat i s'influeixen mútuament.

L'ecologia social consistirà a desenvolupar pràctiques específiques que tendeixin a modificar i reinventar *modes de ser* en els diversos contextos socials: «Es tractarà de reconstruir literalment el conjunt de

les modalitats de l'ésser-en-grup. I no només mitjançant intervencions "comunicacionals", sinó mitjançant mutacions existencials que tenen per objecte l'essència de la subjectivitat». La tasca de l'ecologia mental serà «reinventar la relació del subjecte amb el cos, el fantasma, la finitud del temps, els "misteris" de la vida i de la mort. Es veurà obligada a buscar antidòts a la uniformització "mass-mediàtica" i telemàtica, al conformisme de les modes, a les manipulacions de l'opinió per la publicitat» (Guattari 1990, 20). L'articulació de l'ecologia mediambiental, lluny de limitar-se a l'atenció de la degradació mediambiental des d'una perspectiva tecnocràtica, tendirà a trobar la manera en què el mateix medi ambient pugui ser reinventat, de manera que «es dilucidarà la sortida de les crisis més importants de la nostra època» (Guattari 1990, 78). Les tres ecologies depenen d'un paradigma ètic-estètic en la mesura que necessiten la nostra creativitat per revelar un món nou en termes materials i mentals. Un món que, tot i ser completament nou, sempre ha estat entre nosaltres, per bé que inhabitat.

L'art mediambiental —i per extensió allò mediambiental de tot art— desmantella el món en què vivim per revelar una alteritat radical en termes físics i mentals. I ho fa canalitzant la matèria en la seva forma, és a dir, reorientant la noció de la matèria com a portadora d'agència des d'una perspectiva no antropocèntrica, expressant nous entrellaçaments entre cossos humans i cossos no humans. L'art ecològic no només *tracta* d'arbres, muntanyes, animals, contaminació..., com ens recorda Timothy Morton, perquè l'art ecològic, en tot cas, «és alguna cosa, o potser *fa* alguna cosa. L'art és ecològic en la mesura que està fet de materials i existeix en el món» (Morton 2010, 11). Evidència d'aquest fet constitueix *Les matem perquè ens molesta el seu soroll*, del 2016, un projecte d'investigació de l'artista i jardinera Vicky Benítez que parteix del llistat d'espècies «exòtiques invasores» que publica el Ministeri d'Agricultura i Pesca, Alimentació i Medi Ambient.¹⁰ Aquest informe proporciona no només un exhaustiu catàleg de diferents espècies de flora, mamífers, aus, crustacis, algues, amfibis i rèptils considerats forasters dins dels límits de la biologia de l'estat nació i tenint com a referència una unitat de temps antropocèntrica, sinó que també ofereix estratègies de gestió, control i erradicació a través de processos físics, químics i biològics. Benítez s'interessa en particular en l'anàlisi de la percepció de l'espècie al·lòctona

10

Vegeu documentació d'aquest i altres projectes de l'artista disponibles en línia a: <http://www.vickybenitezblanco.com>.

(popularment anomenada invasora) i l'espècie autòctona (nativa), formulada en termes biològics, i troba ressonàncies en l'àmbit de la convivència social en vincular el discurs sobre l'erradicació de certes espècies considerades al·lòctones i la protecció de les espècies autòctones amb la justificació de les polítiques xenòfobes de control migratori dels països membres de la Unió Europea o la postura de «primer els d'aquí» que tant va arrelar a Espanya arran de l'esclat de la crisi financera del 2008. El projecte se centra en espècies com la cotorra argentina (*Myiopsitta monachus*), la figuera de moro (*Opuntia ficus-indica*), l'atzavara o pita (*Agave americana*) i l'ailant (*Ailanthus altissima*), les quals han format part del paisatge natural-cultural del conjunt del litoral de la península Ibèrica durant segles. No sorprenen les coincidències, doncs, entre els orígens de les espècies invasores indicades en l'informe i els països d'origen de la major part de la immigració extracomunitària que ha arribat a Espanya les últimes dècades.

El projecte s'ha formalitzat, per una banda, en una instal·lació sonora que reproduceix en bucle enregistraments del so de les cotorres, les quals poblaven tota la sala d'exposicions i es filtraven per totes les parets de l'equipament municipal de Can Felipa. La seva presència no només va cobrar vida gràcies al registre sonor del llenguatge de les cotorres, sinó també pel seguit de siluetes pintades als murs amb estergits (*stencils*) que les distribuïen per la sala. En una secció del mur, s'hi podia llegir la inscripció «Voleu, cotorres, voleu!» (fig. 4). D'altra banda, el projecte va derivar en la



Figura 4. Vicky Benítez. Les matem perquè ens molesta el seu soroll, 2016.

creació d'un jardí de plantes invasores a l'hort urbà ocupat La Vanguardia (carrer de la Llacuna, 35, barri del Poblenou, Barcelona), un espai més-que-humà envoltat d'agressius processos de privatització i d'especulació urbana que han estat amenaçant el dret a un habitatge digne dels ciutadans del barri del Poblenou i de tota l'àrea metropolitana de Barcelona des dels Jocs Olímpics del 1992 (fig. 5, p. 51). Els nombrosos hotels que s'han anat construint al voltant de l'hort ocupat han motivat l'expulsió regular de veïns no només com a resultat de l'increment dels lloguers, sinó també perquè en alguns casos els fonaments dels habitatges s'han vist afectats greument per la construcció d'hotels de quinze plantes en terrenys sorrencs pròxims al mar. El jardí de Benítez s'ha concebut com un campament de plantes migratòries que ens convida a reconsiderar les intrincades relacions entre el paisatge natural, cultural i tecnològic, i les nocions d'identitat, temps, allò propi i aliè, allò semblant i diferent. La instal·lació del jardí com a acte d'ocupació opera no només com l'equivalent a la resistència que la comunitat de veïns exerceix davant els processos de gentrificació i turisticació massiva, sinó que també es converteix en un espai afirmatiu de convivència interespècie regida per una ecologia més-que-humana.¹¹

Seguint un procediment semblant d'anàlisi, organització i acció, el projecte *Mnemosyne Plantae*, de l'artista i paisatgista Raquel Alamo Bergström (2017, fig. 6, p. 52-53), indaga en la memòria de les espècies vegetals de consum estacional, d'ús quotidià i d'ús no freqüent, tot explorant la dimensió cultural de les seves llavors. Entenent la combinació del coneixement científic amb el coneixement popular com un element que explica la potència orgànica de les espècies, el projecte interpreta la història passada, present i futura dels usos de les llavors com a analogia de la relacionalitat, pluralitat i diversitat que defineix la riquesa de tot el que viu. En un moment en què la biodiversitat mundial es veu amenaçada pels monocultius i pel monopoli de les multinacionals biotecnològiques en el disseny, la patent i el comerç d'espècies, la recuperació de la memòria natural-cultural de les llavors es converteix en un gest necessari per avançar cap a la sobirania alimentària dels agricultors i consumidors enfront dels processos de privatització, apropiació i expropiació. L'exercici de conservar, compartir, utilitzar i millorar les llavors amb mètodes sostenibles resulta fonamental per contribuir a transformar

¹¹ Vegeu «Assajar noves maneres de fer, de pensar i de sentir: Vicky Benítez en conversa amb Christian Alonso» a la pàgina 78 d'aquest llibre.

la pràctica de l'agricultura i la producció d'aliments de manera més sostenible en termes socials i ambientals, augmentar la biodiversitat i fer més rica i diversa l'agricultura. Al seu torn, es converteix en un gest decisiu per adaptar-se a les incerteses motivades pels constants canvis mediambientals i econòmics.

Com argumenta la filòsofa de la ciència i activista Vandana Shiva, «la uniformitat i la centralització [dels mètodes de producció] contribueixen a debilitar i deteriorar el medi ambient. Per la seva banda, la biotecnologia i la revolució genètica en l'agricultura i la silvicultura, que van començar amb la revolució verda,¹² amenacen d'agreujar aquesta

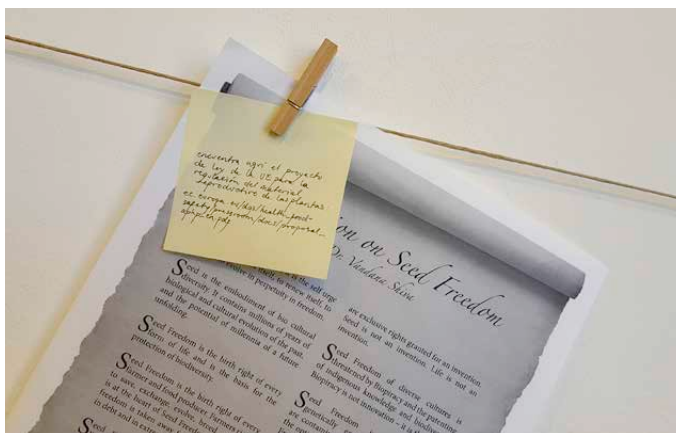


Figura 7. Raquel Alamo Bergström, Mnemosyne Plantae, 2017.

tendència de centralització i desaparició de la diversitat». Per a Shiva, els mètodes de cultiu de la terra impliquen maneres de pensar i de viure: «Conservar la diversitat comporta, abans de res, produir alternatives, mantenir vius altres modes de producció. Protegir les llavors autòctones és més que conservar matèries primeres per a la indústria de la biotecnologia. Les llavors que avui estan en perill d'extinció porten dins, al seu torn, el germen d'altres maneres de concebre la natura i de produir per satisfer les nostres necessitats» (Shiva 2008, 10).

Les llavors són el grau zero de la biodiversitat natural-cultural planetària. Com reivindica Shiva en la declaració de les llavors lliures (fig. 7), «La llavor és font de vida, és l'ànima de vida per expressar-se a si

12 El nom de revolució verda fa referència al procés d'increment exponencial de la productivitat agrícola que es va originar als Estats Units a partir del 1960 i que va ser possible gràcies a la sembra de varietats de blat, blat de moro i arròs capaces d'assolir un alt rendiment mitjançant l'ús de fertilitzants, plaguicides i nous sistemes de reg.

mateixa, per renovar-se, per multiplicar-se, per evolucionar lliurement en perpetuïtat. [...] La llavor és l'encarnació de la biodiversitat cultural. Conté milions d'anys d'evolució biològica i cultural del passat més tot el potencial de mil·lennis de futurs desenvolupaments». Però en l'actualitat la biodiversitat està amenaçada per les patents, que no només esgoten la potència orgànica de les llavors, sinó que suposen un extermini cultural i un extractivisme econòmic estrangulador per a l'agricultor, que es veu obligat a comprar llavors estèrils any rere any: «Les patents de llavors creen monopolis i esdevé il·legal per als agricultors guardar i intercanviar la seva pròpia llavor. Les patents de llavors són èticament i econòmicament injustes perquè les patents són drets exclusius garantits per un invent [...]. Les llavors lliures estan amenaçades per la transformació deliberada d'un recurs renovable autoregeneratiu en una mercaderia no renovable patentada» (Shiva 2004).

En l'actualitat, qualsevol debat al voltant de l'ecologia no ha de desatendre el paper que exerceix la tecnologia. I és que, en la mesura que la tecnologia és un mitjà, és també un entorn, un medi ambient en si mateix. Peter Zhang ha argumentat que cada nova tecnologia (alfabet, impremta, telègraf, ordinador) ha transformat de manera radical la nostra relació amb l'entorn, la sociabilitat humana i l'ecologia de la ment. Zhang sosté que, mentre que l'escriptura va comportar objectualització, desconnexió, dicotomia entre objecte-subjecte, pensament lineal i el divorci de la visió de la resta de sentits, els ordinadors han convertit el medi natural en un entorn de contingut informacional que habita entre computadores:



Figura 8. Regina de Miguel, *Symptom*, 2013.

el *socius* s'ha convertit en una metàfora mediatitzada de si mateix i l'ecologia mental, en una sensació tangible (Zhang 2016, 345). Partint dels plantejaments de Deleuze i Guattari sobre l'agencament humà-tecnologia, Zhang advoca per un canvi estratègic de perspectiva que ens permeti imaginar un món en termes d'una ecologia d'agencaments màquincs que incorpori medi ambient, tecnologia, societat i pensament.

Tot modulant aquests elements, *Symptom*, de Regina de Miguel (2013, fig. 8), explora els bucles de retroacció entre natura, societat, tecnologia i psique mitjançant una cartografia que funciona com un arxiu forense de la dimensió socioeconòmica i psicològica dels processos d'extracció de coure de la mina oberta de Chuquicamata (Xile). De Miguel indaga en la memòria d'aquest metall no preciós altament conductiu utilitzat en la fabricació de cables telefònics, circuits integrats i equips informàtics i de telecomunicacions, i investiga la manera en què el gaudi que obtenim de la plusvàlua obtinguda per la tecnologia es connecta amb els trastorns psicològics, els conflictes socials, els desastres mediambientals i els processos d'injustícia social. L'arxiu forense es converteix en una expressió dels agencaments biosociotecnosemiòtics que en l'Antropocè es converteixen en els protagonistes de la història en reemplaçar les espècies individuals (fig. 9, p. 54-55). Aquests marquen l'era de la *postevolució*, la qual no es defineix per la tecnològització de l'evolució, sinó que descriu l'evolució dels agencaments màquincs compostos per elements de la biosfera i de la tecnosfera (Zhang 2016, 348).

En un gest similar, tot forjant el continuïum entre cultura i natura, entre allò privat i allò públic, entre els nostres hàbits quotidians i l'escalfament global, els projectes basats en mitjans digitals de l'artista Joana Moll concreten l'impacte material de la navegació d'internet i les tecnologies de la comunicació sobre els ecosistemes. Mitjançant el desenvolupament d'un codi algorítmic, a *G02GLE* (2015, fig. 10, p. 56-57) calcula les tones de diòxid de carboni (CO₂) emeses per les visites globals al portal Google en temps real, mentre que a *DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST* (2016, fig. 11, p. 56-67) visualitza el nombre d'arbres necessari per absorbir el volum de CO₂ emès per les visites globals a google.com cada segon.¹³ Tots dos projectes web qüestionen la creença generalitzada que internet i els núvols d'emmagatzematge són espais immaterials de flux de comunicació

13

Projectes aollits al lloc web <http://www.janavirgin.com>.

entorns més-que-humans. La contribució de Moll expressa la necessitat de considerar l'impacte ecosocial dels mitjans de comunicació digitals tant en les nostres inèrcies automatitzades com en l'ecologia dels mitjans com a pràctica disciplinària.

Els agençaments maquínics es defineixen per la complexitat, la multiplicitat. Es constitueixen com una enginyeria rizomàtica que resulta inseparable de la vida. És fonamental entendre quines connexions s'estableixen entre l'efecte hivernacle, la condició de les dones, el racisme, la xenofòbia i el consumisme frenètic. Connexions, per exemple, entre la contaminació de la llacuna de Venècia i els efectes tòxics de la gentrificació i els processos d'especulació immobiliària «apareguts als Estats Units», que Guattari anticipava el 1989:

En el camp de l'ecologia social, [a] persones com Donald Trump se'l permet proliferar lliurement, com una altra espècie d'alga, apoderant-se de barris i districtes sencers de Nova York i d'Atlantic City per «renovar-los», augmentant els lloguers i forçant l'expulsió de desenes de milions de famílies, moltes de les quals són condemnades a viure al carrer, convertint-se en l'equivalent dels peixos morts de l'ecologia mediambiental (Guattari 1990, 34).

Si Guattari anunciava ja als anys noranta que els mitjans de comunicació massius s'encarreguen de produir subjectivitats serialitzades, plegades en universos de valor unidimensionals en què les latituds es restringeixen, les diferències es neutralitzen i la passivitat prolifera, traslladar aquesta qüestió a les primeres dècades del segle XXI comporta preguntar-se de quina manera condiciona el capitalisme cognitiu les nostres maneres de pensar, sentir i actuar mitjançant l'aplicació de patrons de comportament obtinguts de processos d'extracció de dades guiats per l'únic principi del profit econòmic. La videoprojecció *Understanding how Facebook transforms your life in profit in 5 minutes* (2016, fig. 13), de l'artista Sergio Monje,¹⁵ rastreja aquests procediments amb què el capitalisme avançat intenta conquerir la nostra imaginació, els nostres desitjos i les nostres formes de relació mitjançant l'administració de subjectivitats prefabricades a través de les tecnologies de la informació i la comunicació. Des dels anys setanta assistim a una profunda mutació

15

Disponible en línia a: <http://sergiomonje.com/understandingfacebook.html>.

del capitalisme, que ha evolucionat i que actualment presenta el seu estadi més avançat en la forma de capitalisme cognitiu, com argumenta Yann Moulier Boutang. La principal tesi és que

la mateixa naturalesa del valor, la seva forma, el lloc i les modalitats de la seva extracció són remodelades de dalt a baix. Es tracta de situar la transformació per sobre d'un canvi de règim de creixement o d'un paradigma tècnic o règim sociotècnic [...] una transició a l'interior del capitalisme [...] que comporta mutacions tan radicals com les que van assenyalar el pas del capitalisme mercantil esclavista i absolutista al capitalisme industrial assalariat i «democràtic», una transició que suposa probablement una metamorfosi del règim salarial (Moulier Boutang 2004, 108).

La profunda mutació que està experimentant el capitalisme permet parlar d'una tercera revolució industrial, la qual s'hauria iniciat amb la popularització de la microelectrònica i la digitalització i l'ús generalitzat dels ordinadors en tots els sectors professionals i a les llars, d'internet, de la robòtica i de la telefonia mòbil. Les noves formes de treball immaterial que han proliferat en la nova societat de la informació, basades en una concepció dels drets de propietat entesos com el moviment de l'apropiació i expropiació (*enclosures*) —és a dir, la delimitació rígida entre l'ús (*usus*), la valorització o la renda que es pot obtenir (*fructus*), i l'alienació (*abusus*)—, poden quedar reunificats i servir de condició operativa dels mecanismes de mercat i dels preus (Moulier Boutang 2004, 112). La divulgació d'aquestes noves formes basades en noves relacions entre el capital i el treball —en què l'economia del coneixement té un paper dominant—, sumada a una pretesa major autonomia dels treballadors, s'han acabat traduint en un altre mode d'acumulació, el del capital immaterial, el del capitalisme cognitiu, que produeix atur massiu, subocupació, autoexplotació i precarietat generalitzada (fig. 14, p. 58).

Que les transformacions del capitalisme històric avancen amb bon ritme ho evidencia el creixent nombre de litigis sobre les patents en l'àmbit «[d]el genoma humà, la vida natural, la vida modificada, els medicaments per a les triteràpies, en els drets de propietat intel·lectual —drets d'autor enfront de *copyright*—, en el dret de còpia del *software*, les bases de dades, les informacions de caràcter "privat" o no, en el dret a llegir gratuïtament a les biblioteques» (Moulier Boutang 2004, 107). Ens trobem encara, però, davant d'una fase primitiva del capitalisme cognitiu, en la mesura que el sistema de drets de propietat instaurats en la Il·lustració a partir dels quals es va concebre l'economia clàssica constitueix un límit per a les forces

Figura 13. Sergio Monje, *Understanding how Facebook transforms your life in profit in 5 minutes*, 2016.



productives de l'activitat humana en el marc d'un creixement regular i un compromís institucional. Sense un replantejament integral, com sosté Boutang, «la inestabilitat del tercer capitalisme es torna perillosa, i el seu profit massa aleatori» (Moulier Boutang 2004, 112).

Calen, llavors, nombroses transformacions institucionals i constitucionals per consolidar el tercer capitalisme, ja que es fa molt difícil justificar els drets de propietat tal com van ser construïts en el capitalisme industrial: «La reproductibilitat indefinida, amb un cost gairebé nul del coneixement, fa pràcticament inoperants, inaplicables, les regles i les sancions previstes per obligar els consumidors a pagar» (Moulier Boutang 2004, 110). Segons l'autor, el fracàs de la *net-economy* (telecomunicacions, tecnologia de la informació, tecnologia digital i entreteniment) no ha de ser percebut com una absència del capitalisme, sinó més aviat com

la dificultat que aquest experimenta per prendre realment el control de l'esfera de la informació i del coneixement, amb les eines de què disposa [...] i l'experiència plurisecular que té en l'economia d'escassetat. En una economia de l'abundància, en la qual persisteix l'escàndol d'una desigualtat més vertiginosa que mai entre els pobres i els altres, entre el Sud i el Nord, els peatges d'accés al coneixement, a la xarxa, són encara pitjor rebuts que els privilegis sota l'*Ancien Régime* (Moulier Boutang 2004, 110).

Bureau d'Études elabora en el mapa *World Government* (2013, fig. 15, p. 59)¹⁶ una topografia de l'activitat de la xarxa d'informació, els mitjans i el coneixement en el capitalisme cognitiu. L'activitat del col·lectiu d'investigadors Bureau d'Études se centra en la creació autònoma i autogestionada de cartografies de sistemes socials, polítics i econòmics globals, les quals adquireixen la forma de constel·lacions informacionals o diagrames cognitius. A *World Government* visualitzen una nebulosa de poder i control biològic i psicosocial global format per les interrelacions entre la indústria química i farmacèutica, l'entramat de corporacions que governen les mercaderies i el comerç, els negocis que conformen la indústria de l'alimentació, la gestió de les finances, els sistemes de vigilància, el complex militar-nuclear-industrial, el govern estratègic mundial i les seves màquines de cristal·lització i fixació. *World Government* fa visible un circuit integrat de poder que no té res a veure amb una estructura tancada, jeràrquica i vertical, sinó que més aviat adopta la forma de xarxa flexible que es reinventa constantment i que intervé en cada aspecte de la vida.



Més que un organigrama de govern, el mapa de Bureau d'Études intenta capturar el comportament de la governança mundial, tot advertint els sistemes de producció i distribució de poder habitats per actors governamentals i no governamentals, les seves línies d'influència, ingerència i interferència. La matriu fluidica està conformada per una llarga llista d'agents, entre els quals destaquen multinacionals, estats nació, organitzacions transnacionals, fàbriques d'idees (*think tanks*), organismes reguladors i empreses financeres. El control d'aquesta matriu es consolida a escala global a través dels aparells de mitjans i missatges mundials compostos per màquines de fabricació de desig i de consens, conglomerats

Figura 15. Bureau d'Études, *World Government*, 2013. Cortesia dels artistes.

16

Disponible en línia a: <https://bureaudetudes.org/2014/02/13/world-government-2013/>.

de mitjans industrials de comunicació globals, d'entreteniment i vigilància, i les seves respectives empreses de lobbisme i relacions públiques.

El diagrama de Bureau d'Études constitueix un intent de proporcionar una imatge de la nostra ubicació històrica encarnada i situada que faci justícia a la complexitat del món en què vivim. Contextualitzar quines són les condicions específiques i les relacions de poder que són immediates a la nostra condició històrica resulta fonamental per transformar les maneres de relacionar-nos i es converteix en condició operativa per imaginar modes alternatius de relació i d'acció política. Si la cartografia o anàlisi situada de la nostra ubicació històrica esdevé el primer pas, la qüestió decisiva serà la de la subjectivitat. Félix Guattari va transformar l'ecologia en tota una filosofia —que ell anomena ecosofia— necessària per alliberar la natura dels dualismes que conformen els territoris del capitalisme, l'humanisme i l'ambientalisme, que es troben en dubte al segle XXI. Per a Guattari, «l'ecologia qüestiona el conjunt de la subjectivitat i de les formacions de poders capitalístics» (Guattari 1990, 50). Els poders transversals de l'ecosophia no només tendeixen a la creació de formes de resistència enfront de les formacions de poder capitalistes, sinó que exerceixen simultàniament una reconsideració de les aspiracions de l'humanisme kantian:

Una mateixa intenció eticopolítica travessa els problemes del racisme, del fal·locentrisme, dels desastres heretats d'un urbanisme pretesament modern, d'una creació artística alliberada del sistema del mercat, d'una pedagogia capaç d'inventar els seus mediadors socials, etc. Aquesta problemàtica és, al capdavant, la de la producció d'existència humana en els nous contextos històrics (Guattari 1990, 19).

Dit d'una altra manera, tan sols restablint una nova subjectivitat per mitjà d'un agençament maquínic que s'impliqui en les tres ecologies serem capaços de generar un nou horitzó per crear una relació més sostenible amb l'alteritat sexualitzada, racialitzada i naturalitzada. Enfront de la visió homogeneïta i universalista de la subjectivitat, cal destacar

l'heterogeneïtat dels components que agencien la producció de subjectivitat [...], components semiològics significants manifestats a través de la família, l'educació, el medi ambient, la religió, l'art [...], elements fabricats per la indústria dels mitjans de comunicació, del cinema, etc. [...] i dimensions semiològiques asignificants que posen en joc màquines informacionals de signes (Guattari 1996, 15).

Però no es tracta només d'una remodelació de la subjectivitat, sinó d'una *producció* entesa com un acte creatiu: «L'important no és la mera confrontació amb una nova matèria d'expressió, sinó la constitució de complexos de subjectivació: individu-grup-màquina-intercanvis múltiples». Aquests compostos esdevenen una oportunitat de refer de manera infinita una nova «corporeïtat existencial», fugir de la repetició i assolir el que Guattari anomena «resingularització». Es tracta d'un procés de recomposició o d'agregat, no de síntesi: «Es duen a terme així empelts de transferència que no procedeixen sobre la base de dimensions "ja aquí" de la subjectivitat, cristal·litzades en complexos estructurals, sinó d'una creació i que, per aquesta naturalesa, depenen d'una mena de paradigma estètic» (Guattari 1996, 18).

Aquest procés d'empelt, composició o agregat com a acte creatiu es pot identificar a *The Radiant* i *Grund 33°53'23.5"N 35°28'10.9"*, dos projectes de recerca que també van formar part de *Recomposicions maquíniques*. El videoassaig *The Radiant*, del col·lectiu anglès The Otolith Group (2012, fig. 16, p. 60), explora les devastadores conseqüències del gran terratrèmol que va sacsejar la regió de Tohoku i tota la costa pacífica del Japó l'11 de març de 2011, el qual va desencadenar un tsunami que va deixar més de 15.800 morts, 3.000 ferits i més de 5.000 desapareguts i que va afectar la central nuclear Fukushima Daiichi. Combinant materials cinematogràfics històrics amb enregistraments actuals sobre el territori afectat i testimonis de científics, activistes i residents, el film ressuscita la promesa que va



Figura 16. The Otolith Group. *The Radiant* (fotograma), 2012. Cortesia dels artistes.

protagonitzar l'energia nuclear en un món imaginat i construït durant la Guerra Freda, i la contraposa amb el context actual de devastació dels ecosistemes aeris i aquàtics a escala global provocada per la radiació, tot plantejant múltiples interrogants sobre els efectes de la nostra dependència dels models energètics en els quals es basen les nostres societats actuals.



La videoprojecció *GRUND 33°53'23.5"N 35°28'10.9"E*, de l'artista Mitra Azar (2014, fig. 17, p. 61), cartografia l'entramat de tensions que es donen entre l'ús de l'espai públic, els violents processos de privatització i la creixent explotació turística del front marítim de Beirut, una ciutat que ha destruït la seva costa per construir-hi ports esportius i complexos turístics exclusius. Molt a prop de l'àrea rocosa coneguda com Raouché, on els turistes es delecten passejant amb embarcacions i endinsant-se en les coves que perforen els penya-segats, emergeix un paisatge d'arquitectures informals i precàries feta de barraques on viuen refugiats palestins i sirians. Moltes d'aquestes barraques aprofiten els pilars distribuïts en retícula que serviran de fonaments per construir un macrocomplex de luxe de més de 100.000 m² d'extensió projectat per l'arquitecte Rem Koolhaas. Molts dels refugiats treballen guiant les embarcacions dels turistes que parteixen de l'única platja pública del litoral de Beirut sense construir, la qual està amenaçada per l'eliminació de les restriccions al desenvolupament urbanístic que va obtenir la dinastia política Hariri durant la convulsa guerra civil. L'aparició el 2015 d'una tanca de filferro espinós que vorejava l'àrea natural va desencadenar una intensa mobilització ciutadana per reclamar la protecció dels usos culturals de l'hàbitat natural com a espai arqueològic, zona de pesca i zona d'esbarjo. El manteniment de l'ús públic que reivindiquen les diverses accions, ocupacions i intervencions que hi

han tingut lloc per interrompre l'ordre dominant, opera com a resistència afirmativa davant les amenaces d'apropiació i expropiació del lliure ús que intenten exercir interessos privats guiats pel benefici econòmic.

L'obra de Mitra Atzar i la de The Otolith Group són alhora materials (es refereixen als agençaments materials, s'enreden en fluxos de matèria) i mentals (esbossen les xarxes d'idees que hi estan vinculades). L'ecosofia de les seves anàlisis es fa visible en la problematització transversal en sintonia amb els tres registres ecològics. La preeminència actual dels algorismes de patrons de reconeixement, les tecnologies de vigilància i els sistemes d'armes intel·ligents, són inseparables dels mitjans de producció, gestió i eliminació d'energia nuclear. La destrucció de l'hàbitat natural no pot ser vista com quelcom separat dels processos d'extractivisme cognitiu i de control biopolític que intenten exercir els interessos de rendiment econòmic de l'entramat de propietaris de terrenys, polítics i sectors immobiliaris. Tots dos casos incorporen una denúncia dels modes dominants de valorització de les societats, definits per Guattari com

l'imperi d'un mercat mundial que lamina els sistemes particulars de valor, que situa en un mateix pla d'equivalència els béns materials, els béns culturals, els espais naturals [...], que situa el conjunt de les relacions socials i de les relacions internacionals sota el domini de les màquines policials i militars. En aquesta doble pinça, els estats veuen com el seu paper tradicional de mediació es redueix cada vegada més, i sovint es posen al servei conjugat de les instàncies del mercat mundial i dels complexos militar-industrials (Guattari 1990, 10-11).

Per a Guattari, és competència de l'art (o de la funció poètica en un sentit ampli) alliberar-nos de la producció de subjectivitat individual i col·lectiva que exerceixen els mitjans de comunicació i els poders fàctics, per donar pas a la recomposició d'universos de subjectivació resingularitzats i localitzar vectors que permetin «compondre altres configuracions existencials» (Guattari 1990, 37). La «catàlisi poètica-existencial» que genera l'art, al seu parer, ve donada per «la seva capacitat per promouvoir ruptures actives, processuals, en el si de teixits significacionals i denotatius semiòticament estructurats, a partir dels quals posarà en acció una subjectivitat de l'emergència» (Guattari 1996, 33). Aquesta capacitat per promouvoir ruptures, obertures i afectes ve donada pel poder de la dimensió sensual de l'art, la qual s'identifica amb la seva pròpia naturalesa.

El que preserven les obres d'art són *blocs de sensacions* compostes de *perceptes* i *afectes*. Els primers no s'han de confondre amb

les percepcions, ja que són independents de l'estat que els experimenta. Els segons no s'han de confondre amb afeccions o sentiments, ja que excedeixen qualsevol vivència. L'artista crea *blocs de percepts i afectes* que existeixen per si sols, que són independents de l'home. Seguint Deleuze i Guattari, les sensacions no són percepcions que remetien a un objecte (referència), sinó que es refereixen únicament al seu material (Deleuze i Guattari 1995, 164-167). És a dir, és el percepte o l'afecte del seu propi material. La finalitat de l'art consisteix a «arrencar els percepts de les percepcions d'objecte i dels estats d'un subjecte que percep, a arrencar l'afecte de les afeccions com a pas d'un estat a un altre» (Deleuze i Guattari 1995, 168). Però no es tracta d'un estat viscut, sinó de l'esdevenir no humà de l'home. Si les sensacions són compostos de materials amb signes, aquestes revelen les capacitats expressives de la matèria. L'art pot ser definit, doncs, com l'experimentació d'aquesta expressió alliberada de significants representacionals. L'art revela la força de la materialitat més enllà de fronteres interpretatives humanes; ens connecta amb el món, ens submergeix en la matèria vibrant i ens fa ressonar amb ella. La consideració de l'art com a expressió de la materialitat revela les possibilitats dels esdevenirs no humans com a noves maneres d'estar amb el món. Amb l'art ens trobem amb una matèria activa en el procés relacional en el qual significat i afecte apareixen entrelaçats. És des d'aquest punt de vista que l'art pot revelar noves formes de subjectivitat.

Les múltiples *corporeïtats existencials* o possibilitats de *ser en el món* que emergeixen de l'esdevenir no humà entès com un procés de deformacions i descodificacions produïdes pels afectes en un esdeveniment de materialitat compartida, es revelen a *Proyecto Úter* (2015, fig. 18), del col·lectiu homònim. *Proyecto Úter* és un gran dibuix col·laboratiu que aborda la qüestió de la interrupció voluntària de l'embaràs a través de la narració gràfica concebuda com un palimpsest de microhistòries afectives que, atenent el pla dels imaginaris col·lectius i l'experiència afectiva personal, reclama la sobirania dels cossos dels subjectes feminitzats.¹⁷ Les històries personals recollides oralment es converteixen en materials sensibles a partir dels quals es projecta un univers virtual on l'animal, entès no com l'altre de l'home, sinó com a fenomen anòmal, té una centralitat emancipadora. L'animal entès com a esdevenir permet transformar la comprensió del que

és humà i, al seu torn, repensar la cultura en termes de pluralitat i diversitat, substituint l'antropologia per una etologia dels afectes.

El dibuix polifònic narra, a manera d'auca rizomàtica, una història de les lluites per la descolonització dels úters. I el gest de situar els animals no humans que certes tradicions culturals únicament invoquen per assignar una animalitat no desitjada a les dones com a reflex de la condició d'inferioritat, és precisament l'eina que *Projecte Úter* reclama avui com a condició per construir una vida sostenible sobre la base de l'igualitarisme, el respecte, la cura i l'afecte. L'esdevenir animal entès com una catàlisi existencial es converteix en un projecte paral·lel a l'esdevenir dona, gai, transsexual i tota una llista d'alteritats significatives. Aquest



Figura 18. Projecte Úter, Projecte Úter, 2015.

projecte apunta a la desaparició de l'«exterioritat» del que és humà per ressituar el que és humà dins d'un món no humà més ampli. L'esdevenir animal aspira a desafiar els privilegis assignats al que és humà que han heretat les tradicions occidentals. Critica l'antropocentrisme amb el qual el subjecte humanista liberal protegeix alguns membres de l'espècie humana i n'exclou d'altres dels seus estatus i privilegis. Aquest fet expressa una història violenta d'exclusions polítiques sobre la base del gènere, la raça i les discapacitats corporals. *Projecte Úter* participa del gir no humà que en els últims anys s'ha treballat des del pensament contemporani en la mesura que s'involucra amb entitats que històricament han estat devaluades en els nostres sistemes de pensament i en les pràctiques culturals i socials.

L'agrupació de les figures, escenes i seqüències en falles es presta a una lectura en clau estratigràfica; depenent de si fem un sondeig ascendent o descendent, la història variarà. Un dels múltiples recorreguts als quals es presta el dibuix podria iniciar-se en l'univers de valor dominant respecte a la reproducció i l'avortament que arriba als nostres dies amb la forma de sediment cultural o hàbit institucionalitzat de pensament. Ens trobaríem en la superfície capil·lar, que recull els imaginaris entorn de l'avortament des de la perspectiva del disseny/poder. El coneixement popular sobre les plantes que indueixen la interrupció de l'embaràs es converteix en fenòmens de resistència davant la captura heteropatriarcal. L'imperi fàl·lic capitalista no s'explica sense l'extractivisme reproductiu que sempre ha practicat en els úters, com bé ha argumentat Silvia Federici (2010). L'àmbit següent, el més extens, és la cavitat uterina: escenari de lluites socials en forma de vivències afectives en el context social i històric recent (fig. 19, p. 62-63). Materialització de les violències polítiques que intenten governar els cossos i la seva capacitat reproductiva. Val la pena perdre's en la diversitat de situacions que es descriuen, protagonitzades per víbries, guineus, aranyes, llangardaixos i truges, entre d'altres.¹⁸

El colofó, a la capa submarina, ens permet endinsar-nos en la riquesa que expressa el fet de pensar que la vida es regeix pel principi de la codependència interespecie. Materialitat compartida que ens afecta com a resultat d'una connexió de desitjos, unió de fluxos i continuïtat d'intensitats. Aquesta falla centra la mirada en la simbiosi amb la qual conviuen els animals no humans, maternitats desitjades, no desitjades, compartides, no nuclears, sexualitats i gèneres múltiples, que reflecteixen els reduccionismes dels sistemes de pensament i hàbits culturals heteronormatius. *Projecte Úter* elabora una mitologia natural-cultural d'històries compartides que ens serveixen d'inspiració per descodificar la nostra concepció sobre el significat de la vida mateixa, de la llibertat, de la voluntat i de la restricció. Aquí el que es reclama és la *vida entesa com a projecte*, i no com a extensió d'un sistema econòmic que veu els cossos com a territoris per a una expansió material que asseguri la seva reproducció social.

El dret a la sobirania dels cossos que reclama *Projecte Úter* introdueix un element relacionat amb les maneres de morir en l'era del capitalisme avançat. Des del punt de vista del materialisme vitalista,

18 Vegeu «Xarxes afectives. Projecte Úter en conversa amb Christian Alonso» a la pàgina 96 d'aquest llibre.

la condició posthumana motivada pels avenços científics i tecnològics dilueix les fronteres entre la vida i la mort. El govern biopolític no només prova de controlar tot el que viu, sinó que també intenta intervenir en les maneres de morir. Com argumenta Rosi Braidotti, en l'època posthumana tecnològicament mediatitzada de l'Antropocè, distingida per la comercialització de tot el que viu, la vida ja no és prerrogativa del que és humà. L'amenaça d'extinció que comporten les catàstrofes mediambientals, per exemple, il·lustra el continuïtat entre natura i cultura; però, en lloc de veure això com una oportunitat per transformar les nostres maneres de relació, els nostres hàbits institucionalitzats fan que ràpidament ho substituïm per una renaturalització del medi ambient tecnificat, amb la qual cosa es torna a formalitzar el dualisme. És un mecanisme de negació de la responsabilitat humana que atribuïm a forces que estan més enllà del nostre control. Aquest escenari, com sosté Braidotti, fa emergir una doble necessitat ètica: d'una banda, ens convida a transformar el lament de la pèrdua de l'ordre natural en una acció social i política efectiva, i, de l'altra, ens exhorta a ancorar aquestes accions a la responsabilitat de les generacions futures en l'esperit de la sostenibilitat social (Braidotti 2015, 136).

L'ímpetu que pot guiar aquest projecte de transformació perquè avanci cap a una sostenibilitat social pot venir donat per la pulsio inhumana que brinda la proximitat a la mort, que ens podria fer entendre la vida no com a propietat o com l'execució d'una successió de mandats, sinó com a projecte en què hem de prendre partit:

La plena explosió de la consciència de la naturalesa transitòria de tot el que viu és el moment significatiu de la nostra existència. Això estructura el nostre esdevenir subjectes, les nostres capacitats, el nostre poder de relació, el procés d'adquisició de la consciència ètica [...]. L'espectacle de la nostra mort està inscrit des de sempre en filigrana en el guió de la nostra temporalitat, no com un límit, sinó com a condició de possibilitat [...]. Familiaritzar-se amb la necessitat impersonal de la mort és un expedient ètic per arrelar-se a la vida com a visitants transitoris i lleugerament ferits [...]. La proximitat de la mort suspèn la vida, no en la transcendència sinó en la radical immanència de *només una vida* aquí i ara, durant tot el temps que puguem gaudir-ne (Braidotti 2015, 159).

Aquesta força deshumanitzadora com a condició de possibilitat per repensar les nostres maneres de relació es destil·la notablement dels projectes que van formar part de *Recomposicions maquíniques*, amb què ens proposàvem entendre la pràctica de l'art com una pràctica de

creació de màquines ecosòfiques. En el nostre itinerari hem vist com l'art recompon universos de subjectivació mitjançant agençaments màquínics que s'impliquen amb l'ecologia mental, natural i social. Instal·lar-nos en la dimensió màquínica no només ens permet veure els mecanismes de dominació amb els quals el capitalisme avançat s'expandeix al segle XXI com a màquina de subjectivació, sinó que descobreix la força emancipadora que habilitaria potencials mutacions existencials per mitjà de noves combinacions home-màquina: acoblar-se amb altres màquines per formar una altra màquina, en un règim de flux i intercanvi permanent. És des d'aquest punt de vista que el maquinisme de Guattari resulta decisiu per poder fer front a l'estat d'insostenibilitat mediambiental i social que sacseja les nostres societats.

L'art que incorpora aquesta noció d'ecologia màquínica en la seva pràctica creativa proporciona vies generatives per injectar una nova sensibilitat pel que fa a les fronteres, els trànsits i els esdevenirs a partir d'una combinació d'allò ètic, polític i estètic, i alhora brinda oportunitats similars per reconsiderar críticament els dispositius escòpics que han dominat històricament les relacions entre art i natura, desplaçant-nos des d'una visió cosificada de la natura seduïda amb el seu propi imaginari fins a una pràctica eticopolítica encarnada que habilita la supervivència.

Els universos de subjectivació resingularitzats i recompostos que generen les màquines inclouen elements significants i no significants, humans i no humans, naturals i culturals, materials i representatius. Es constitueixen en un conglomerat de valors mutants: s'organitzen en sistemes autoenunciatius que configuren unes subjectivitats afectives complexes i mediatitzades per múltiples formes, les quals, davant del reduccionisme que imposa el fal·logocentrisme sobre la contingència, la causalitat lineal i les significacions de les seves estructures pretesament estables, aconsegueixen revelar l'estranyesa del món. S'organitzen sobre la base de compostos fets de tecnologies, fluxos temporals i energètics, universos de valor i territoris existencials, que en la seva autorealització contribueixen a una redefinició radical del poder generador de la vida. L'art, per a Deleuze i Guattari, consisteix en una pràctica intensiva que apunta cap a la creació de noves maneres de pensar, experimentar i sentir les infinites possibilitats de la vida. Els diversos components de la màquina connecten l'art amb les forces materials que ens envolten: animals, vegetals, minerals, moleculars, etc.

És mitjançant la xarxa concreta de relacions de producció que defineix la màquina, mitjançant l'agençament de línies transversals a través

de les quals actuem i que està format per diversos components (socials, subjectius, tecnològics, energètics, corporals i espaciotemporals), que els seus agençaments processals possibiliten un esdeveniment d'allò real. L'art com a màquina participa i intervé en la realitat, però no té cap relació amb el regne de la representació. Per màquina ecosòfica podem entendre el mecanisme vital d'emergència d'un món sempre nou en el pla de la realitat. La seva funció és obrir, materialitzar, construir un món, una nova realitat que sempre hi serà però que mai vam habitar: «Una màquina abstracta o diagramàtica no funciona per representar ni tan sols una cosa real, sinó que construeix un real futur, un nou tipus de realitat» (Deleuze i Guattari 1988, 144). Un món en què les maneres de ser, les noves maneres d'existir, tan sols operen com múltiples formes d'esdevenir en perpètua emergència: l'ontologia del procés, el propi procés com a ontologia. Les màquines abstractes no són identitats ni categories de l'ésser. No tenen res a veure amb transcendentalismes, sinó que són pura funció de la matèria, un procés material d'experimentació.

Aquesta modulació de codis materials, biològics i socials en què règims de signes connecten allò lingüístic, significant discursiu, amb un material asignificant com ara codis vitals, materials i tècnics, és el que determina «l'ecologia de les imatges», definida per Anne Sauvagnargues com un desenvolupament processual de màquines desitjants i agençaments maquínics. Establint una connexió entre el *ritornello* guattarià i la problemàtica bergsoniana de la imatge que Deleuze desenvolupa en el seu treball sobre el cinema, Sauvagnargues destaca la potència de les qualitats generatives de la imatge un cop alliberada de la seva funció representativa com a «doble material d'una representació o pensament» per situar-se a si mateixa «en la superfície, com la sensació, dins d'una etologia d'individuacions sensorials». La imatge es defineix com un procés vital de diferenciació: «Es desplega sobre mapes d'afectes en una semiòtica ecològica i una etologia de territori». És a dir, en lloc de definir l'art com una imatge que és percebuda per una consciència, es converteix en «un efecte de matèria, una imatge-moviment», que desplaça la interpretació i el vell paradigma de la mimesi en favor de l'experimentació i l'esdevenir. I aquest efecte de la matèria es catalitza en modes col·lectius de subjectivació: «El problema de la imatge ja no embolcalla l'estatut d'un pensament, capaç de reflectir els efectes del seu ús, com era el cas en la imatge de pensament, sinó que es refereix més aviat a la producció de subjectivitat individuand-se a si mateixa a través de la matèria» (Sauvagnargues 2016, 46-50). Aquesta perspectiva vital-social de la imatge pensada des d'una filosofia de l'esdevenir,

d'individuació i metamorfosi, és el que permet veure l'art com a *màquina*, com una captura de forces de materials ressonants:

La imatge ja no es preocupa amb una confrontació especular a la manera d'una fantasia (una imatge mental) o d'un símbol (homologia estructural) quan es concep com a individuació, l'experimentació d'una màquina d'escriure que explora noves velocitats vitals i socials. Tan aviat com la imatge esdevé captura, proximitat, composició intensiva entre dos termes que no obstant això romanen diferents, s'obre un circuit, un arc motor sensorial per mitjà d'encontres i la composició de relacions entre longitud i latitud, i no immediata, instantània reflexivitat (Sauvagnargues 2016, 52).

La màquina abstracta és, doncs, vital i material al mateix temps. És una expressió de la materialitat del flux vital que ho habita tot. Es configura com la «vida específica de la matèria, un estat vital de la matèria com a tal, un vitalisme material que sens dubte existeix arreu però habitualment ocult o recobert, transformat en irreconeixible, dissociat pel model hilomòrfic» (Deleuze i Guattari 1988, 412). I, com ens recorda Stephen Zepke, són els mapes etològics, l'ètica de l'afecte i les màquines biosocials que genera la imatge, el que allibera l'art de la representació per convertir-se

en una política de l'experiència viscuda, un terreny d'experimentació que obre la vida a maneres de ser alternatives, afirmant noves realitats, noves comunitats i nous mètodes d'autoorganització [...]. L'art es converteix en una mena de biopolítica, [...] una resposta en l'àmbit de l'experiència amb tot allò que intenta privar-nos d'afirmar el nostre poder de composició. L'art és un mecanisme per augmentar el nostre poder, per alliberar-nos a nosaltres mateixos dels límits de la representació [...]. L'art és la llibertat d'experimentar en les nostres condicions d'existència i és la condició ètica de qualsevol revolució (Zepke 2009, 9).

Bibliografia

- ALBELDA, JOSÉ (2015). «Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza». A T. Raquejo y J. M. Parreño (eds.). *Arte y ecología* (p. 219-246). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BRAIDOTTI, ROSI (2009). *Transposiciones*. Barcelona: Gedisa (*Transpositions*, Cambridge, Polity Press, 2006).
- (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa (*The posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013).

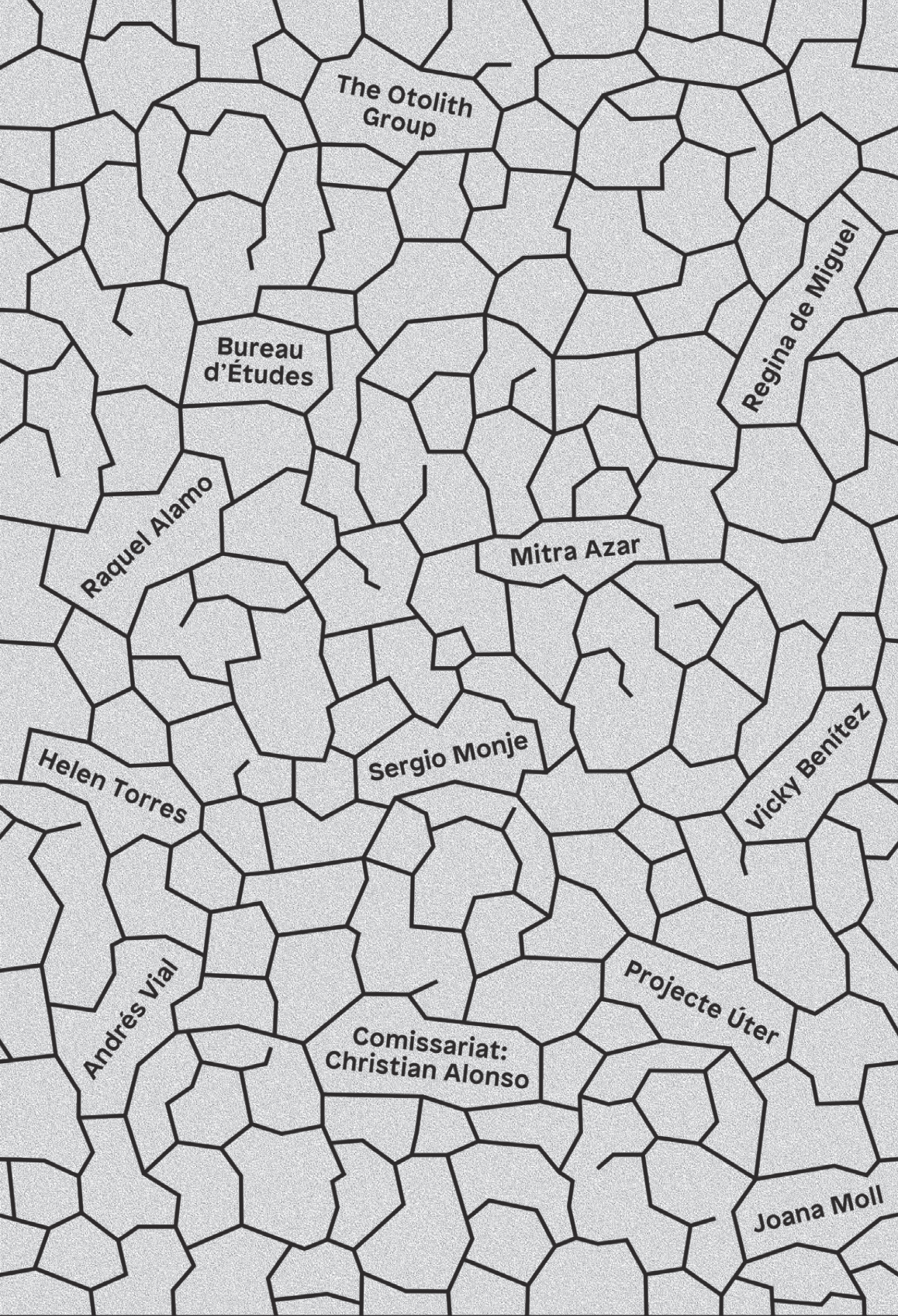
- BRAIDOTTI, ROSI; DOLPHIJN, RICK (eds.) (2014). *This Deleuzian Century. Art, Activism, Life*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.
- COSGROVE, DENIS E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (2008). «Introduction to social formation and symbolic landscape». A J. Elkins i R. Delue (eds.). *Landscape theory* (p. 17-42). Nova York: Routledge.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós (*L'Anti Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1972).
- (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1980).
- (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama (*Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991).
- FEDERICI, SILVIA (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea a: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>.
- GUATTARI, FÉLIX (1990). *Las tres ecologías*. València: Pre-Textos (*Les trois écologies*, París, Galilée, 1989).
- (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial (*Chaosmose*, París, Galilée, 1992).
- LIPPARD, LUCY (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: The New Press.
- MOORE, JASON W. (ed.) (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- MORTON, TIMOTHY (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- MOULIER BOUTANG, YANN (2004). «Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo». A *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea a: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf>.
- POSTMAN, NEIL (1970). «The Reformed English Curriculum». A Alvin C. Eurich (ed.). *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*. Nova York: Pitman, 1970.

- Disponible en línia a: http://www.media-ecology.org/media_ecology/ [consulta: 25 gener 2018].
- RIECHMANN, JORGE (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons.
- SAUVAGNARGUES, ANNE (2016). *Artmachines*. Edimburg: Edinburgh University Press.
- SERRES, MICHEL (2000). «Application: Genesis of the Text». A *The Birth of Physics*. Manchester: Clinamen (*La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, París, Minuit, 1977).
- SHIVA, VANDANA. *Declaración de las semillas*. Disponible en línia a: <http://www.varietatslocals.org/wp-content/uploads/2012/10/Manifesto-Seed-Freedom.pdf> [consulta: 6 febrer 2018].
- (2008). *Los monocultivos de la mente*. Monterrey: Fineo (*Monocultures of the Mind: Biodiversity, Biotechnology and the Third World*. Londres / Penang: Zed Books / Third World Network, 1993).
- STEFFEN, WILL; GRINEVALD, JACQUES; CRUTZEN, PAUL; MCNEIL, JOHN (2011). «Review. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 842-867. Disponible en línia a: <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327> [consulta: 7 gener 2017].
- ZALASIEWICZ, JAN; WILLIAMS, MARC; HAYWOOD, ALAN; ELLIS, MICHAEL (2011). «Introduction. The Anthropocene: a new epoch of geological time?». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 835-841. Disponible en línia a: <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0339> [consulta: 7 gener 2017].
- ZEPKE, STEPHEN (2005). *Art as abstract machine. Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. Nova York / Londres: Routledge.
- ZHANG, PETER (2016). «The Four Ecologies, Post-evolution and Singularity». *Explorations in Media Ecology*, 15 (1 setembre 2016), 3-4, p. 343-354 (12). Disponible en línia a: <https://doi.org/10.1386/eme.15.3-4.343-1> [consulta: 4 febrer 2018].

Biografia

Christian Alonso és curador, investigador i docent al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, on desenvolupa la seva tesi doctoral, centrada en l'anàlisi de les pràctiques artístiques i curatorials des de la perspectiva de la sostenibilitat mediambiental i social. Com a coordinador general del grup de recerca AGI (Art, Globalització, Interculturalitat) de la Universitat de Barcelona, ha organitzat un gran nombre de congressos, simposis i seminaris sobre art contemporani i pensament crític. Ha estat coordinador de les cinc edicions del programa d'estudis curatorials On Mediation (2013-2018), mediador en residència a Can Castells (Laboratori d'Art Comunitari, Sant Boi de Llobregat, 2017 i 2018), a Can Felipa (2017) i a la Sala d'Art Jove (2016), curador de l'exposició col·lectiva *Pati de llums* (Can Castells, 2017) i dels projectes *Recomposicions maquíniques* (Can Felipa, 2017) i *Eulàlia Valldosera. Plastic Mantra* (Loop City Screen, 2017), coordinador de l'exposició *Javier Peñafiel. Agencia en porvenir* (Arts Santa Mònica, 2017) i cocomissari de les exposicions *Enésima intempestiva* (àngels barcelona - espai 2, 2016), *La gran il·lusió* (Sala d'Art Jove, 2016), *Tedium Vitae* (ADN Platform, 2015) i *Barcelona inspira* (Cercle Artístic Sant Lluç, 2014). Ha participat com a artista en l'exposició col·lectiva *DEMO_3. ¿Qué hacemos con la performance? ¿Qué hacemos con la performatividad?* (DAFO i Centre d'Art La Panera, Lleida, 2014). Finalment, és cofundador de l'associació cultural sense ànim de lucre Càlam: Art, Educació i Sostenibilitat, amb Nien Boots, Jose R. Madrid Alonso i Ferran Vidal.

Pàgina web personal: <http://caosmosis.net/>



RECOMPOSICIONS MAQUÍNIQUES

7 Febrer → 8 Abril 2017

Exposició, tallers, trobades i publicació





Figura 3. Andrés Vial, *The Unattainable Own Small Place (El complejo verde)*, 2017.

Figura 5. Vicky Benítez, *Jardí d'exòtiques invasores. Hort comunitari La Vanguardia, Poblenou, Barcelona (2016 -)*.



Figura 6. Raquel Alamo Bergström, *Mnemosyne Plantae*, 2017.







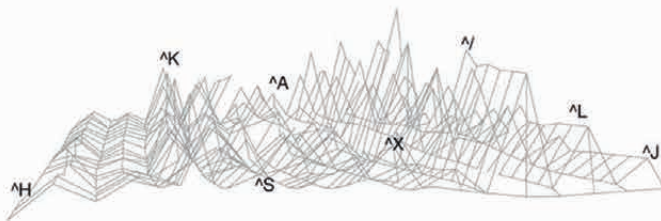


Table DRD-1. Summary of characteristics of the deceased in drug-induced deaths according to national definitions.

Numbers of drug-induced deaths and toxicology, 2011 or last year with available information

^{^G}. 78, 6 % without opiates, 2011, Czech Republic.

^{^K}. 85, % known toxicology, Austria.

^{^T}. 95, % opiate, Austria.

INFLUENCING MACHINES

^{^Y}. 25, % without opiates, Malta.

Table GPS-1. Lifetime prevalence of drug use by age and country, most recent national general population survey available since 2000

^{^A}. 26663, United Kingdom, England and Wales, 2011 - 12. Interview, Original age range: 16 - 59

^{^Y}. 12202, Portugal, 2007. Interview, Age range all adults, 15 - 64.

^{^Q}. 10507, Spain, 2011, Interview, Age range young adults 15 - 34.

^{^?}. 16271, Sweden, 2011, Multimethod, Age range all adults, 15 - 34.

Extent to which Internet use replaced time spent with off-line activities. Last Update 31.07.13

Downloading music files instead of buying a CD

DOUBLE BIND

^{^X}. 24 Bulgaria

^{^A}. 26 Former Yugoslav Republic of Macedonia, the

^{^H}. 10 Denmark

Reading online news instead of printed news, newspaper or magazines

^{^S}. 55 Austria

^{^/}. 69 Belgium

^{^J}. 15 Bulgaria

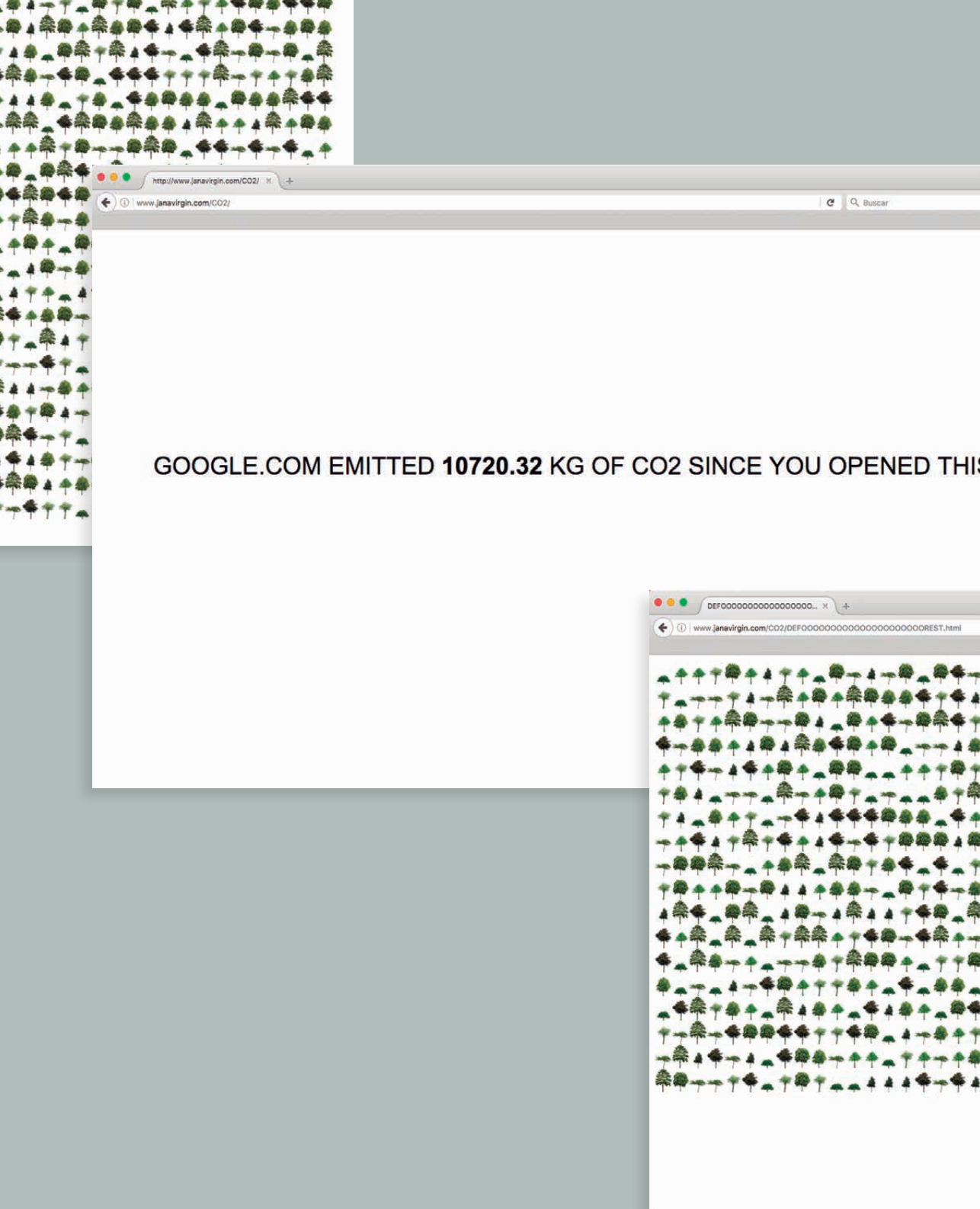
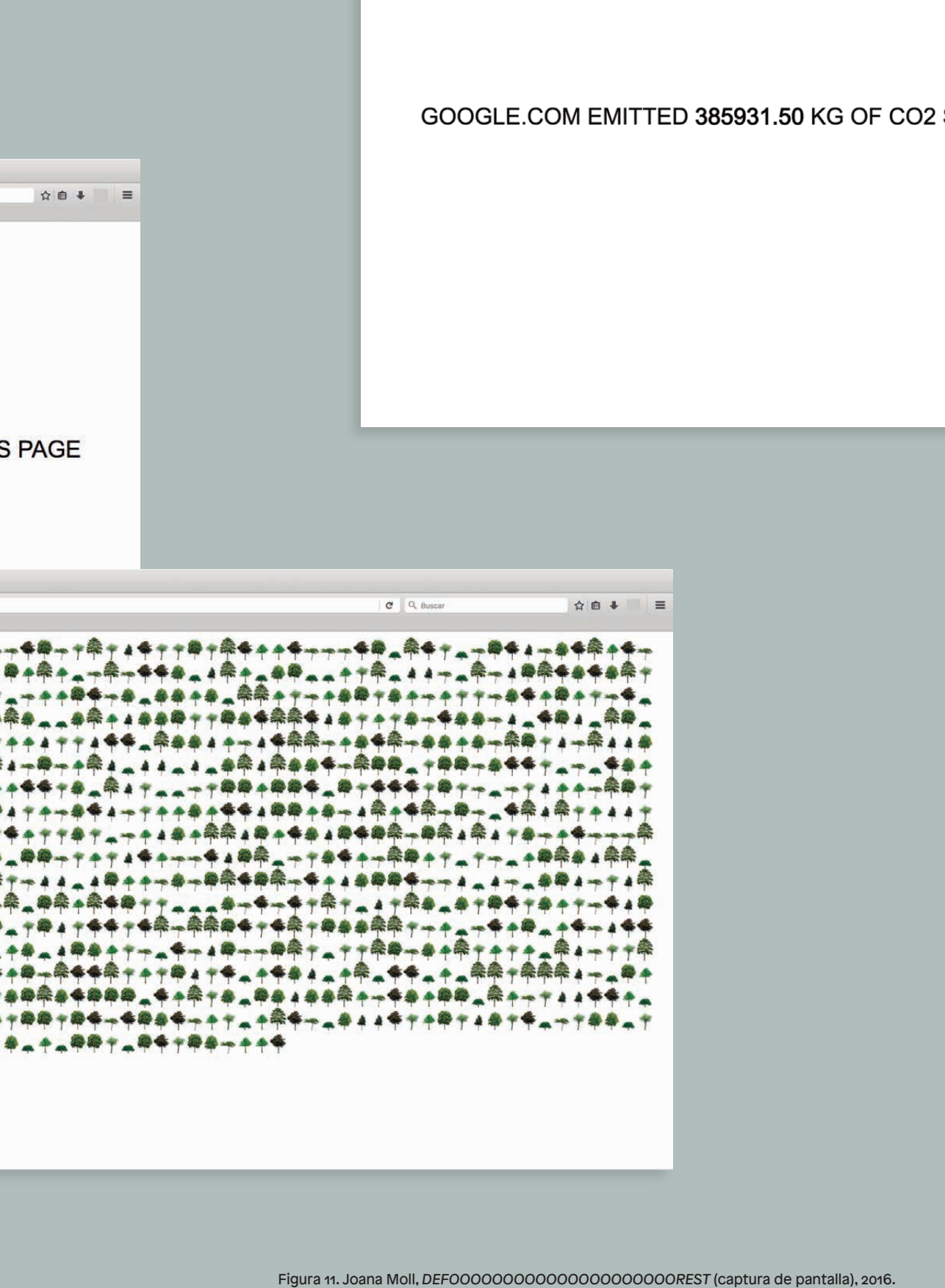


Figura 10. Joana Moll, Go2GLE (captura de pantalla), 2015.

GOOGLE.COM EMITTED 385931.50 KG OF CO2

GOOGLE.COM EMITTED 385931.50 KG OF CO2



GOOGLE.COM EMITTED 385931.50 KG OF CO2

S PAGE

Buscar

Figura 14. Sergio Monje, *Understanding how Facebook transforms your life in profit in 5 minutes*, 2016. Cortesia de l'artista.

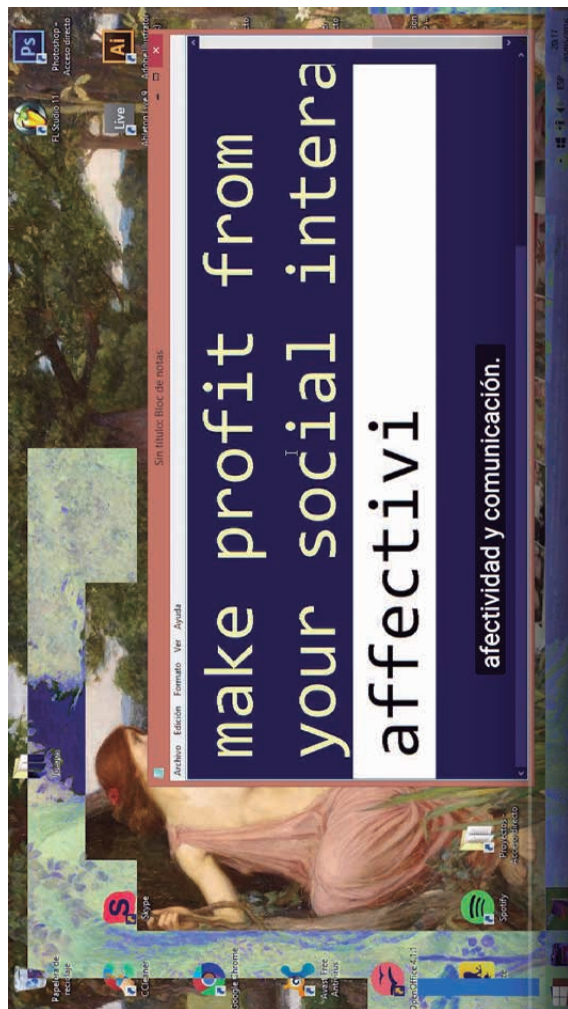






Figura 16. The Otolith Group, *The Radiant* (fotograma), 2012. Cortesia dels artistes.



Figura 17. Mitra Azar. GRUND 33°53'23.5"N 35°28'10.9"E (fotograma), 2014. Cortesia de l'artista.



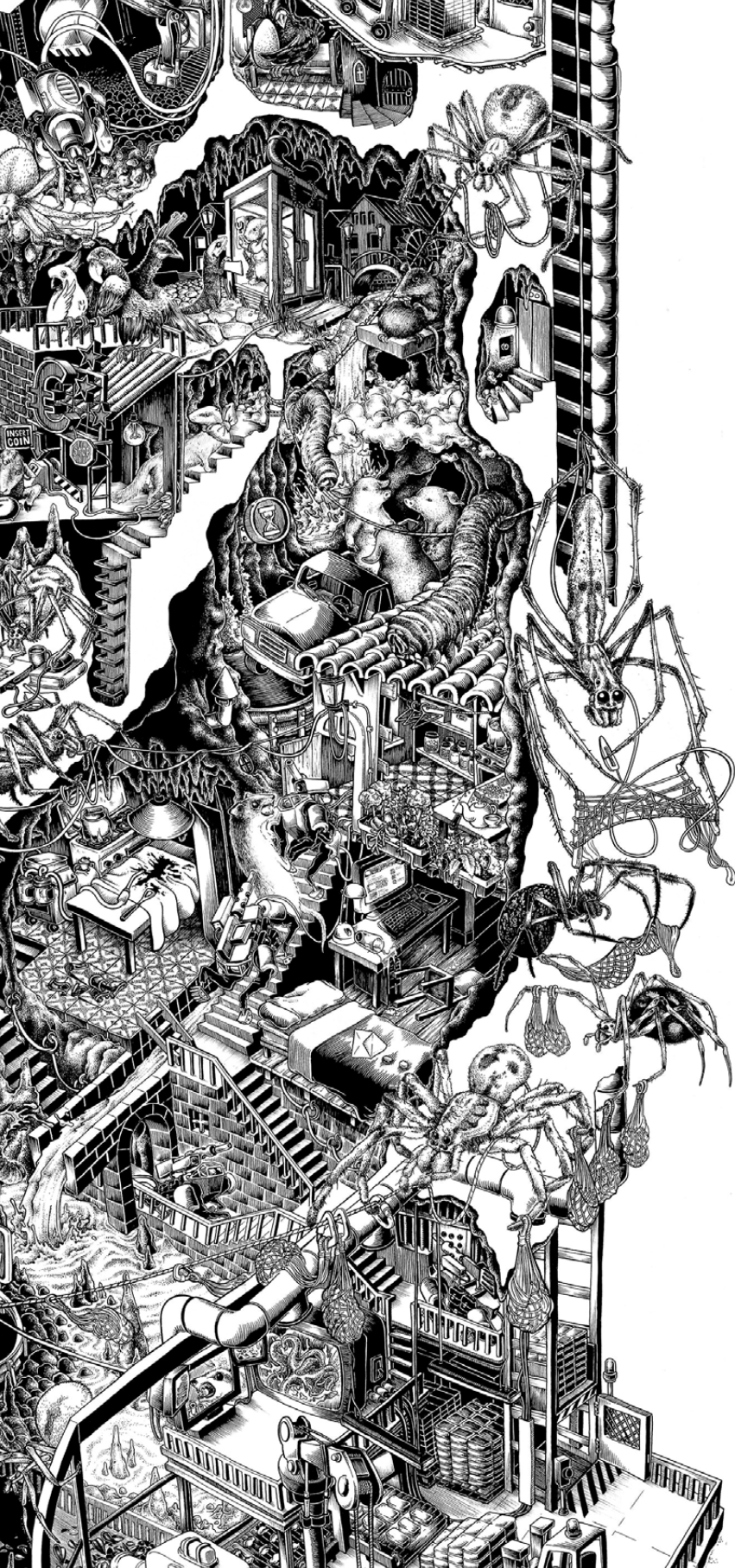
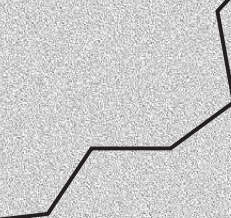
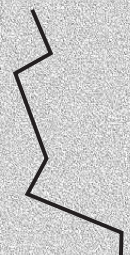


Figura 19. Projecte Úter, *Projecte Úter* (fragment), 2015. Cortesia de les artistes.



ESCURÇAR ESCLETXES I DISTÀNCIES

Andrés Vial en conversa
amb Christian Alonso



CA: Christian Alonso

AV: Andrés Vial

CA Ens podries descriure els diferents elements que componen *El complejo verde* (2017)?

AV *El complejo verde* és una sèrie de treballs que desenvolupo des de fa diversos anys. És una possibilitat que em dono de resguardar processos d'investigació visual sota un paraigua més gran. En aquest cas, un nom com *El complejo verde* em permet donar un sentit orgànic al grup de peces que el componen, així com un caràcter ecosistèmic. En aquest sentit, *El complejo verde* presentat el 2017 està format per diferents peces reutilitzades i posades en una nova tensió visual a propòsit del que es necessitava, en aquest cas per a *Recomposicions maquíniques*, l'exposició que l'acull. També era necessari entendre les temporalitats de les peces que componien *El complejo verde* per a una mutació probable pel que fa al context climàtic/estacionari. Per exemple, la instal·lació *Distance*, que al principi se suggeria des dels cultius tradicionals, s'havia d'adaptar als fruits de l'estació en què ens trobàvem. La segona peça, *Partial View*, pot configurar-se depenent de l'estructura que la rebí, i finalment les escultures part de *The Unattainable Own Small Place* tenen una capacitat de situar-se i tensar llocs difícils de la sala. Aquests tres grups de treballs van ser els que van configurar *El complejo verde* en la versió del 2017. Cal explicar l'últim, perquè, sempre que algú em demana una peça com aquesta, les meves decisions pel que fa a quina part de la sèrie utilitzar estan determinades pels suggeriments específics tant de l'espai com de la proposta conceptual que em convida.

CA Per a mi els tres grups de treballs tracten una mateixa qüestió: la percepció sobre, a través i en conseqüència del paisatge. El paisatge no com un lloc concret, sinó com el que és, una mirada, una idea. *Distance* monumentalitza la barrera que el pensament humanista va construir per

privilegiar l'antropocentrisme, amb l'home blanc i occidental com a unitat de referència, descartant els altres sexualitzats, racialitzats i naturalitzats. Al meu parer, no és tant que aquesta barrera de fusta ens impedeixi accedir a «un» paisatge, sinó que aquesta mateixa barrera opera com l'analogia mateixa del procés d'atomització que l'essencialisme biològic especista exerceix sobre la relacionalitat que uneix tot el que és viu. En aquest context, la mirada paisatgística, que va assolir el seu zenit (no en va) en el Renaixement, ha estat còmplice de l'objectualització de la natura que ha permès la seva colonització, un mecanisme cognitiu de dominació per exclusió. Més que una mirada «cap allà», crec que *Distance* és una mirada crítica cap aquí, cap a nosaltres mateixos, que ens exhorta a entendre la forma de procedir dels mecanismes d'exclusió que descarten allò material real del domini de la representació. Aquest mecanisme dona pistes de la relació que manté la dislocació de la mirada paisatgística amb la nostra manera de relacionar-nos amb el territori, no només amb la natura, sinó amb tota la infinitat d'espècies que ens envolten i de les quals depenem.

AV Absolutament d'acord. En aquest sentit, el que intenten fer aquests obres és posar de manifest una mena de moral respecte al treball i la relació que «cal» tenir amb això, sempre des d'un heteropatriarcat colonitzador. Fa molt poc, en el curs de la investigació per a la meua tesi doctoral, em vaig trobar amb un col·lectiu de *queer farming*, que se centra a canviar des d'on es produeix aquesta relació amb el camp i els cultius, qui ha de fer aquesta funció. Crec que és molt important reaprendre aquesta relació amb la natura des del punt de vista de les complexitats humanes i sobretot des de les sensibilitats. És en aquest sentit que les obres plantejades suggereixen des d'una distància el fet que s'ha d'ensorrar aquesta barrera, no només en termes d'impossibilitat física, sinó també des de la marginació simbòlica.

CA Ens pots descriure les imatges que es troben situades a la base de la barrera de fusta de *Distance*?

AV A *Distance* trobem dos tipus d'imatges: unes de caràcter «decoratiu», en què apareixen ocells habitant selves falses, enregistrades al zoològic de Barcelona, i que en conjunt amb les plantes d'interior —també raptades de geographies llunyanes— van narrant un paisatge aliè però susceptible de

ser apropiat, un gest molt propi de les societats contemporànies pel que fa a l'articulació dels seus imaginaris paisatgístics, relatius al seu «habitar interior»; i unes segones que fan esment de certs actors propis de l'actitud colonitzadora, la qual, a partir del monocultiu, va apropiant-se d'un espai natural i va despullant els que l'han habitat des de sempre, relegant-los a les zones protegides i d'exclusió. Aquí sorgeix la pregunta de si les colonitzacions estan determinades per un estereotip, i la meua resposta és que crec que sí: aquesta imatge de l'home dur i fornit per aquest clima propi d'una aventura tipus Indiana Jones. Per contra, si nosaltres ens acostem als habitants d'aquests territoris, als quals ens referíem com a relegats, veiem que treballen amb la natura des de la saviesa i les connexions sensibles.

- CA David Harvey ha descrit aquest procés com «acumulació per desposseïció». A diferència de l'acumulació originària, que va intentar imposar un nou sistema desplaçant el feudalisme, l'acumulació per desposseïció està orientada a mantenir el sistema capitalista mitjançant quatre mètodes: privatització, financiarització, gestió i manipulació de la crisi, i redistribucions estatals de la renda. Els efectes negatius de la sobreacumulació repercuteixen més directament en les capes més vulnerables de la societat.¹⁹ Saskia Sassen, per la seva banda, afirma que les crisis socioeconòmiques i mediambientals actuals no poden ser captades en tota la seva complexitat mitjançant els termes pobresa o injustícia. Sassen planteja el terme expulsions des del punt de vista de la subsistència, d'un hàbitat i fins i tot de la biosfera. Formes complexes de coneixement, interessos i tecnologies (des de les finances fins a la mineria, passant pels monocultius) han evolucionat cap a pràctiques depredadores que exploten el medi ambient. Les intrincades xarxes de l'economia global fan gairebé impossible traçar responsabilitats dels que es beneficien d'un sistema que produeix desplaçaments, desnonaments i erradicacions.²⁰ L'única cosa que pot explicar la nostra passivitat ha de ser, a més de la raó instrumental, uns dispositius de visió que operen sota una lògica de dominació per exclusió, com materialitza *Distance*.

19 Harvey, David (2003). *The New Imperialism*. Oxford, Nova York: Oxford University Press.

20 Sassen, Saskia (2014). *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge: Harvard University Press.

AV És interessant el que es planteja pel que fa a la crisi, perquè el mateix títol de la peça, *Distance*, també fa al·lusió a aquesta diferència i pressió que s'exerceix sobre qui no posseeix o sobre aquesta pobresa, que no sempre és econòmica, sinó que també ho és de continguts i d'educació respecte a la nostra relació amb aquest territori. Em fas pensar en les teories sobre l'ecologisme dels pobres de Joan Martínez Alier. En aquest sentit, ell planteja el problema de tractar els problemes ambientals per a tots des del mateix lloc, establint diferents capes de lectura per entendre el problema global de l'ecologia. Un dels problemes més grans que veig en aquesta distància de les persones respecte al territori i el paisatge té a veure amb la impossibilitat d'experimentar-lo, a causa en gran part del fet que avui dia té un cost molt alt. A les persones se les ha despulat de la possibilitat de generar imaginaris vius respecte a aquesta relació amb el món natural. En aquest sentit, la indústria capitalista, no només la de l'agroindústria, sinó també la del turisme, s'ha desentès profundament de la realitat social actual i transita de manera paral·lela a aquest complex nou escenari, veient en ell un producte més del qual pot beneficiar-se.

CA Efectivament, el capitalisme com a sistema econòmic i forma de govern en la seva fase més avançada ha donat pas a la intervenció de la nostra imaginació, la fabricació dels nostres desitjos, la creació d'universos unidimensionals, com ens van ensenyar Bateson i Guattari. És el que Deleuze i Guattari van descriure com el capitalisme cognitiu, que van anticipar als anys vuitanta a *Mil mesetas*.²¹ L'imperi del capitalisme cognitiu governa atrinxerat sobre la base de distàncies epistemològiques que obren una infinitat d'escletxes entre la cultura i la natura, allò masculí i allò femení, la raó i l'emoció, la ment i el cos, el propi i l'altre, el que és humà i el que no és humà, la ment i la matèria, i una llarga llista de dualismes antagònics la missió dels quals és enaltir la grandesa de la ment humana per sobre de tot i qualsevol cosa. *Distance* ens presenta la bretxa que separa la ment del que és material real, i en aquest exercici se'ns descriuen les conseqüències d'aquest model de pensament que expliquen l'estat d'insostenibilitat en què vivim: la sobreexplotació dels recursos naturals, processos de privatització i acumulació guiats per la

21 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos (*Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Éditions de Minuit, 1980).

lògica del benefici individual. La permanència d'aquestes distàncies en els nostres imaginaris discorre de forma paral·lela a la distància que activa el mecanisme d'objectualització de la natura en els règims escòpics que amaga la mirada paisatgística.

AV Respecte al capitalisme cognitiu i aquest excés del jo, del benestar individual respecte a un cosmos i un univers, s'ha exacerbat aquesta distància respecte al paisatge i el territori i s'ha fomentat aquesta relació solitària davant el paisatge infinit. És com imaginar-se el personatge de la pintura *Caminant damunt un mar de núvols*, de Caspar David Friedrich, en un gest contemporani, i clarament per la seva actitud potser estaria fent ioga i intentant fer una connexió supraterranal amb el cosmos. Aquests gestos tan pseudoespirituals i allunyats de la cooperativitat són els que cal desviar pel que fa a la relació paisatgística.

Tornant a *Distance*, crec que hi ha un intent de tornar a aquesta reflexió amb el que és tangible i aquests vincles, com tu dius, disfuncionals de la nostra ment amb la informació que tenim del paisatge. Com bé dius tu, aquests altres, disfuncionals, són els agents importants per a una recomprensió de la naturalesa. Aquests desplaçats i marginats, que estaven en els límits respecte a la pràctica i el pensament natural i ecològic, són els que de manera fonamental articulen aquestes altres solucions respecte al caos natural imminent.

Amb *Distance* és impossible no parlar dels processos d'expropiació de terres duts a terme per alguns governs socialistes, especialment a l'Amèrica Llatina. Un gest que considero importantíssim en el moment de reprendre certs vincles entre la societat i el territori i que fa sorgir la pregunta de quant és necessari tenir per subsistir. El que al final busquen aquestes polítiques és escurçar escletxes i distàncies en la relació entre les persones i els seus territoris i rehumanitzar aquest vincle, sense detriment que segueixi sent disfuncional. I la pregunta que sorgeix és: ha de ser funcional? O també ha de ser, aquest tros de terra, un espai per a la reflexió? En aquest sentit, caldria veure com es desenvolupa una agricultura des de la disfuncionalitat. Seria un bonic desafiament anticapitalista.

CA Les teves paraules em fan recordar el breu text *Moderar Extremistán*, del filòsof Jorge Riechmann, que afirma que el capitalisme no només

destrueix la «vida bona», sinó la mateixa supervivència. En el «segle de la prova»,²² les demandes d'un model econòmic de creixement infinit del qual participen estats nació i grans empreses multinacionals involucrades en una lluita permanent per la dominació, xoquen amb els límits biofísics del planeta i per això estan condemnades al col·lapse. Riechmann es pregunta si el que ens demana l'ètica és realment separar les escombraries en contenidors diferents o bé ens demana posar fi al mateix capitalisme. Per al filòsof, la política s'entén com l'ètica del que és col·lectiu.

Contràriament a la creença estesa que separa la moral (regida per l'ètica de les conviccions) de la política (sotmesa a l'ètica de les responsabilitats), enteses com a esferes estanques, Riechmann creu que tant conviccions com responsabilitats són molt importants tant en la moral com en la política. Riechmann afirma que «el tall o salt, quan es dona, té a veure amb el que és proper i llunyà». El filòsof apunta: «Evolutivament ens hem desenvolupat com a animals socials equipats de fàbrica amb una moral de proximitat ben adaptada a la nostra vida en grups petits —els *endogrup*s de què parlen els sociòlegs—, però no és així en contextos més amplis [...], i aquests contextos més amplis i llunyans resulten cada vegada més determinants per a la vida dels éssers humans, sobretot al llarg dels últims segles [...]. En l'intent de crear una moral de llarga distància és on apareix la política: aquesta classe de política que es pot concebre com a ètica del que és col·lectiu».²³

És aquesta necessitat d'infondre els sistemes de govern d'una ètica del col·lectiu el que ens permetria escurçar i finalment suprimir *Distance*; el que ens faria sentir part codependent de la xarxa que uneix tot el que és viu en lloc de persistir en la reproducció de la ideologia de l'individualisme competitiu; el que permetria trencar la distinció entre endogrup i exogrup, fet que impediria privilegiar el present sobre el futur. Aquest exercici crec que no és possible sense fer un diagnòstic previ sobre quin és l'efecte nociu del capitalisme i la globalització neoliberal en el pla social, cognitiu i estructural.

AV El que planteja Riechmann és fonamental per entendre *Distance*. Aquesta eliminació de l'experiència bàsica que guia la supervivència és una

22 Riechmann, Jorge (2013). *El siglo de la gran prueba*. Tenerife: Baile del Sol.

23 Riechmann, Jorge (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons, p. 14-15.

herència nefasta del capitalisme salvatge, l'oferta d'un idil·li de comoditat des d'on mirar el territori, transformant les persones en un espectador del seu hàbitat, al qual s'atorga una nova categoria: la d'escenografia, cosificant-lo per transformar-lo en un bé de consum. En aquest sentit, a partir de les mutacions que pateix *Distance* i considerant al seu torn que conté organismes que muten el seu estat (plantes i fruites en aquesta segona lectura, per a *Recomposicions maquíniques*), ens és important com a artistes fer-nos preguntes respecte a la perpetuïtat d'una obra i de manera activista considerar-ne la possibilitat de la mort en el seu discurs, per tant la impossibilitat en un punt de tornar-la a reproduir, considerant-hi l'ètica. En aquest punt faig el vincle amb el que planteja sobre suprimir *Distance*, que al seu torn estableix un vincle amb el capitalisme mitjançant el mercat de l'art. Una peça, després de ser venuda, pot ser eliminada? Podria un establir la mort d'aquesta en mans d'un col·leccionista o una institució mitjançant un contracte ètic? Aquestes són coses que em pregunto constantment, sobretot amb peces que tenen un punt d'intangibilitat important.

- CA Totes les opcions estan obertes a la negociació, diria. Com ho és la imatge del que podem arribar a ser i no ens veiem capaçs pels hàbits institucionals de pensament humanista que han sedimentat en els nostres imaginaris. Les preguntes que et fas són més que mai pertinents en l'era de l'Antropocè, dominada pels efectes multifacètics del canvi climàtic —la pèrdua de la biodiversitat, la crisi energètica, les desigualtats estructurals, la mobilitat controlada— que precipita les nostres vides a l'extinció. En aquest context, tots els comportaments dels diversos agents que integren el que podríem anomenar un ecosistema de l'art i que possibiliten el fet artístic, estan convocats a abandonar el privilegi de la lògica del benefici econòmic per sobre de tot, l'atenció exclusiva al que és quantitatiu, l'obsessió per la lògica de la novetat, la petjada de carboni dels seus processos i, jo diria que sobretot, una revisió autocrítica dels discursos relacionats amb la pràctica artística, historicoartística i curatorial. Per a mi, és el museu d'art modern o cub blanc el que necessita més que mai un reciclatge, no només material, sinó també ideològic. A hores d'ara, crec que una mínima capacitat autocrítica els faria repensar la seva naturalesa i la seva missió d'una manera tan radical com la que estan duent a terme avui dia els museus antropològics en latituds molt diverses. Des de moltes perspectives, es podria dir que

a Barcelona hi ha massa institucions insostenibles. En molts sentits crec que Espai Colona va ser una iniciativa que es podria definir com a sostenible: autogestió, cultura de quilòmetre zero, perspectiva decolonial... Ens podries parlar de com vas concebre el projecte? Com el volíeu/vau poder desplegar?

AV L'Espai Colona el vam concebre des d'un principi com un projecte que s'havia d'articular des d'una lògica col·laborativa i de baixos pressupostos. Si bé teníem clar des de la nostra pròpia experiència com a artistes que tota feina havia de ser remunerada —una cosa que creiem fermament—, compreníem també que hi ha una necessitat de desenvolupar-nos per part de tots els agents que conformen l'ecosistema de l'art. En aquest sentit, nosaltres vam oferir casa nostra per fer-hi exposicions, xerrades, seminaris, *performances*, etc. Aquesta idea al seu torn hem d'entendre que és totalment reciclada; de tant en tant algú torna a fer aquest gest de generositat per tal de compartir i relacionar-se amb el públic des de l'àmbit privat. A Barcelona, particularment, hi ha casos molt importants; el de Half House ens va tocar viure'l de prop i és un gran referent. Però, com tu dius, la nostra iniciativa tenia una perspectiva decolonial, no només pel nom, sinó també pels nostres orígens, totalment deslocalitzats; nosaltres ho anomenàvem contracolonització.

El projecte en si el vam començar de manera molt ràpida, recurrent al que teníem més a prop i coneixíem: els amics. En aquest sentit, els afectes, dels quals es parla molt avui dia però desconeixent que al seu torn són disfuncionals, són els que van articular sempre l'Espai Colona. Respecte a l'aspecte formal, en el nostre cas sempre estava condicionat per la quotidianitat; per exemple, en relació amb la utilització dels espais: el fet que fos la nostra llar ens obligava a pensar la temporalitat de les obres en aquesta direcció i a fer servir materials de baix cost. També les inauguracions tenien una lògica utilitària, i és que just els diumenges, dia en què inauguràvem habitualment, en concret a les dotze del migdia, el nostre fill feia una migdiada, la qual cosa ens permetia estar completament involucrats en el públic que visitava l'exposició.

Pel que fa a la sostenibilitat i les idees reciclades, considero important esmentar algunes idees de Marc Fischer sobre l'eliminació de la competència en el món de l'art que planteja en la seva publicació

Against Competition,²⁴ ja que per reprendre certes formes de fer, en el cas del Colona la pròpia llar com a espai de reflexió i exposició d'art contemporani, és fonamental deixar de pensar en l'obra i els exercicis d'art com una peça única i irrepetible. Això ens ajudarà clarament a pensar en els altres i deixar de mirar-nos tant el melic.

En aquest sentit cal pensar també en tot el que ha passat amb els espais autoinstituits a Barcelona, de quina manera han anat desapareixent o movent-se geogràficament, una cosa que parla clarament dels ecosistemes contextuais que acullen aquests projectes. Fa molta por pensar que tots acabarem en estat líquid, parafrasejant Zygmunt Bauman, i que haurem de passejar per l'infinit com ànimes en pena, com una mena de càstig diví. Si bé cal entendre aquests finals o canvis d'estat com a part d'un procés orgànic, les persones ens estem prenent aquests finals amb massa lleugeresa; cal aixecar-se amb més força i dir què creiem sobre això, sense mitges tintes. Hi ha moltes persones preservant els seus llocs de treball a qualsevol preu, mantenint un *statu quo* dins de les institucions, que haurien d'estar protegint l'ecosistema de l'art; això per a mi és equivalent a desconèixer l'escalfament global.

- CA Comparteixo el teu punt de vista. De la mateixa manera que va existir (i tot apunta que tornarà a existir) una bombolla immobiliària, de la mateixa manera que a Barcelona estem patint una bombolla del turisme, hi ha una bombolla de l'art, materialitzada en una manera molt concreta d'entendre els mitjans de producció i recepció de l'art i la cultura. Sense anar més lluny, ara mateix el CCCB està acollint una exposició sobre l'Antropocè. És molt preocupant que una institució com el CCCB, que disposa d'un dels majors pressupostos culturals de tot Catalunya i que s'autoassigna una vocació de treball amb la ciutat de Barcelona, no inclogui cap artista de la geografia barcelonina, catalana o espanyola dels que estan treballant des de fa molts anys imaginant futurs sostenibles per al planeta. Cap ni un/una. Això de la cultura de quilòmetre zero no els deu sonar. Aquesta i moltes altres qüestions fan possible que puguem parlar d'unes dinàmiques que perpetuen un sistema econòmic insostenible que ens ha conduït al moment de crisi que vivim en l'actualitat. Les instal·lacions immersives de la mostra *Després de la fi del món* potser són eficaces per simular els

«paisatges (tecnocientífics) del planeta Antropocè», però decididament abandonen l'oportunitat de «construir estratègies per sobreviure al món que ve».²⁵ Cap debat seriós sobre la dimensió social de les implicacions de l'era geològica del Capitalocè, com també s'ha batejat. Si el que està per arribar després de la fi del món és una realitat virtual expandida que ens expropia de la realitat material, millor que invertim les nostres energies i recursos en una altra direcció. I és que, com ens recorda Bateson, de la mateixa manera que hi ha una ecologia de les males herbes, hi ha una ecologia de les males idees.²⁶

Hem de repensar radicalment quines institucions volem, i ho hem de fer entre totes. La profunditat de les crisis que vivim ens exigeix pensar el museu des de la perspectiva del decreixement. Crec que hem de començar de nou. I el Colona, com altres iniciatives a Barcelona, va elaborar un model que pot servir d'inspiració. Crec que l'autogestió és una activitat fonamental d'afirmació de l'autonomia que discorre aliena a la programació de superproduccions. El problema, com comentes, és la manca de suport per part de les administracions, que com sabem no assignen valor a la cultura més enllà de l'econòmic, com si en tingués! Un clar exemple recent és Arts Santa Mònica i la destitució de Jaume Reus com a director un any abans que finalitzés el seu mandat per un canvi de rumb sobtat decidit des de dalt. El clima de devastació està servit. No queda cap altra sortida que aixecar-se i lluitar per un futur millor en què l'art i la cultura tinguin un paper central. Mentre escric aquestes línies, jo sóc a Barcelona i tu ets a Xile. Quina és la situació allà? Quines són les prediccions de futur d'una societat governada (de nou!) per la dreta?

AV Respecte al que em comentes sobre la incapacitat per part de les institucions culturals de considerar una investigació de quilòmetre zero, l'ecosistema local (més que context) en el qual subsisteix és un tema important, perquè contribueix a la desaparició d'aquests agents que la componen. Considero fonamental que tant les institucions com el conjunt de tot l'aparell cultural creixin com un organisme, en què sàpiguen amb profunditat el que s'està fent. Igualment crec que hi ha molts casos de persones que treballen en aquestes grans institucions i

25 Font: <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/despues-del-fin-del-mundo/224747> [consulta: 23 gener 2018].

26 Bateson, Gregory (1985). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé / Lumen (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972).

que estan profundament connectades amb l'escena local, com ara Martina Milà, de la Fundació Joan Miró; ella viu intensament tot el que passa en l'escena artística no només a Barcelona. Aquest viure de manera tan profunda l'art és el que vam posar en marxa a l'Espai Colona: obrir la nostra llar per generar instàncies de relació humana no estratègica ens va fer sentir connectats.

Ara, com bé dius, Espai Colona, com que depèn exclusivament de la nostra quotidianitat, s'ha hagut de moure amb nosaltres a Xile, un lloc que es caracteritza principalment per l'aïllament i la seva distància de la resta del món, de manera que les caricatures són una premissa cultural important aquí; sobretot en el moment d'intentar generar una imatge del que està passant al món, serà important com el país es proposa descaracteritzar el context global.

Sempre he plantejat alguna cosa respecte de Xile, i té a veure amb una dita popular que diu: «Vas tan enrere en la carrera, que creus que vas primer». Més que amb el concepte d'anar en últim lloc prenent les premisses triomfalistes capitalistes, té a veure amb aquesta consciència de lloc i origen que en cultura permet construir una base emocional sòlida des de la qual relacionar-nos amb el món i particularment amb els nostres veïns. Com bé dius, en aquests indrets el model neoliberal ha estat molt bèstia, en el sentit que s'ha instaurat amb tal força en la societat que s'ha transformat a si mateix en la forma cultural predominant. Per posar només un exemple, sobre l'ensenyament de l'art, recordo que era l'única manera de subsistir un cop vaig ingressar a l'escola de belles arts; això feia que la situació del professorat es veiés condicionada per una necessitat econòmica i hi hagués una competència molt dura per aconseguir una plaça i d'aquesta manera subsistir.

Si bé a Xile hi ha un fons públic de finançament per a la cultura (FONDART), s'ha perpetuat al voltant de certes dinàmiques de la competència entre col·legues, cosa que al meu parer té una mica de circ romà, tot i que comprenem que la finalitat d'aquests fons, que és finançar projectes culturals, és de summa importància i un exemple a seguir en molts llocs. El que comentava anteriorment al meu parer també ha dinamitat les relacions humanes entre els que necessitem accedir a aquests diners públics; llavors em pregunto com de saludable acaba sent la dinàmica total que fa funcionar el sistema, sobretot per a una escena que necessita estar unida. A això hi he de sumar el que em comentas respecte a un nou govern de dretes, i et puc dir que no hi ha

cap expectativa en el meu entorn respecte al que pugui succeir, només un retrocés o estancament institucional, però és aquí on hem d'estar junts per executar la maquinària paral·lela guiada per les relacions humanes desmaquinitzades.

CA En què ocupes el teu temps a hores d'ara?

AV En aquests moments em trobo tancant un treball titulat *BeeNation*, que serà part de l'exposició *Beehave* de la Fundació Joan Miró. Aquest final d'etapa és molt important, perquè fa prop de dos anys que estem treballant al costat de diversos artistes, apicultors i la Fundació, principalment a través de Martina Milà, en l'articulació del projecte. A banda d'això, estem treballant en la següent estació d'Espai Colona, que es muda a una illa al sud de Xile, un fet que suposa un nou començar des de zero per a nosaltres però que és alhora un gran desafiament. Ens fa molt contents tornar a veure que les coses passin a casa com ho vam fer fins fa ben poc a Barcelona. Seguim pensant que és un dels millors llocs per desenvolupar, des de les relacions i els afectes, art contemporani. Alhora continuo treballant en la meva investigació doctoral a la Universitat de Barcelona, la qual, com que està molt vinculada a la meva producció artística, em pressiona constantment cap a una implicació total entre fer i pensar.

Biografia

Andrés Vial ha cursat estudis de belles arts i agricultura a Xile i el màster de Producció i Recerca Artística de la Universitat de Barcelona. En l'actualitat es troba fent el programa de doctorat Estudis Avançats en Produccions Artístiques, que desenvolupa en estreta relació amb el seu treball artístic. El seu desenvolupament professional té moltes arestes per tal d'aconseguir vincular tots els seus interessos. Aquestes activitats van des de la docència a Xile, passant per l'assistència en producció d'obra per a altres artistes, i fins a la gestió i fundació d'espais autoinstituïts, dels quals el cas més important és el d'Espai Colona a la ciutat de Barcelona. El seu treball vinculat a la gestió també l'ha portat a comissariar algunes activitats en el marc del Festival Loop Barcelona. Com a artista, la seva carrera s'ha desenvolupat tant al seu país d'origen com a l'estranger, i s'ha presentat en diverses institucions tant públiques com privades, entre les quals hi ha la Galeria Gabriela Mistral (Xile), Fabra i Coats (Espanya), Can Felipa (Espanya), Parque Cultural de Valparaíso (Xile), Matucana 100 (Xile), Àngels Barcelona (Espanya), SixtyEight Art Institute (Copenhaguen) i la Fundació Joan Miró de Barcelona (Espanya), entre d'altres.

Pàgina web personal: <http://andresvial.info/>

ASSAJAR NOVES MANERES DE FER, DE PENSAR I DE SENTIR

Vicky Benítez en conversa
amb Christian Alonso

CA: Christian Alonso

VB: Vicky Benítez

CA Ens podries explicar en què consisteix exactament el llistat d'espècies exòtiques invasores que publica el Ministeri d'Agricultura i Pesca, Alimentació i Medi Ambient?

VB És el llistat que elabora el Ministeri a partir de la Llei 42/2007, de 13 de desembre, del Patrimoni Natural i de la Biodiversitat, en què es defineix una espècie exòtica invasora (EEI) com «aquella que s'introdueix o s'estableix en un ecosistema o hàbitat natural o seminatural i que és un agent de canvi i amenaça per a la diversitat biològica nadiua, ja sigui pel seu comportament invasor o pel risc de contaminació genètica». Aquesta mateixa llei estableix que les administracions públiques prohibiran la introducció d'espècies, subespècies o races geogràfiques al·lòctones quan siguin susceptibles de competir amb les espècies silvestres autòctones o d'alterar la seva puresa genètica o els equilibris ecològics, d'acord amb el seu article 52.2. A més va crear, en el seu article 61.1, el Catàleg Espanyol d'Espècies Exòtiques Invasores, en el qual s'han d'incloure totes les espècies i subespècies exòtiques invasores que constitueixin de fet o puguin arribar a constituir una amenaça greu per a les espècies autòctones, els hàbitats o els ecosistemes, l'agronomia o els recursos econòmics associats a l'ús del patrimoni natural. Amb l'aprovació del Reial decret 630/2013, de 2 d'agost, es regula el Catàleg Espanyol d'Espècies Exòtiques Invasores amb el suposat propòsit de protegir el medi natural i la biodiversitat a Espanya. S'hi recalca que, en cas de detectar per primera vegada una espècie exòtica invasora de les incloses a la llista, s'ha de posar en coneixement de l'autoritat ambiental de la comunitat autònoma corresponent. És en aquest llistat on es donen recomanacions per a l'erradicació d'aquestes espècies als nostres medis naturals.

CA Ens podries parlar més a fons del catàleg d'espècies exòtiques invasores? Quin tipus d'espècies s'hi inclouen? Quina és la teva aproximació?

VB El meu acostament a aquesta llista va ser a partir de la meua feina com a jardinera. En els treballs forestals que feia, se'ns facilitaven uns llistats amb plantes que havien de ser erradicades perquè eren invasores. Vaig començar a investigar sobre quines eren les raons de matar-ne unes i protegir-ne d'altres per l'únic fet de la seva procedència. En anar aprofundint en la llista, vaig poder comprovar que moltes de les espècies formen part de la nostra idea de paisatge mediterrani, com ara l'atzavara, la figuera de moro, l'herba de la Pampa o l'ungla de gat. El mateix llenguatge que fa servir el Ministeri per donar les raons per justificar l'eliminació resulta colonialista-eurocentrista, com ara a: «En España se han producido introducciones de especies alóctonas, tanto de modo voluntario como accidental, desde antiguo. A partir de la conquista de América y del desarrollo de un enlace comercial con el nuevo continente, se acelera considerablemente la introducción de nuevas especies».²⁷ O, quan parlen de l'atzavara, diuen que «Fue introducida en Europa, a través de España, en el siglo xvi, por los conquistadores del Nuevo Mundo, primero como planta ornamental y después como planta textil para la obtención de fibras bastas».²⁸ Em va sobtar molt que plantes introduïdes des de fa segles es consideressin plantes perilloses per a la biodiversitat, i una altra cosa que em va sobtar molt més va ser que recomanessin acabar amb elles amb l'ús de glifosat, que és un herbicida creat en el seu origen per Monsanto, una de les principals destructores de la biodiversitat mundial.

CA No cal ser biòleg per adonar-se que aquests extractes comporten una sèrie d'implacions que fan aflorar diverses problemàtiques, i per això val la pena desgranar-les: en primer lloc, es defineix una flora en els límits d'una geografia política de l'estat nació mitjançant una noció d'estabilitat que suposadament s'ha mantingut fins al segle xvi, quan l'imperi colonial espanyol envaeix el Nou Món. L'espècie al·lòctona descoberta es defineix essencialment com a agent de canvi, la qual, en el seu trasllat a la nació, resulta pertorbadora de la biodiversitat estatal. Les mesures d'erradicació estan concebudes per assegurar la puresa de la genètica nacional. Aquesta història em sona...

27 Font: http://www.mapama.gob.es/es/parques-nacionales-oapn/publicaciones/edit_libro_04_02_tcm7-46330.pdf [consulta: 21 gener 2018].

28 Font: http://www.mapama.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-especies/agave_americana_2013_tcm7-306913.pdf [consulta: 21 gener 2018].

VB A més a més, aquesta temporalitat és completament antropocèntrica. Agafar aquest lapse de temps per voler ubicar unes espècies concretes en un lloc concret és ridícul des de la temporalitat geològica. Vull dir que pensar que les espècies han de ser d'un lloc i ho han de ser durant els últims dos milions d'anys perquè l'ésser humà els ha donat un nom i les ha ubicat en un mapa és completament absurd. Com si la mirada humana fos la que pot dictaminar el lloc correcte on ha de créixer un ésser viu o no. I aquesta relació del que és aliè com a dolent i el que és natiu com a bo és una mirada maniquea que vol mantenir controlada la natura, com si això fos possible. Si mirem més profundament, veurem que es destinen esforços titànics a controlar, a investigar i a erradicar espècies, i que sempre hi ha una raó econòmica darrere d'aquestes decisions. A més a més, hi ha quelcom d'heretgia en el fet de qüestionar aquest dogma de protegir allò que és autòcton. Hem acceptat com a veritat que hi ha espècies que tenen dret sobre unes altres pel fet d'haver estat situades en un lloc concret. I aquest discurs té perills: el fet d'acceptar que tot allò de fora és invasor, dolent, que ve a treure'ns els recursos, que hem de protegir, el podem extrapolar massa fàcilment a altres àmbits. Les espècies evolucionen des d'espècies anteriors i en algun moment desapareixen. Poden passar milions d'anys en aquest transcurs i durant aquest temps el que no fan és quedar-se quietes. Totes les espècies es propaguen, és la seva finalitat per a la seva supervivència, i les nostres fronteres geopolítiques els importen ben poc.

CA El llistat com a símptoma d'una visió dominant del subjecte liberal que hem institucionalitzat a Occident, el qual serveix un sistema econòmic i una forma de governança que operen de manera parasitària, extractivista, basats en l'acumulació i el benefici econòmic. Aquesta ideologia necessita afirmar la transcendència de la consciència humana, la qual descarta que nosaltres formem part de la naturalesa, que depenem de la xarxa que connecta tot el que viu. Rosi Braidotti ha plantejat que encara que la consciència miri de contenir la vida, viu tement-la. Afirmar: «La ment que tem la pèrdua de control viu aquesta força vital com una amenaça».²⁹ Es refereix al poder generador de la vida, que l'home blanc occidental intenta contenir. Hi ha un element d'amenaça en la percepció popular de les espècies considerades al·lòctones, de les quals

29

Braidotti, Rosi (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa, p. 158 (*Transpositions*, Cambridge, Polity Press, 2006).

es diu que es reproduïxen molt ràpid, de manera quasi diabòlica. Aquest element desbordant desestabilitza les necessitats de control biopolític de l'humanisme liberal, el qual no només colonitza els altres no humans (els recursos de la Terra i dels animals no humans), sinó també els altres sexualitzats (la capacitat reproductiva de les dones) i els altres racialitzats (la mà d'obra barata). És imperatiu que entenguem que, en el sistema dominant en què vivim, la categoria de classe està vinculada a la de cossos descartables i comercialitzables, de totes les categories i espècies, en un món d'explotació total. Considero que la relació entre l'ecologia natural, l'ecologia social i l'ecologia mental plantejada per Félix Guattari per alliberar-nos del «capitalisme mundial integrat»³⁰ és més que mai necessària, i el teu projecte integra i desplega aquesta anàlisi d'una manera molt encertada.

VB Sempre resulta més convenient donar les culpes a les espècies foranes que veure que la sobreexplotació, l'agricultura intensiva, l'ús de químics i el canvi climàtic poden tenir efectes molt més nocius sobre el replegament i la desaparició d'algunes espècies que el que poden tenir les espècies considerades exòtiques i invasores. És on el llistat es torna perillós, perquè actua com una eina que simplifica el pensament, que fa que aquest sigui unívoc. És una relació de causa-efecte irreal, perquè elimina les nombroses variants i crea una mena de *papilla* predigerida, en què uns són dolents, invasors, nocius, destructors i estrangers, i altres són bons, dèbils, en perill i natius. La llista diu que hi ha plantes de fora que no deixen créixer les plantes d'aquí. La realitat diu que, si aquestes plantes no hi fossin, altres plantes d'aquí però de creixement més ràpid que les pobres plantes natives, que no creixen per culpa de les al·lòctones, tampoc no les deixarien créixer. És a dir, aquestes plantes que prosperen amb rapidesa en terrenys explotats i abandonats, tant se val que siguin de fora o d'aquí. Les que puguin sobreviure a l'acció humana seran les que tindran èxit. Per exemple, l'ailant és un arbre que es reproduïx amb facilitat en llocs on prèviament l'home ha devastat el terreny, com ara vorals de carretera, rieres desbrossades o camins. Si l'ailant no hi fos, en aquests vorals on ha actuat l'home, no hi hauria freixes ni roures. Hi hauria bardisses, i com que tampoc no ens agraden les bardisses, les

30 Guattari, Félix (1990). *Las tres ecologías*. València: Pre-Textos (*Les trois écologies*, París, Galilée, 1989).

herbicidaríem, o les desbrossaríem, tot imposant que no hi hagi res més que les plantes més adaptades a aquestes accions humanes.

CA Hi ha un text de Vandana Shiva molt interessant que parla de les raons de la pèrdua de biodiversitat, en què planteja la idea que, arran de la uniformitat en la implementació dels mètodes de cultiu de la terra, es genera una manca de diversitat en els modes de pensar i de viure. Els monocultius esgoten la potència orgànica dels terrenys a causa de la centralització dels mètodes dels sistemes de producció i consum, la qual cosa provoca escassetat i augment de la pobresa. La narrativa oficial, no obstant això, és que els monocultius com a models universals són la base del creixement i del progrés. Aquesta visió s'oposa als sistemes locals, que es qualifiquen de primitius i no científics. Shiva afirma que hi ha una tendència generalitzada a creure que el pensament científic modern és obert, i d'aquí prové la percepció de la seva superioritat cognoscitiva, mentre que el coneixement tradicional és tancat. Shiva, però, ens alerta que «l'experiència històrica de la cultura no occidental indica que són els sistemes occidentals de coneixement els que se ceguen davant de les alternatives [...]. Així, el coneixement científic dominant alimenta un monocultiu de la ment en crear un espai per al qual desapareixen les alternatives locals, quelcom molt semblant a la introducció de monocultius de varietats vegetals que desplacen i destrueixen la diversitat local».³¹ La percepció de les espècies al·lòctones com a amenaçadores d'una biodiversitat local sense tenir en compte els seus beneficis, crec que en gran manera és una conseqüència d'aquests monocultius de la ment que colonitzen els nostres imaginaris.

VB La llista forma part del nostre dia a dia. La llista és una simplificació del coneixement, és un resum on trobem l'òptim, el correcte, el desitjat. La llista no té en compte les possibles variants ni l'entorn. És aquest monocultiu de pensament el que fa que acceptem la llista com a dogma, sense qüestionar-nos els beneficis que ens aporta o ens podria aportar en un futur la diversitat. I no només en les plantes. Hem acceptat el discurs oficial com el correcte i no som capaços de veure-hi més enllà. Entenem que, si hi ha una llista, està estudiada i justificada. Moltes d'aquestes llistes s'elaboren a partir

31

Shiva, Vandana (2008). *Los monocultivos de la mente*. Monterrey: Fineo, p. 18-19 (*Monocultures of the Mind: Biodiversity, Biotechnology and the Third World*. Londres / Penang: Zed Books / Third World Network, 1993).

de fons de recerca públics que ja estan orientats amb aquest enfocament, és com un peix que es mossega la cua.

En jardineria pública, l'ús de la llista està estès. S'apliquen llistats de plantes adequades per a la ciutat: arbres que no produeixen al·lèrgies, arbres de port petit per a carrers estrets. Fa alguns anys algú va ficar en arbrat de port petit per a carrers estrets el braquiquíton, i es van començar a plantar arreu. El braquiquíton va començar a créixer i a créixer, i com que era massa gran per als llocs on estava plantat, es va començar a podar, i com que no li agrada la poda, va respondre creixent encara més, amb ramificacions desordenades. Després creiem que els arbres són perillosos i ens espantem quan cauen branques, però no tenim en compte totes les agressions que els hem anat fent per domesticar-los. Han estat plantats en un escocell d'un metre cúbic, viuen envoltats de ciment, els purguem i tractem, els apliquem herbicides perquè no tinguin herbes, fem rases per passar-hi canonades o cablejats i trenquem les seves arrels. Prioritzem problemes de neteja a la seguretat, preferim podar-los perquè no caiguin fulles o fruits al terra, i aconseguim arbres inestables. Quan un arbre com el plataner provoca al·lèrgia, exigim als ajuntaments que els canviïn o els podin, i els ajuntaments utilitzen les llistes una vegada més, n'agafen un dels que no produeixen al·lèrgies i el planten pertot arreu, cosa que fa elevar la quantitat de pol·len en l'aire, i potser aquest arbre que al principi no produïa al·lèrgia ens sorprendrà al cap d'uns anys. El nostre pensament miop es fonamenta en la llista, es converteix en un símptoma de la mandra que ens domina avui. En comptes de buscar solucions concretes per a cada cas, preferim aplicar el llistat.

CA Parla'ns de les cotorres...

VB La cotorra argentina (*Myiopsitta monachus*) va ser introduïda als anys setanta i vuitanta a Barcelona. Es creu que les van alliberar o es van escapar del zoo. Des de llavors, el seu nombre ha anat creixent i és habitual veure'n en parcs de la ciutat. Està catalogada com a espècie exòtica i invasora, perquè segons el Ministeri desplaça la garsa (*Pica pica*) i la merla (*Turdus merula*). És curiós que es justifiqui la seva erradicació en nom de la protecció de la garsa, la qual en molts casos ha estat objecte de queixes per danys a cultius i per provocar brutícia, una cosa que també atribuïm a les merles. L'erradicació de les cotorres també es fonamenta en el fet que possiblement poden ser vectors de transmissió

de malalties no documentades. La realitat, finalment, és que volem desfer-nos de les cotorres perquè són sorolloses i perquè embruten les nostres ciutats amb els seus excrements. Per això es destrueixen els seus nius i es maten els pollets. Els nius els reconstrueixen ràpidament i el problema de la brutícia i el soroll no desapareix. Tornem una vegada més a la idea de la ciutat com a espai privat on no tenen cabuda altres éssers vius, o almenys els éssers vius que no respectin certes normes d'higiene preestablertes.

- CA Aquesta preocupació sobre els efectes tòxics que exerceixen els mecanismes per ajustar la imatge del món a la mida de l'home blanc, occidental i de parla anglesa, va ser el punt de partida del projecte *Les matem perquè ens molesta el seu soroll*, centrat precisament en la cotorra argentina, que vas presentar a Can Felipa en forma d'instal·lació amb diferents mitjans. Com vas concebre el projecte?
- VB Paradoxalment, la meua idea inicial era col·locar a la façana de Can Felipa un niu que havia recuperat dels que havien tret en una campanya municipal de destrucció de nius de cotorres. Vaig aconseguir que, en comptes de llençar-lo a terra, el poguéssim baixar sense trencar-lo i rescatar els pollets que hi havia. Volia deixar anar les cotorres un cop criades perquè visquessin, o no, al niu segons el que elles mateixes decidissin. Però no va poder ser, ja que la normativa sobre seguretat i salubritat de la institució no m'ho va permetre. Es feia evident que la norma ho envaïx tot, fins i tot els espais de creació. Vaig decidir fer evident aquest malestar que ens provoquen acusant-nos a tots: les matem no perquè transmetin malalties, no perquè desplacin cap altra espècie, les matem perquè ens molesten pel seu soroll i la seva presència, que considerem bruta. El format que vaig escollir va ser una instal·lació sonora que reproduïa en bucle gravacions de sons que emeten les cotorres, que es propagaven per tota la sala. La seva presència va cobrar forma a la paret amb estergits (*stencils*) i esprais. En una secció del mur vaig fer la inscripció «Voleu, cotorres, voleu!» a mode de crida. Per al títol vaig optar per la frase acusadora «Les matem perquè ens molesta el seu soroll».
- CA M'he fixat que les palmeres que hi ha al voltant de Can Felipa acullen diversos nius de cotorres, que ja són veïnes de la zona i que troben també a Sant Martí un entorn favorable per satisfer les seves necessitats. Igual

que les famílies dels més de set-cents obrers que van arribar a treballar a la Catex (Central de Acabados Textiles), un dels recintes fabrils més importants de la Barcelona industrial. I el teu gest d'evidenciar el malestar que provoquen les estructures normatives que imposen les condicions d'existència i relació que totes habitem, em recorda el seguit de protestes que van dur a terme els treballadors el 1870 per reivindicar millores socials i econòmiques paral·lelament al creixement de la fàbrica de blanquejament de teixits, que és l'origen de la Catex. No podem construir un món millor si no som conscients dels rastres del fantasma imperialista, patriarcal i heteronormatiu que impregnen les actituds individuals, col·lectives i institucionals. No m'imagino cap lluita social que no inclogui una perspectiva feminista, ambientalista i postcolonial. Crec que és urgent repensar, al mateix temps i de manera relacional, la condició dels refugiats, de les dones, la sostenibilitat del nostre planeta, per veure com poden donar forma a les nostres institucions. Ens queda molt per fer, un llarg camí per recórrer, però el que és clar és que ho hem de fer juntes, en un model social que sigui tan inclusiu com sigui possible i que es basi en el reconeixement de la codependència interespecie.

VB Jo hi afegiria que també ha de ser anticapitalista, ja que sovint totes aquestes raons per al control de l'altre s'argumenten sobre la base dels beneficis econòmics que generen. Buscar els rendiments econòmics a curt termini és el que sustenta les decisions preses des de la norma. El futur que ens presenten és un futur distòpic, on l'ésser humà és una mena de salvador que ha de prendre el control d'una natura desbocada. Ens creiem amb dret d'extreure tots els recursos que necessitem sense fer cap mena de reflexió sobre la complexitat de les relacions de tot el que ens envolta. Hem perdut la connexió amb la natura entesa com a organisme global. Veiem les ciutats com a espais privats, on l'ús és exclusivament humà. I creiem que això ens dona dret a decidir amb qui cohabitarem i a etiquetar com a plaga indesitjada tots els éssers que hi volen viure, i com tu deies ho fem des d'un punt de vista eurocentrista, imperialista i heteropatriarcal segons el qual totes les formes d'existència que no s'ajustin a la norma han d'acabar sent fagocitades pel mateix sistema, que les incorpora o les descarta, sempre per extreure'n beneficis econòmics. Repensar la nostra relació amb allò que ens envolta, tot i que no ens beneficiï de manera econòmica, és clau per establir relacions d'igualtat amb tots els éssers.

CA Hi estic d'acord. De fet, la profunditat de la crisi actual ens pot portar a parlar sobre l'antinòmia no només entre sostenibilitat i capitalisme, sinó situant-nos en un punt més elemental, entre democràcia i capitalisme, com ha argumentat Jorge Riechmann. I és que avui resulta evident que el motor que provoca la colonització, financiarització i destrucció de la natura —amb nosaltres a dins, és clar— és el mateix procés d'acumulació del capital. Riechmann afirma que si l'essència del capitalisme és l'acumulació del capital mitjançant la mercantilització generalitzada, la base de la democràcia «consisteix en l'autogovern i autonomia col·lectiva [...]». Com més capitalisme, menys democràcia [...]. La desocupació o la destrucció de drets socials, al mateix temps que es protegeixen per tots els mitjans les rendes financeres, no són accidents del sistema, sinó el resultat [...] de polítiques deliberades posades en pràctica per la classe dominant».³² I insisteix en un punt que crec que és molt important que no perdem de vista: «El que hi ha de democràtic en les democràcies liberals capitalistes no prové del capitalisme: és el resultat de lluites per la igualtat, la llibertat i la fraternitat/solidaritat que han durat molts decennis, des del 1789 fins als nostres dies —i entre les quals cal destacar especialment les lluites obreres i feministes. Són les lluites antifeudals, antipatriarcal i anticapitalistes les que han generat els limitats elements democràtics dels quals avui gaudim —encara que es trobin en veritable retrocés».³³

Estem hipotecant el futur i necessitem pensar més que mai de manera radical i relacional. En l'actualitat no n'hi ha prou amb entendre les fonts del mal en les interaccions personals, sinó que cal fer-ho en les estructurals. La «fi de la història» ha democratitzat en tot cas l'ètica privatitzada, que avui ho impregna tot. La creença en la inevitabilitat de les economies capitalistes configura un subjecte liberal que, guiat per una ideologia individualista, entén el món i les relacions sota la lògica de la rendibilitat econòmica quantitativa. En aquest panorama, esdevé una retirada a l'esfera privada. Enfront d'aquestes dinàmiques, necessitem més que mai entendre l'ètica com a social i col·lectiva, i la política, com l'ètica del que és col·lectiu. El context on vas realitzar el teu jardí d'exòtiques invasores, és a dir, l'ecosistema de l'hort comunitari La Vanguardia, a la intersecció Llull/Llacuna (Poblenou,

32 Riechmann, Jorge (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons, p. 33-34.

33 Riechmann, Jorge (2014). *Moderar Extremistán*, op. cit., p. 34.

Barcelona), treballa precisament a partir d'aquesta ètica del que és col·lectiu. Ens podries explicar com va néixer el projecte?

VB L'hort del carrer Llacuna amb Llull neix fa un parell d'anys i, com altres espais ocupats al Poblenou, ho fa amb la idea de crear un espai comunitari apropiant-se dels espais amb els quals s'especula al barri, en aquest cas envoltat per les obres de dos megahotels que faran un barri més ple de turisme, més impersonal, on la gent estarà de pas, i que provocaran greus problemes d'habitatge als que hi viuen. Ja durant les obres per construir els hotels, com a exemple premonitori, les excavacions per fer els fonaments van provocar esquerdes a les façanes dels edificis dels voltants. Aquesta amenaça, lluny de desanimar els veïns, els fa entendre que el barri és seu, i lluiten ocupant i fent públics els espais que poden.

La feina que fan és comunitària en el sentit ampli de la paraula, i la possible producció de l'hort és per als que hi treballen i per als dinars que cada cap de setmana tenen lloc a l'hort. Qualsevol persona hi és benvinguda i l'espai és un context perquè els veïns i les veïnes es coneguin i creïn xarxa. L'hort, més enllà de produir verdures, produeix teixit cohesionador i fa que les persones que hi passen prenguin consciència de com és el seu barri, qui hi viu i com és el barri que volen. El seu funcionament és assembleari. Cada dimarts es reuneixen i parlen de les accions futures i repassen els errors i els encerts de les passades.

Durant la meua estada a Can Felipa volia fer una acció de mediació amb alguna entitat del barri. Vaig arribar a una de les seves assemblees, on em van acollir. Poder fer un jardí d'espècies exòtiques invasores en un lloc que s'ha apropiat, que creix fora de la norma, em semblava arrodonir el projecte. Igual que les plantes no desitjades, que reben de tant en tant les notificacions de desnonament, a aquests horts arriben màquines sota l'empara de la llei per arrasar la feina que com formigues han estat fent els veïns durant anys. Durant el desenvolupament d'aquest projecte van desallotjar un parell d'horts de la zona. Les persones que hi treballaven van decidir ocupar-ne un altre o repartir-se en els que ja existien.

Les persones que treballen i fan créixer l'hort tenen diferents procedències, idees polítiques i llengües, i l'hort sempre és un espai de discussió per arribar a acords en què la màxima és que cadascú faci el que pugui i aporti els coneixements i l'experiència pròpia als altres. Com a tot arreu, existeixen friccions, i és des d'aquestes friccions que es generen noves visons i maneres diferents de fer. He après moltíssim, com a

experiència he de dir que m'he emportat molt més del que he pogut donar. He entès que no hi ha possible comunitat ni feina que funcioni sense tenir en compte l'altre, amb les seves necessitats i el seu bagatge.

CA Explica'ns més sobre el procés de treball. Com els vas traslladar i plantejar el projecte? Com comparties les teves històries amb ells, i ells les seves amb tu? Com es nodria la teva visió i experiència amb la seva? I a l'inrevés? Quina forma van prendre les «negociacions» amb les persones que gestionen l'hort? Per què consideres que és un campament, el jardí d'espècies exòtiques invasores?

VB Sempre m'ha semblat que les mediacions tenen un punt d'utilitzar l'altre per a la teva fi, i em feia molta por que això pogués passar. A més, la porta freda d'arribar a un lloc on ningú et coneix per explicar les teves dèries existencials, se'm feia molt feixuga. Vaig presentar-me a una de les seves assemblees. Les fan cada dimarts a les set del vespre al mateix hort si el temps ho permet. Els vaig explicar que era jardiner i artista, i que estava participant en una exposició a Can Felipa. Això els va inquietar, ja que tot el que té a veure amb l'àmbit institucional els provoca el rebuig de qui ha patit en més d'una ocasió un aprofitament partidista d'algú que es pot aprofitar de les seves energies. No acabaven d'entendre, i jo tampoc, com podríem fer alguna cosa en aquell espai que ens resultés beneficiosa a tots. Així que, mentre trobàvem el què, em vaig dedicar a treballar com una més, portant terra que agafàvem de l'obra del costat, traient runa d'obra de l'hort comunitari de La Vanguardia, preparant bancals, plantant verdures...

En una de les assemblees vam acordar arreglar l'espai de l'entrada per poder enjardinar-lo, i és on va sorgir la idea de poder fer-lo amb plantes invasores, algunes de les quals ja eren al mateix espai, com una cortadèria (herba de la Pampa). Després, amb aquesta energia que hi ha allà, que fa que tot el que imaginis sigui possible, vam decidir construir una mena de cabana per seure-hi a dins. Un gran úter, l'anomenàvem. El vam construir amb uns vímets que hi havia per allà i que algú havia portat de no sé on. Era un espai concebut per fer-hi xerrades. L'aspecte lúdic de fer-se un refugi per seure-hi a dins i parlar. I vam començar a fer plans, a imaginar l'espai. Seria un jardí migrant, un campament. Per això les plantes no estarien a terra, sinó en contenidors flexibles (*big bags*) que les fessin transportables. Al mateix contenidor flexible hi hauria la informació, el nom i l'origen de la planta que hi vivia. Va anar prenent forma, tot i que

semblava que la runa es multiplicava a mesura que l'anàvem traient d'allà. Jo anava recollint per vorals, jardins i rieres, les plantes de la llista del Ministeri per plantar-les en contenidors flexibles a l'hort.

CA M'agradaria retenir el mot ocupació, perquè crec que descriu encertadament el teu procés de treball. Em vull referir a la paraula ocupació en el sentit que li confereix Gilles Deleuze quan parla del mateix acte creatiu, al qual atorga un paper central. A través de l'acte d'ocupació, l'art té la capacitat de revelar un altre món en termes materials i mentals. Un món que, malgrat que és completament nou, sempre ha estat allà. Un món que, malgrat que és sempre present, roman invisibilitzat per la nostra acusada sordesa i ceguera envers l'entorn. Però la revelació d'una alteritat radicalment diferent no és quelcom imaginari o idealista. Tampoc aquesta capacitat no és pròpia de l'artista o de l'obra d'art, sinó de l'art mateix. La tasca d'ocupar fon forma i contingut, es refereix a agençaments materials i a les idees que li són pròpies. La naturalesa del jardí d'espècies exòtiques invasores, com la del mateix hort comunitari La Vanguardia, és una pràctica eticopolítica encarnada i situada: no és sobre alguna cosa, sinó que és la cosa en si mateixa, és un esdeveniment, una ocupació, una composició.

L'acte d'ocupació no representa ni il·lustra mons alternatius, sinó que assaja, actua, crea un altre món. Cal dir que, contràriament a la ideologia dominant, l'acte d'ocupació no és «en contra de», és a dir, no s'esdevé d'acord amb una noció de la *crítica com a negació*, sinó més aviat com a afirmació, com a proposta. Per aquesta mateixa raó, l'acte d'ocupar no implicaria tant un acte de resistència (resposta a una repressió), sinó que vindria donat «per un intens amor, per un desig deslligat d'explorar un nou paisatge», com afirma el pensador Rick Dolphijn. L'ocupació, per tant, «no comença com un acte polític o com un compromís social, sinó que es refereix a l'esdeveniment que revela una altra política, una altra ecologia i una altra sociologia que sempre hi ha estat. El fet d'ocupar conceptualitza una força que s'implica en la creació o materialització d'un nou entorn en el qual objectivitats i subjectivitats prenen forma. Ocupar, llavors, no és una activitat que cal que comenci amb una activitat humana; al contrari: és la creativitat mateixa i la seva habilitat d'involucrar els altres (i la manera en què aquests altres, com nosaltres, permeten d'involucrar-s'hi) el que mobilitza la veritable revolució».³⁴

34 Dolphijn, R. (2015). «The Revelation of a World that was Always Already There: The Creative Act as an Occupation». A R. Braidotti i R. Dolphijn (eds.), *This Deleuzian Century: Art, Activism, Life*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.

VB Crear realitat, passar de l'imaginat a l'acció, al real, és tant el que sustenta l'activitat artística com el que fa possible canviar la concepció del que ha de ser el futur. L'art sempre ha estat un creador de noves realitats, perquè en la seva execució ens fa entendre que aquesta visió és possible, que allò que imaginem ho podem posar en pràctica. Gabriel Celaya³⁵ als anys cinquanta ja reivindicava l'art (en aquest cas, la poesia) com una arma, com una creació que s'allunyés de la forma estètica per endinsar-se en l'acte:

La poesía es un arma cargada de futuro

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas.

Cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.
Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

(De *Cantos iberos*, 1955)

L'art ens permet fer, sovint esquivant la norma. Allò que està permès o no, en les creacions artístiques ens podem permetre obviar-ho. I és on l'art resulta útil per crear i explorar aquest nou territori.

La meva feina com a jardinera —on no puc obviar la norma— entra en conflicte amb la meva feina com a artista. Aquesta fricció és la que em permet donar sortida a les contradiccions que m'assalten en el dia a dia. Si no tingués aquest espai per poder assajar noves maneres de fer, de pensar i de sentir, aquest conflicte seria insostenible. De la mateixa manera, les persones que ocupen aquests terrenys i els donen un ús comunitari públic, estan creant també una sortida per al seu barri i les seves vides. És

una creació artística en tant que executen una altra realitat, surten de les seves contradiccions diàries per endinsar-se en un món igualment real on, subvertint les normatives, porten a terme un espai de comunitat. I on una pissarra a l'entrada de l'hort indica l'única norma: «que cadascú faci el que pugui». I no és això el que fem cada dia, el que podem?

CA En aquests temps que ens ha tocat viure, aquests versos no han perdut cap actualitat. De fet, tenen més sentit que mai. Funcionen alhora com una arma i com un bàlsam. Molt apropiades són també les paraules de Martí Peran quan argumenta que, contràriament al que afirmaven alguns relats de la modernitat, «l'art no redimeix el món, sinó que, en el millor dels casos, és precisament la realitat la que retorna credibilitat i eficàcia a l'art». Es refereix a la dissolució de l'art i la realitat que reivindiquen una part de les pràctiques artístiques avui. És el que certament crec que hi ha a la base de la teva concepció de l'art, que fa indissoluble pràctica i pensament, teoria i metodologia. I ho veiem clarament en la mediació artística que vas practicar en el context de l'hort comunitari La Vanguardia. Em refereixo a la incapacitat de concebre'l com quelcom separat de la vida mateixa. Allò real esdevé tan necessari com allò a què cal resistir. Aquestes pràctiques que habiten l'interstici entre l'art i la realitat esdevenen «accions microscòpiques» que poden convertir-se en «mecanismes eficaços per ocupar i experimentar el lloc d'una manera diferent de la previsible [...], fer funcionar l'ordre dominant sota un altre registre».³⁶ Aquesta seria la conquesta darrera que cal perseguir.

El projecte de mediació en què s'ha convertit el jardí campament d'espècies exòtiques invasores en l'espai més-que-humà de l'hort comunitari La Vanguardia no entén les condicions socials, culturals, econòmiques i polítiques específiques del lloc com a simple teló de fons, com a mer suport del projecte, sinó que les concep com el material de treball mateix. El campament d'espècies exòtiques invasores aconsegueix ampliar el biòtop d'espècies descartables que conspiren un altre món que estigui regit per una ètica del que és comú i una política com a ètica del que és col·lectiu, sempre tenint present l'esdevenir minoritari com a principi ètic. Al menjar popular amb males herbes que vam organitzar a l'hort comunitari amb motiu de la clausura de la mostra *Recomposicions*

maquíniques vam poder experimentar aquesta dissolució de l'art en la vida en la mesura que des del primer moment ens vam involucrar en les pràctiques reals del lloc.

VB L'èxit de l'escamoteig, que deia De Certau.³⁷ Quan no pots fugir del sistema imposat, el més lògic és aprofitar-te'n i fer-lo servir en benefici propi. Apropiar-se de l'espai, utilitzar-lo com a lloc de reunió al marge —marginal en el sentit que és un ús no autoritzat pel sistema—, és una de les nombroses pràctiques que es donen a les ciutats: un ús lúdic de l'espai fora del control i la vigilància de l'estat. Cada setmana s'organitzen a l'hort dinars comunitaris, i nosaltres hi vam afegir la participació de les males herbes per assenyalar aquest ús marginal, aquestes herbes de marge que tenen en el seu nom ja la sentència de la seva utilitat, per subvertir-les i fer-les útils, comestibles, delicioses.

CA Explica'ns què et manté ocupada darrerament. Quins projectes tens previstos?

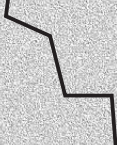
VB En l'àmbit professional, intento sobreviure en un món superprecaritzat laboralment. Artísticament, em van marcar la projecció de *Plastic Mantra*, d'Eulàlia Valldosera, que vas organitzar amb motiu del Loop 2017, i el col·loqui posterior, en què ella va dir en algun moment que tots som alhora víctimes i botxins. Aquesta frase em va quedar gravada, en el sentit que participem d'alguna manera en la creació d'aquest futur distòpic del qual volem fugir. Això ho vaig relacionar també amb la frase «et vaig vendre i em vas vendre» de George Orwell, de 1984, entenent-lo com aquesta mena de traïció que tots exercim, en què nosaltres som la plaga. Ens autoimposem disciplina i vigilància; és el triomf del sistema, que ja no cal que ens controli perquè ja ho fem nosaltres. I és en aquest moment on estic desenvolupant el meu projecte, treballant a partir d'allò que descartem i qualifiquem com a plaga sempre des d'un punt de vista antropocèntric i amb el biaix econòmic de fons. També soc membre del col·lectiu La Trastera, que fa dos anys que du a terme el projecte autogestionat d'un espai expositiu a Segur de Calafell.

37 De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciutat de Mèxic: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, p. 35-36 (*L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, París, Gallimard, 1990).

Biografia

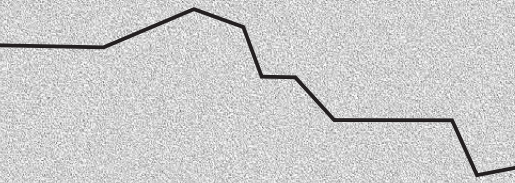
Vicky Benítez (1975) és jardiner de professió, graduada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i màster en Producció i Investigació Artística (2013-2015) en la línia Art i Contextos Intermèdia per la UB. En la seva pràctica artística parteix del seu vessant professional com a jardiner de per utilitzar els llistats oficials de les plantes exòtiques invasores, investigar els conceptes d'al·lòton, mala herba, malesa i plaga, i explorar la manera en què l'ésser humà dona aquests noms als éssers vius en funció dels beneficis econòmics que generen. Va ser seleccionada a la Biennal de Tarragona del 2017, premiada amb un accèssit al I Concurs Internacional de Llibre d'Artista en Homenatge a Joan Brossa (2016), amb una menció d'honor a la IX Biennal d'Art Riudebitlles (2016) i en la convocatòria Can Felipa Arts Visuals del 2015 i resident becada a la fàbrica de creació Fabra i Coats el 2015. Ha participat en les exposicions col·lectives: *Bipolítiques 2+1+1*, a l'EAM, comissariada per Aureli Ruiz (Lleida, novembre 2017); *La revolució és una ficció. La ficció és una revolució*, a EINA, Espai Barra de Ferro, comissariada per Joan M. Minguet (Barcelona, novembre 2017); *El teorema de Maslow #4. Dulce frontera*, a Jazar, comissariada per Fermín Díez de Ulzurrun (Navarra, octubre 2017); *L'ocupació*, al Swab Seed (Barcelona); Biennal de Tarragona de Pintura Tapiró, al MAMT (Tarragona, juliol 2017); *De re hominidae*, comissariada per Jaume Vidal, a Lo Pati (Amposta, 2017); *Out of Time*, comissariada per Jehan Saleh, a l'Albareh Gallery (Bahrain, 2017); *Recomposicions maquíniques*, comissariada per Christian Alonso, a Can Felipa (2017); *Aprenent de Can Felipa*, comissariada per Martí Anson, a Can Felipa (2016); I Concurs Internacional de Llibre d'Artista en Homenatge a Joan Brossa, a Arts Santa Mònica (2016). Juntament amb altres artistes va impulsar a l'agost del 2015 a Segur de Calafell la sala d'exposicions autogestionada La Trastera.

Pàgina web personal: <http://vickybenitezblanco.com>



XARXES AFECTIVES

Projecte Úter en conversa
amb Christian Alonso



CA: Christian Alonso

U: Projecte Úter

CA Qui és Projecte Úter?

U Projecte Úter va començar quan ens vam ajuntar en Carles G. O'D. i na Tonina Matamalas, que en som les dibuixants i, en certa manera, hem estat les coordinadores del projecte durant tot el procés de dibuix i de documentació i investigació prèvies. La part de text l'ha feta n'Arena Petit. Les tres som una mica el nucli del col·lectiu, però a poc a poc s'hi ha anat incorporant altra gent de diverses maneres (acompanyant-nos en gires, coordinant presentacions i fins i tot imprimint-se un pòster de mida extragran per explicar les històries de la imatge extrapolades a la seva realitat). Les diverses històries que s'expliquen al dibuix provenen de testimonis orals de gent que ha volgut compartir les seves experiències. Per tot això no hem firmat el dibuix amb els nostres noms; l'hem registrat sota una llicència Creative Commons i el promovem com a projecte col·laboratiu. El terme col·lectiu no sé si és el que millor ens defineix; tenim una manera d'operar molt autònoma i una estructura molt flexible, crec que som una espècie d'organisme viu multicel·lular.

CA Quan va néixer Projecte Úter?

U Després que una de nosaltres passés uns mesos als Estats Units treballant com a voluntària amb el Beehive Collective (un col·lectiu gràfic i activista en el qual ens hem inspirat totalment i que considerem la nostra germana gran), vam decidir copiar el seu model per fer projectes gràfics sobre les problemàtiques polítiques i socials que ens toquen a nosaltres. Era al gener de l'any 2014 i érem a Mallorca amb moltes ganes de fer coses i molta gent aïmovent projectes en el nostre entorn.

CA Què us va portar a identificar una preocupació comuna com la

interrupció voluntària de l'embaràs a partir de la qual treballar de manera comunitària en la recollida d'històries i la traducció d'aquestes en imatges? Quina era la pulsio afectiva, per entendre'ns?

- U El detonant d'aquest projecte fou l'intent del Govern espanyol d'impulsar una nova llei per limitar els drets reproductius de les dones, l'anomenat «gallardonazo». Arran d'aquest projecte de reforma, arreu de l'Estat espanyol hi va haver moltíssimes protestes i accions i molt de debat, tant entre persones com als mitjans de comunicació. Volíem contribuir a aquest debat i solidaritzar-nos amb les persones afectades per aquesta llei.
- CA I és arran d'aquesta nova campanya de colonització dels úters *made in Spain* que vau veure necessari aprofundir en el debat sobre l'avortament, mirant a dins del propi úter...
- U Exactament, també algunes de nosaltres estàvem treballant entorn del tema des de col·lectius feministes a Mallorca. És clar, era una preocupació que de cop i volta poguéssim prosperar una llei així i ens poguéssim veure afectades brutalment. Per tant, informar-nos, fer recerca sobre com s'organitzen col·lectivament en països on l'avortament està penalitzat, i començar a preparar-se alhora que hi fèiem front, era una necessitat. Tot plegat va ser el detonant d'una investigació que començà des de la xarxa afectiva i activista més propera i que va acabar allargant-se sis mesos (posteriorment l'entintat de la imatge ens ocuparia nou mesos més). Recollir històries contades en primera persona ens va servir com a mitjà per «mirar dins el propi úter». Des del principi, seguint la línia marcada pel Beehive Collective, tinguérem clar que la matèria primera amb la qual havíem de treballar eren les històries personals contades per les seves protagonistes. Fugir de l'academicisme i l'especialització.
- CA Relats d'experiències afectives, encarnades i contextuals que entendríeu com a base per elaborar una narració gràfica, la qual al seu torn concebeu com a obra comunitària viva, que us servirà per continuar estimulant el necessari debat sobre l'avortament. Un tret distintiu de Projecte Úter són les activacions col·lectives de la pancarta que heu anat fent en el seguit de contextos en els quals l'heu presentat. Per què diríeu que són importants per a vosaltres?

U Les presentacions orals són el nucli del projecte. El procés de recollida d'històries i dibuix n'és només el principi. Una vegada vam tenir el dibuix enllestit, el vam imprimir en tela de pancarta en format gegant (quatre metres d'alçada) i vam començar una gira itinerant de presentacions orals que dura fins al dia d'avui. A les nostres presentacions cerquem generar un espai de diàleg i intercanvi *in situ*, cara a cara amb el públic, i no mitjançant una emissió en línia (*streaming*) a través d'una pantalla. El ritual de congregar gent davant la imatge, observar-la juntes i parlar del tema té una qualitat especial, directa i orgànica. No és gaire diferent del que feien els joglars i trobadors amb retaules a l'edat mitjana, quan molta gent no sabia llegir i la història es transmetia oralment i amb l'ajuda d'imatges. Considerem important aquesta manera de fer perquè és accessible, entretinguda i fàcil d'entendre, permet modular el discurs infinitament. A la llarga, a partir de les interaccions entre oradores i públic es genera una espècie de base de dades a la qual constantment s'afegeixen noves històries, anècdotes i experiències que converteixen la imatge en un vehicle portador d'històries i les oradores, en els agents transmissors. És com si fos un documental viu que s'escampa i es transforma en cada una de nosaltres i en cada situació de presentació.

CA Diria que no només és portadora, sinó també generadora d'històries, que la pancarta activa de manera autònoma. A les visites comentades que vaig fer durant els dos mesos que va durar l'exposició, vaig constatar que la pancarta capturava de manera especial l'atenció dels visitants, els quals, seduïts per la densitat narrativa i la precisió del dibuix, s'endinsaven individualment i col·lectivament en un univers estranyament familiar. Les congregacions d'usuaris davant la pancarta i l'intercanvi d'interpretacions sobre què podia representar això o allò, sobre què et feia sentir això o allò, sobre com t'afecta això o allò, brollaven de manera constant. És com si la imatge retingués la vitalitat de l'organisme multicel·lular de què parlaves, que compon el conjunt d'imatges que s'enllacen les unes amb les altres. És aquesta vitalitat la que crec que infon al lector coproductor de *Projecte Úter*, el qual es precipita de manera natural a desxifrar el seguit de relacions que es descriuen en la narració estratigràfica, on l'esdevenir animal articula tota la narració. I són aquestes lectures individuals i col·lectives que succeïen constantment de manera espontània, el mecanisme instintiu que fa créixer l'organisme multicel·lular del qual formem part.

U Ens encanta quan ens fan comentaris d'aquest tipus! De fet, moltes vegades quan fem fires observem com es congrega gent al voltant del dibuix i mai podem saber què és el que comenten perquè, en el moment en què algú del projecte s'acosta, callen i demanen saber la versió oficial de la història. Però sí, no sabia ben bé com descriure el fenomen que es produeix; d'alguna manera, els dibuixos intricats tenen un magnetisme que fa que molta gent tingui ganes d'acostar-se a observar i, sovint, comentar amb la persona del costat allò que estan veient. El dibuix és un llenguatge universal i és tot un plaer veure com a través d'imatges sense text poden sorgir tantes interaccions i com la comunicació arriba a fluir. I moltes vegades ni tan sols fan falta paraules ni explicacions prèvies per deduir el que passa a la imatge. Recordes alguna anècdota en relació amb les lectures espontànies que en feia la gent?

CA En general em captivava la capacitat immersiva del dibuix, que segrestava els afectes dels visitants i se'ls enduia en un viatge que s'iniciava en els imaginaris compartits, travessava les vivències personals i finalitzava el trajecte amb una connexió transespècie immanent que ens retorna la nostra animalitat. Crec que aquest desplaçament és necessari per transformar la nostra relació amb el planeta: canviar els modes de relació que tenim amb l'alteritat sexualitzada, racialitzada i naturalitzada. Reclamant no només la descolonització de la natura, sinó també la descolonització dels òrgans i, en general, dels nostres imaginaris. Els visitants, després de passar una bona estona llegint el dibuix, quedaven ben colpits. Sense cap ànim de mediatitzar la peça, m'apropava a ells i els preguntava si volien compartir les interpretacions. Us asseguro que n'hi havia moltes. Però l'element comú era la capacitat del llenguatge visual i sensual d'elaborar lectures pròpies, moltes de les quals coincidien. Aquesta capacitat universal d'interpel·lar els visitants mitjançant la combinació de l'estètica, l'ètica i la política, crec que fa redimir l'art avui dia. Per aquesta raó penso que el vostre projecte té un valor molt especial. I vosaltres, teniu cap anècdota que us agradaria comentar, de totes les presentacions performàtiques que n'heu anat fent?

U D'anècdotes, te'n podríem relatar mil! La de l'experta en cargols que ens va fer una classe magistral sobre la reproducció del cargol tigre, o la vegada que en una presentació només hi havia una dona de públic, que

va acabar fent ella mateixa la presentació a tots els homes presents, tot visibilitzant prejudicis que teníem inconscientment. Si n'hagués de triar una, seria la del cristià. Una vegada, a Suïssa, vam estar en un festival de vint dies fent presentacions cada dia uns quants cops. Va ser molt intensiu, però alhora va permetre que molta gent vingués una segona i fins i tot una tercera vegada, sovint acompanyada d'amics o familiars. Una dona inclús va portar-hi la seva classe d'adolescents de batxillerat artístic. Un d'aquests dies, una noia se'ns va acostar a contar-nos que el dia anterior havia vingut amb un amic seu a veure la presentació. El seu amic era cristià i a causa de les seves creences religioses s'oposava rotundament al dret a avortar. Tot i així, reconeixia que a la presentació es van tocar alguns punts interessants que el van fer pensar. A mesura que avançava el vespre, es va anar obrint a la seva amiga i li va anar contant coses sobre la seva sexualitat, les seves pors i contradiccions quant als seus impulsos i desitjos sexuals, i el que la seva religió diu respecte a això. Resulta que van estar parlant fins a les cinc del matí i que per a ell havia estat la primera vegada que parlava obertament sobre sexe amb una noia. Ella ens ho va venir a explicar al dia següent molt contenta, perquè atribuïa aquesta sobtada obertura a l'experiència d'haver participat en una presentació nostra. Per a mi va ser un exemple que aquesta manera de contar i compartir històries és efectiva, transversal i estimulante.

CA Podríeu descriure la dinàmica que acostumeu a seguir en les vostres presentacions?

U La dinàmica de les nostres presentacions és una mica variable. Depèn de l'espai, el nombre d'assistents, l'acústica, el context, el temps de què disposem..., però podríem distingir-ne dues de més o manco diferenciades.

Una és més convencional, on nosaltres ens plantem davant la pancarta i relatem la història del projecte i les narratives de la imatge. Intentem que sigui interactiva i animem la gent a interrompre i fer preguntes, comentaris, aportacions o el que vulgui. Cada presentació surt diferent, però solen tenir-nos a nosaltres mantenint el fil conductor. Aquestes són les presentacions en les quals traïem el nostre rondallaire, i és molt interessant veure com cada narradora s'ubica en relació amb la imatge i la seva temàtica i d'alguna manera se la fa seva, i de quina manera ens complementem entre nosaltres. L'altra és molt més participativa,

més tipus aula taller (*workshop*), on tallem un pòster en trossos i dividim el públic en grups. Cada grup rep una escena i la treballa per fer posteriorment una posada en comú en la qual la imatge acaba sent explicada pel mateix públic, i nosaltres fem de facilitadores. Aquesta manera propicia molta més participació i interacció entre el públic, i quan se supera la timidesa inicial pot ser moltes vegades el tipus de presentació més sorprenent i divertida. De totes maneres, i com ja he dit, cada presentació és única. El nostre gran repte ara mateix és aconseguir que més persones vulguin formar part del projecte i ser narradores. Se'ns fa una mica difícil, ja que la gent encara té el tema de l'autoria molt incrustat i pensa que, si no l'ha dibuixat ella, no el pot explicar bé.

CA A la presentació que vam acollir a Can Felipa en el context de *Recomposicions maquíniques*, recordo que comentàveu que el dibuix és el resultat d'un procés llarg i complex. Que la decisió de col·locar els diferents nuclis narratius aquí o allà tenia a veure amb reinterpretacions, relectures o girs discursius que en gran manera tenien el seu origen en converses entre vosaltres i amb les diferents persones amb les quals compartíeu el projecte. Com es va anar conformant aquest organisme?

U Des del principi vam tenir clar que la matèria primera amb la qual treballaríem serien les històries contades en primera persona per gent que volgués compartir-les amb nosaltres. Primer van ser amigues nostres que han passat per l'experiència de l'avortament. Després vam parlar amb metges i personal sanitari, i amb això vam tenir prou ingredients per començar a construir. A poc a poc anàrem esbossant maneres de traduir aquestes històries en imatges i alhora contrastar-les amb la gent amb qui havíem parlat. Moltíssimes converses interminables entre nosaltres i la nostra gent de confiança, recerca de documentals d'animals a les xarxes, de webs amb informació sobre com avortar i estadístiques sobre drets reproductius arreu del món, testimonis coneguts i anònims..., i muntanyes de papers amb mapes mentals, croquis i dibuixos descartats.

Les idees que aconseguíen passar el filtre s'anaven plasmant amb grafit sobre un full de paper de 100 × 70 cm. Però això no era ni de bon tros definitiu. A mesura que la imatge anava creixent, seguíem convidant gent a veure com el projecte avançava i aprofitàvem per fer presentacions amb el que ja dúiem dibuixat. Sobretot es tractava de companyes feministes que venien a presentar llibres o documentals a la

nostra illa. Aquestes converses van ser l'autèntica prova de foc que ens va fer replantejar moltes problemàtiques de la manera en què intentàvem representar tota la informació. També ens van nodrir amb infinitat de noves històries, perspectives i idees. Cal dir que inicialment ens plantejàvem aquest pòster com un projecte de tres mesos, i que a causa del volum d'informació i la riquesa i complexitat del procés va acabar ocupant-nos quinze mesos intensius de feina, cinc vegades més que el que contemplàvem en un principi.

CA Ens podríeu oferir una enèsima presentació del dibuix col·laboratiu?

U El dibuix té tres parts diferenciades i empra animals com a actrius per representar històries d'éssers humans. Vam triar animals que s'empren en la nostra llengua per insultar les dones, presentant els animals esmentats com les heroïnes de les històries que narrem. A la part superior (capa terrestre) trobem el que anomenem la genealogia. A l'esquerra, una escena que ens remet a l'edat mitjana i, a la dreta, una escena que il·lustra el moment actual, la societat capitalista, heteropatriarcal, i el sistema neoliberal. En aquesta part expliquem que l'avortament ha existit sempre. Abans es feia amb plantes, i les persones amb aquest coneixement (dones) van ser qualificades com a bruixes i perseguides durant un dels genocidis més grans de la història d'Europa: la caça de bruixes. Presentem aquest fet com un gran condicionant que ha influït en la formació del sistema social, econòmic i polític actual. Alhora, xerrem de plantes abortives, apoderament de la dona, cicles naturals, colonialisme..., i deixem espai per a l'humor, com a l'escena en què dues cigonyes es caguen en la incapacitat dels humans de parlar de sexe obertament amb els seus fills, la qual cosa els porta a instrumentalitzar les cigonyes com a cap de turc.

La part central, la més gran, és la que anomenem capa subterrània. Té la forma d'un gran úter conformat per tot un entramat de coves subterrànies, amb llacs, cascades i estalactites. Hi trobem històries sobre les lluites feministes al llarg del temps i la seva importància, motius pels quals existeix l'avortament, com succeeix en un hospital i en un context legal, com existeix en un context d'il·legalitat (com l'Estat espanyol als anys seixanta), també trobem una escena que parla de l'educació sexual basada en la por i de la que es basa en el plaer, una altra que parla del sexe i la sexualitat, i una, del moment després d'haver avortat.

La darrera part, la capa submarina, és la que dediquem a la vida. El motiu principal fou reivindicar que el terme pro vida s'empra per designar grups que volen penalitzar l'avortament, i això ho trobem injust. El dret a un avortament lliure, segur i gratuït és el dret a la vida. Decidida, desitjada i on totes les persones són igual d'independents i lliures. En aquesta escena trobem exemples de persones que han decidit tenir fills i dones que no ho han volgut fer, i tot d'exemples d'animals que, pels seus mètodes reproductius, ens serveixen per representar la diversitat. També hi trobem una escena, la de la xarxa de precarietat i la piscifactoria o búnquer de control i fàbrica de producció de precarietat, on parlem de com el sistema classista en què vivim perpetua els seus mètodes de control sobre els cossos per continuar expandint-se.

CA Com us afecta la filosofia de treball que compartiu amb la supervivència del projecte i la vostra pròpia?

U Aquest és un dels temes més complexos del projecte. Les nostres vides han anat canviant d'ençà que vam començar amb això, i les estructures i els procediments han anat evolucionant alhora. La principal entrada de diners del projecte es fa mitjançant versions en paper de la imatge, que es venen a un preu suggerit als nostres esdeveniments i xerrades. També acceptem donacions i quan ens conviden a algun lloc, mirem si és possible demanar ajuda per al transport de material i els desplaçaments. A vegades hem demanat alguna beca, però se'ns sol fer una mica difícil a causa de la complexitat i el temps que implica.

Des del principi hem tingut clar que és un projecte sense ànim de lucre i que els diners que entren són per mantenir-lo viu i fer-lo créixer i per donar suport a nous projectes. Tenim bastantes despeses en matèria de viatges, dietes, transport i impressions, que més o menys procurem que siguin sostenibles. Fa temps que establirem un sistema de percentatges pel qual una part dels guanys es queda al pot que finança tot el que hem mencionat, i la resta s'inverteix en altres projectes relacionats.

Fins ara s'ha finançat el projecte Sa Trini, un espai autogestionat de creació gràfica a Palma, la nostra ciutat. També estem començant a estalviar per finançar una gira a les Amèriques i un nou projecte gràfic del qual no podem avançar gaire. Alhora, intentem ser estratègiques i fer presentacions grans en llocs on sol haver-hi molta afluència de

públic i potencials vendes que posteriorment ens permetin fer altres presentacions en llocs amb menys recursos. Com que tenim vides tan diverses i localitzades en llocs llunyans entre si, cadascuna de nosaltres té una autonomia relativa per organitzar presentacions i establir noves aliances, fet que combinem amb una comunicació constant. Tot plegat és una mescla bastant boja i estranya de compaginar amb les nostres vides, però alhora és molt interessant i emocionant. Definitivament, és un projecte que necessita molta dedicació i que ens ha portat moments de precarietat personal i estrès, però anem aprenent i evolucionant i tenim la sort de ser molt bones amigues.

CA Què us manté ocupades a hores d'ara, en relació amb i més enllà de *Projecte Úter*?

U Estem involucrades en moltes coses, ara mateix, i cadascuna ha anat involucrant-se en nous projectes. Úter és una mica el nostre lloc de trobada i ha generat sens dubte una forta influència en tot el que ha anat sortint posteriorment. Amb *Projecte Úter* continuem fent presentacions arreu i tallers vinculats al contingut del dibuix que d'alguna manera mantenen el documental viu. Com a fites properes tenim l'objectiu que pugui tocar o intervenir en espais propers a l'àmbit sanitari i educatiu. També arran d'aquest projecte ens han convidat a formar part d'altres processos de dibuix col·laboratiu, que entenem com oportunitats per posar en relació la nostra experiència en aquest àmbit.

Pel que fa a projectes que tenim en marxa i que hem realitzat cadascuna de nosaltres per la nostra banda però que alhora tenen molt a veure en el fet que pensem de manera col·lectiva, podem esmentar *Mujeres valientes*, taller de narratives audiovisuals col·laboratives; *Organizar lo (im)posible*, documental d'animació realitzat amb Las Kellys Barcelona sobre la lluita de les cambreres de pisos; Bauma, cooperativa de formació i acompanyament de processos des d'una perspectiva feminista; *The Rise and Fall of Eden*, dibuix díptic sobre la indústria turística a la costa mediterrània i la gentrificació a Londres, i un nou projecte gràfic narratiu sobre el tema de les fronteres i les persones migrants que es troba encara en procés de gestació.

Biografia

Carles Garcia O'Dowd

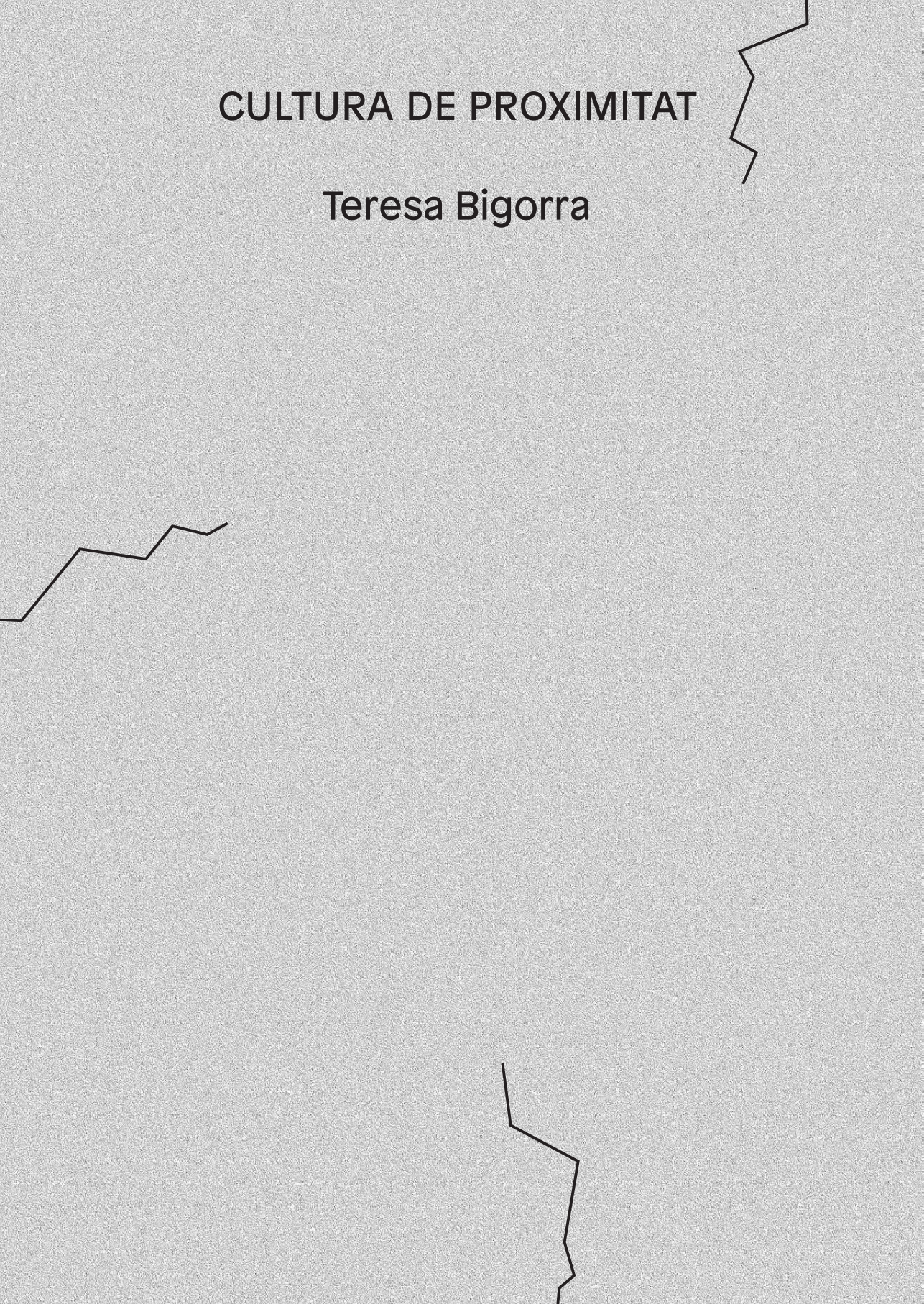
També conegut com Carles G. O'D., és un dibuixant, serigrafista, activista, professor i il·lustrador nascut a Mallorca. Sempre ha dibuixat i, tot i haver cursat estudis artístics a Barcelona, Hamburg i Guadalajara (Mèxic), es considera autodidacta. El seu medi és el dels circuits alternatius i la seva evolució ha anat lligada als moviments *underground*, al *punk*, a les lluites socials, a la cultura popular i al moviment *queer*. Ha treballat als Estats Units amb Beehive Collective i amb l'editorial *underground* Le Dernier Cri a França, i ha voltat el món assistint a festivals independents de còmic i obra gràfica. Organitza festivals d'autoedició i fa deu anys que edita fanzins i participa en publicacions col·lectives. Des del 2015 es mou per Europa presentant *Projecte Úter* i actualment coordina un taller d'edició gràfica, imparteix classes de serigrafia i confecciona un nou macroprojecte de dibuix, *The Rise and Fall of Eden*, un díptic que estableix un diàleg entre la indústria turística a la costa mediterrània i la gentrificació a Londres, la capital britànica.

Tonina Matamalas

És artista visual i activista. Es va llicenciar en Belles Arts a la Universitat de Barcelona i va completar els estudis a la Cooper Union de Nova York i a la Weissensee Kunsthochschule de Berlín. Actualment treballa en l'àmbit de la il·lustració, el documental, l'animació i la realització de tallers en el camp de l'art i l'educació. Com a il·lustradora s'ha especialitzat en relatoria gràfica per a converses, esdeveniments i vídeos. S'interessa pel dibuix com a eina de comunicació i recerca, especialment quan es combina amb el documental, el relat de marca (*storytelling*) o la construcció col·lectiva de representacions i narratives. Es cofundadora de la plataforma de projectes audiovisuals i tallers <http://maixap.tv> i de la col·lectiva feminista Ulls Sadolls (<https://ullssadolls.com/>). Recentment ha codirigit i realitzat el documental *Organizar lo (im)posible*, en col·laboració amb Las Kellys Barcelona, sobre la lluita intersectorial de les cambreres de pisos.

CULTURA DE PROXIMITAT

Teresa Bigorra



Probablement no són gaires les vegades en què un equipament cultural de titularitat pública com el Centre Cívic Can Felipa aconsegueix la seva missió en una expressió tan plena com ha passat amb *Recomposicions maquiniques*. L'exposició comissariada per Christian Alonso ha aconseguit alinear els eixos de treball de Can Felipa Arts Visuals de suport a la creació amb una missió social que pren una significació diferent pel fet d'haver-se fet en un centre cultural de barri, és a dir, en un context on el públic no està necessàriament vinculat amb l'art contemporani.

El programa d'arts visuals de Can Felipa és un dels projectes amb més trajectòria pel que fa a la creació emergent a la ciutat. En el context de l'última desindustrialització del barri del Poblenou, a les darreres dècades del segle xx, la fesomia i l'activitat del barri van començar a canviar ràpidament, i això va fer que les antigues infraestructures fabrils abandonades s'anessin adaptant a altres usos. La tipologia de les naus industrials i els lloguers econòmics van facilitar que progressivament es creés una comunitat d'artistes que tenien el taller al barri. Paral·lelament a aquesta reassignació d'usos artístics, l'antiga fàbrica tèxtil Catex, després d'anys de reivindicació veïnal i d'una reforma integral, obria al públic el 1991 com a Centre Cívic Can Felipa. Pocs anys més tard, el 1996, i a causa del context artístic del barri, s'inicià el programa d'arts visuals.

El passat industrial de l'edifici dona identitat i forma a la sala d'exposicions, inusualment lluminosa gràcies als grans finestrals propis de les fàbriques tèxtils i amb l'amplitud pròpia de l'arquitectura industrial. Aquest espai singular és el vehicle principal del programa d'arts visuals, que s'estructura a través de les convocatòries de creació artística (els seleccionats de la qual participen en una exposició conjunta), de comissariat (una de les poques convocatòries d'aquesta tipologia a Catalunya) i de comunicació gràfica (que estructura tota la comunicació gràfica de les exposicions que es deriven de la convocatòria). És en aquest context

que el projecte de comissariat de Christian Alonso va formar part de la programació de Can Felipa; *Recomposicions maquíniques* va ser una de les dues propostes seleccionades a la convocatòria de comissariat del 2016.

Iniciava aquest breu text, però, remarcant l'excepcionalitat del que ha significat *Recomposicions maquíniques* per a Can Felipa. Si bé l'objectiu principal del programa és donar suport a la creació emergent —artistes, comissaris o dissenyadors gràfics—, l'exposició ha estat també un canal de mediació cultural extraordinari. A banda de la tasca medidora que suposa l'intent d'apropar al barri l'art contemporani emergent, que el centre desenvolupa des de fa tres anys amb el La(b) Felipa, el discurs de *Recomposicions maquíniques* ha connectat amb la missió de sensibilitzar sobre una problemàtica sociopolítica molt alarmant. El context de l'exposició, en un centre cultural de proximitat, amplifica l'abast del seu missatge i redimensiona el sentit de l'exposició.

Teresa Bigorra

Coordinadora de *Recomposicions
maquíniques* a Can Felipa



Can Felipa

CENTRE ESPORTIU MUNICIPAL

B

RECOMPOSICIONS MAGUINON
7 Febrer - 8 abril 2017
Centre Cultural Can Felipa

ACTIVITATS ORGANITZADES EN EL MARC DE LA(B) FELIPA

An abstract line drawing of a mountain range, with jagged peaks and valleys, rendered in a simple black line on a light gray background. The mountains are positioned in the upper left and middle right of the page.

El projecte curatorial *Recomposicions maquíniques* es va presentar al Centre Cívic Can Felipa del 7 febrer al 8 d'abril de 2017. Al voltant de la mostra es van organitzar diverses activitats.

PROJECTE ÚTER

Presentació dinàmica i conversa oberta, a càrrec de **Carles Garcia O'Dowd, Tonina Matamalas i Arena Petit**. Divendres 17 de febrer de 2017, 18 h. Sala d'exposicions de Can Felipa.

L'activitat es planteja com una presentació interactiva en la qual els participants seran convidats a desxifrar fragments del gran dibuix en petits grups que tindran com a materials d'anàlisi impressions en paper. Posteriorment els membres del col·lectiu explicaran la trama gràfica a partir de la impressió de grans dimensions instal·lada a la sala d'exposicions. La trobada es concep com un pretext per compartir de forma voluntària històries personals



i opinions al voltant de la interrupció voluntària de l'embaràs sempre a partir del referent de la composició gràfica de Projecte Úter. Places limitades. Inscripcions: arts@cccanelipa.cat.

TALLER OBERT D'INTERCANVI DE LLAVORS

A càrrec de **Raquel Alamo Bergstöm**. Dijous 2, 9 i 16 de març de 2017, de 17:30 a 19:30 h. Sala d'exposicions de Can Felipa.

Benvinguts/udes tots/tes amb les llavors amb les quals us trobeu enredats! Potser són les dels tomàquets de l'hort de la teva àvia, o la del mango importat que et vas menjar ahir, o les d'aquella planta tossuda que no saps com es diu i que malgrat tot creix al teu balcó de manera espontània. I potser seria bonic traçar recorreguts d'aquestes llavors en els nostres propis mapes històrics, de memòria, de disseny, de relacions. Potser seria més bonic encara trobar-nos a nosaltres mateixos en els mapes de la memòria, dels desitjos, de les relacions de les mateixes llavors.



Porta les llavors que vulguis i acompanya-les del que creguis convenient (instruccions de com germinar-les, un relat oral sobre com us vau conèixer, un retrat de la mare, una recepta per gaudir-les, una mica de fems per nodrir-les, una carta als seus fills, una coreografia, un enllaç). Emporta-te'n una altra que vulguis cuidar, o que vulguis que et cuidi. Els dijous 2, 9 i 16 de març tenim una estona per coincidir i, potser d'aquesta manera, fer visibles certes parts dels mapes. Si t'agrada més el rotllo furtiu, sempre pots intentar fer un intercanvi sense ser vist, en un altre horari, o amb major dificultat (i emoció?) en aquell mateix horari.

Inscripcions: arts@cccanfelipa.cat.

TALLER DE LECTURA PERFORMATIVA DEL MANIFEST CHTHULUCÈ DE DONNA HARAWAY

A càrrec de **Helen Torres**. Dijous 23 i 30 de març i 6 d'abril de 2017, de 18 a 20 h.
Sala d'exposicions de Can Felipa.

En el seu últim manifest, la biòloga, filòsofa i historiadora de la ciència Donna Haraway

proposa una era geològica que anomena Chthulucè: «un ara que ha estat, és i encara està per venir». Convençuda que per canviar la realitat és indispensable crear nous relats, Haraway ens parla de «doble mort» i ressorgiments; de simbiogènesi i simposesi; del perill assetjant de temibles poders chthònics, «gorgones serpentines com la indomable i mortal Medusa», indiferents a l'acció de l'home que crema fòssils incansablement «en una paròdia lúgubre de les energies terrestres».

A través d'un exercici de ciència-ficció, Haraway qüestiona l'Antropocè com a nova era geològica i ens crida a teixir aliances col·laboratives entre les espècies a través d'aquest nou manifest; la irònica frase «El meu següent manifest caldrà que sigui Make Kin Not Babies» serà una de les inspiracions del taller. Durant dues sessions ens reunirem per llegir el manifest i treballar-lo per mitjà de lectures col·lectives, jocs performatius i exercicis de confiança grupal. A la darrera sessió farem un recorregut per l'exposició *Recomposicions maquíniques* i, tot seguit, una xerrada oberta per comentar l'exposició a partir de l'experiència del taller.



VISITA AL JARDÍ D'ESPÈCIES EXÒTIQUES INVASORES

Hort comunitari La Vanguardia,
a càrrec de **Vicky Benítez.**

17 de març de 2017.

Investigació, documentació i mostra de plantes exòtiques considerades invasores. *Speech corner* i activitats entorn d'allò autòcton/al·lòcton. Jardinera de professió, Vicky Benítez va començar treballant a partir del llistat que elabora el Ministeri d'Agricultura, Ramaderia i Pesca sobre les plantes exòtiques invasores per relacionar el discurs sobre l'erradicació de certes espècies pel fet de ser al·lòctones i protegir les espècies autòctones, amb la postura populista de «primers els d'aquí». Moltes espècies catalogades formen part del nostre paisatge local des de fa generacions, com la figuera de moro o l'atzavara. Una de les paradoxes és que aquest informe advoca per la preservació de la biodiversitat i alhora recomana l'ús del glifosat per erradicar les espècies considerades no natives. En quantes generacions deixa una espècie de ser al·lòctona per passar a ser autòctona? Com es relaciona tot això amb les persones?



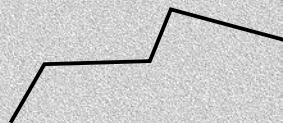
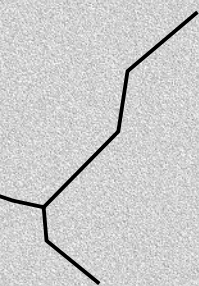
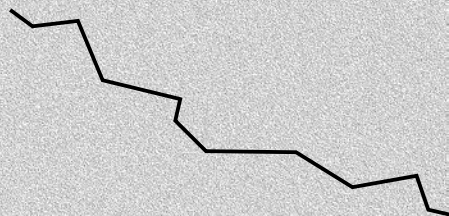
DINAR POPULAR AMB MALES HERBES

Activitat de mediació a càrrec de **Vicky Benítez i Christian Alonso** en col·laboració amb l'**hort comunitari La Vanguardia**. 2 d'abril de 2017, 12 h.



Com a menú proposem un plat combinat que inclou productes de temporada conreats al mateix hort, plantes adventícies comestibles (conegudes com a males herbes) i hortalisses silvestres collides al Poblenou, a més de postres. Hi haurà opció vegana i opció ovolactovegetariana. Donació suggerida: 5 euros. La contribució anirà destinada a la comunitat que gestiona l'hort. Inscripció prèvia: malesbonesherbes@gmail.com

TEXTOS EN CASTELLANO



FLUJOS DE MATERIA, CUERPOS EN PROXIMIDAD

Recomposiciones maquínicas de la subjetividad

Christian Alonso

Ya no existe ni hombre ni naturaleza,
únicamente el proceso que los produce a
uno dentro del otro y acopla las máquinas.

Gilles Deleuze y Félix Guattari,
L'Anti Édipe, 1972

En las primeras décadas del siglo xxi conocemos el modo en que el fenómeno multifacético del cambio climático ha quedado trascendido por el fenómeno del geomorfismo, según lo explica la hipótesis del Antropoceno. Desarrollada por Paul Crutzen y Eugene Stoermer, esta tesis señala la actividad humana como la principal fuerza biogeofísica, cuyo impacto permite hablar de una nueva época en la escala de tiempo geológico para la Tierra.¹ El giro medioambiental de alcance planetario que describe esta tesis ha sido estudiado en cuanto a escala y magnitud en relación con la alteración de los océanos, transformaciones en la biosfera terrestre, concentraciones de dióxido de carbono en la atmósfera y temperaturas crecientes, lo

que ha permitido asentar las bases para una estratigrafía del Antropoceno (Zalasiewicz *et al.* 2011). Crutzen sitúa los orígenes de esta nueva era geológica a finales del siglo xviii y dice que se habría iniciado por el efecto de la quema de combustibles fósiles en la atmósfera, una de las causas del calentamiento global. Sin embargo, la fase que explica el punto de inflexión de escala planetaria, denominada por Crutzen «la gran aceleración», se habría iniciado después de la Segunda Guerra Mundial y estaría caracterizada por factores clave como el incremento de la población mundial, la implementación de sistemas económicos neoliberales, los ensayos atómicos, las explotaciones pesqueras marinas, la pérdida de bosque tropical, el turismo internacional, la construcción de grandes presas y un drástico aumento de los niveles de dióxido de carbono y metano (Steffen *et al.* 2011).

El grado de dominación humana sobre el planeta —o, para ser más precisos, la dominancia del hombre moderno— que presupone el Antropoceno² se revela de forma geológica y es equiparable a algunos de los acontecimientos más notables que han dado lugar a procesos de transformación geológica planetaria, ya que asigna al hombre por lo menos tanta responsabilidad e importancia como la radiación solar, la actividad volcánica, los

1 El término fue acuñado por el premio Nobel de química Paul Crutzen (2000). Desde entonces, la hipótesis sobre una nueva era geológica ha sido trabajada por un grupo de investigadores en el contexto de la Real Sociedad de Londres y del Grupo de Trabajo del Antropoceno (AWG en sus siglas en inglés), un organismo internacional formado por 35 reconocidos geólogos, de los cuales 30 votaron registrar oficialmente la transición, que presentaron en el Congreso Geológico de Ciudad del Cabo, en Sudáfrica (27 de agosto - 4 de septiembre de 2016).

2 A diferencia de la indefinición que justificadas críticas ven en el *antropos* del Antropoceno —en la medida en que considera la humanidad como un todo—, la propuesta del Capitaloceno como era geológica del capitalismo apunta a un particular sistema de gobernanza y de organización social, como las instituciones que permitieron la catástrofe ecosocial mediante procesos de privatización y militarización, y de relaciones de poder desigual entre una minoría capitalista y el trabajo de una mayoría empobrecida, las mujeres y los indígenas. Véase Moore (2016).

impactos de asteroides extraterrestres y la propia selección natural. A pesar de que el Antropoceno es tratado como un fenómeno geológico, los propios investigadores que intentan formalizar esta nueva era advierten que «la fuerza motora de su componente global está centrada firmemente en el comportamiento humano, en particular en la esfera social, política y económica» (Zalasiewicz *et al.* 2011, 838).

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. Tan solo en el año 2016, más de cinco mil migrantes murieron intentando cruzar el mar Mediterráneo como consecuencia de las políticas migratorias restrictivas de la Unión Europea.³ La aplicación de estas políticas, de hecho, no solo se limita a las fronteras exteriores de la Unión, sino que también afecta a la movilidad transfronteriza interna. Resulta difícil no ver este hecho como un efecto del ascenso de las fuerzas conservadoras en los gobiernos de los países europeos en la última década. Este giro a la derecha se puede entender, a su vez, como una consecuencia de la crisis financiera y la subsiguiente aplicación de unas medidas de austeridad que pretendían potenciar el crecimiento y aumentar la eficiencia del sistema. La implementación de estas

medidas, no obstante, ha demostrado que la única finalidad que tenían era reparar el funcionamiento del sistema económico que nos ha llevado a la crisis. Entre las consecuencias directas de estas políticas se encuentran la caída salarial y la precarización generalizada, el descenso del gasto social (sanidad, educación e investigación, principalmente), el aumento de las desigualdades sociales y el aumento del riesgo de pobreza y de exclusión social.

En este contexto, la gestión política de la situación de crisis económica se ha convertido en una generalizada gestión económica de la política: en un mundo regido por la mercantilización de bienes y de todo lo vivo, los intereses de las grandes multinacionales y los intereses partidistas están entretreídos en una única forma de poder. ¿Cómo puede ser que nos resulte más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo?, se pregunta Jorge Riechmann, e intuye que las respuestas tienen que ver con: 1) la inercia de las expectativas sociales en relación con la herencia de un pasado reciente de crecimiento exponencial de la riqueza mercantil y de la productividad del trabajo; 2) la destrucción de las formas alternativas de organización social que sirvan como ejemplos de otras maneras de concebir y organizar la economía y la sociedad, y 3) la idea de que el capitalismo produce los sujetos que le son apropiados para su modo de producción (Riechmann 2014, 86-89), es decir, el hecho de verse a uno mismo como capital humano que debe incrementar de valor de forma indefinida. Esta última idea queda muy bien ilustrada en la consigna publicitaria «Startup your life!», que la retórica del espíritu empresarial reproduce siguiendo las exigencias de la ideología que convierte a cada uno en marca y en empresario de sí mismo.

3 De acuerdo con la Organización Internacional para la Migraciones (OIM) de las Naciones Unidas: <https://www.iom.int/news/mediterranean-migrant-arrivals-top-363348-2016-deaths-sea-5079>.

Esta situación define nuevos imperativos para los modos de vida y coexistencia interespecie, y a su vez plantea nuevos desafíos para aquellas prácticas artísticas y exposiciones de arte que consideran el estado de insostenibilidad medioambiental, económica y social que caracteriza nuestros tiempos, y ensayan nuevas formas de ser y estar en el mundo. Este es el punto de partida del proyecto curatorial *Recomposicions maquíniques*,⁴ el cual se propone examinar una constelación de prácticas artísticas desde la perspectiva del materialismo vitalista de Deleuze y Guattari y, en concreto, en torno al concepto de máquina, noción que, lejos de ser entendida como extensión del brazo del hombre (herramienta), se define como un agenciamiento maquínico que incorpora componentes sociales, elementos de las subjetividades individuales, englobando así a la máquina técnica. Esta concepción permite una redefinición del capitalismo avanzado, el cual ya no se considera como un modo de producción, sino como una máquina de subjetivación que secuestra la carga de deseo que nos define como individuos. Esta pone en funcionamiento un conjunto de dispositivos de «sujeción social» y otros de «servidumbre maquínica» (Guattari 2004, 75). Los primeros se refieren a los mecanismos de dominación mediante los cuales el capitalismo nos produce como sujetos y nos individúa de forma específica de acuerdo con las necesidades del poder (sexo, identidad, nacionalidad...), y los segundos,

al aparato de colonización precognitiva de los afectos, las funciones perceptivas y las sensaciones, es decir, los comportamientos inconscientes anteriores a la formación del sujeto. Es sobre esta doble horquilla que tienen lugar la acumulación, la explotación y la producción de valor.

Es de acuerdo con el funcionamiento de este segundo conjunto de dispositivos que podemos vernos como parte integrante de la máquina, como piezas o componentes, no de una máquina técnica —insistimos— en relación subordinada, sino de una forma de poder más general que requiere la permanente participación y complicidad de los individuos. Esta concepción de maquinismo, sin embargo, no solo constituye una forma de dominación, sino que conserva un repertorio infinito de posibilidades, dada su capacidad para abrir procesos de creación. Como sostiene Guattari, de las relaciones de poder que nos atraviesan, se pueden abrir procesos de subjetivación que escapen a ellas y nos permitan acceder a otros modos existenciales, pero esta apertura que habilite posibilidades debe construirse. Es precisamente este elemento de creación lo que define la dimensión estética del proyecto ético-político de Guattari. La voluntad de explorar de qué forma la construcción de dispositivos estéticos hace experimentables otras mutaciones existenciales es lo que guía *Recomposicions maquíniques* en su propósito de sondear el potencial del arte como máquina ecosófica, el cual estaría impulsado por una política de la experimentación en lugar de una de la representación.

El proyecto trata de explorar las siguientes cuestiones: ¿de qué forma se pueden pensar el arte, los devenires culturales y la práctica institucional en términos de sostenibilidad medioambiental

⁴ El proyecto se presentó en el Centre Cívic Can Felipa (Barcelona) del 7 de febrero al 8 de abril de 2017. Los artistas participantes fueron The Otolith Group, Bureau d'Études, Regina de Miguel, Andrés Vial, Joana Moll, Vicky Benítez, Projecte Úter, Helen Torres, Mitra Azar, Raquel Alamo Bergström y Sergio Monje. <http://www.cccanfelipa.cat/lab-felipa/30-recomposicions-maquiniques>.

en la era posnatural y posthumana, tecnológicamente mediada, del Antropoceno?, ¿cómo podemos captar la relacionalidad de la dimensión ética, estética y política latente en toda obra de arte como un acontecimiento que expresa una materialidad compartida?, ¿de qué manera se puede involucrar la práctica artística en la imaginación de otras formas de subjetivación, otros hábitos de pensamiento y relación, y en la invención de infinitas posibilidades de vida?, ¿cómo participa el arte en la recomposición colectiva de la sociedad para generar relaciones más sostenibles con la otredad sexualizada, racializada y natural? y, por último, ¿cómo podemos pensar nuevas alianzas entre la práctica creativa y movimientos sociales que promuevan pequeños actos de cambio que, llevados a otra escala, pudieran conducir a transformaciones lejos de la cultura capitalista?

El proyecto parte de la asunción que en las últimas décadas atestiguamos una nueva forma de hacer arte, una nueva actitud o *ethos* que podríamos llamar ecológica. Este cambio de paradigma es transmisible al proyecto filosófico y ecológico radical de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Los artistas reunidos en *Recomposicions maquíniques* piensan con y a través de las condiciones materiales, sociales y medioambientales de nuestros tiempos. Su práctica da cuerpo a la premisa de que nuevas configuraciones del mundo comportan nuevas formas de estar y actuar en este mundo. Exploraremos la manera en que el arte puede esbozar cambios en nuestros modos de existencia, avanzando otras concepciones acerca de la vida, el mundo y las relaciones, y de esta forma instituyendo la transformación. En el camino, reconoceremos la dimensión estética de toda praxis ecológica, así como la dimensión ecológica de toda praxis artística al

generar desarrollos subjetivos y guiar hábitos responsables.

Para ayudarnos a situar el tema, podemos empezar viendo cómo se han tratado las relaciones arte-ecología en la historiografía canónica. Teniendo como referencia la literatura artística que aborda las relaciones entre práctica creativa y ecología publicada en los últimos años, se podría decir que existe una tendencia a vincular por inercia las relaciones entre arte y ecología en el siglo xx y principios del xxi con las relaciones entre arte y naturaleza a lo largo de la historia a modo de genealogía. Siguiendo la clasificación que José Albelda elabora en su estudio histórico, teórico y tipológico sobre los presupuestos del arte vinculado a la naturaleza a lo largo de la historia (Albelda 2015), se podrían distinguir cuatro grandes concepciones que han regido este diálogo en el transcurso del tiempo. Desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento, la concepción canónica orbitaba en torno a la dicotomía *natura naturans* y *natura naturata*, en que la primera venía a representar una idea de la naturaleza autogeneradora, dinámica y animada, y la segunda, un reflejo de la creación del Dios, que solo existía como una mera representación del maestro creador, privada de toda entidad. Desde el Renacimiento al Romanticismo, la naturaleza devino *escénica* y proporcionó un espacio en el que tenían lugar representaciones culturales.⁵ De su función como fondo para las figuras, la naturaleza evolucionó hasta conseguir su autonomía temática en el siglo xvii, cuando se convirtió en el propio sujeto de la representación pictórica en la forma genérica del paisaje. La intersección entre naturaleza y paisaje fue

5 Para un estudio crítico del paisaje como dispositivo discursivo de representación social relacionado epistemológica y técnicamente con modos de ver, véase Cosgrove (1998; 2008).

objeto de exploración de las innovaciones en los lenguajes pictóricos de las vanguardias artísticas en el siglo xx.

La historiografía artística ortodoxa ha venido insistiendo en considerar las prácticas escultóricas del *land art* y el *earth art* de los años sesenta como tentativas de huir del espacio galerístico para localizar *paisajes tridimensionales* y alterarlos físicamente, al considerar la *naturaleza como materialidad* (inerte)⁶ cuyos elementos «orgánicos» se convierten en la materia prima de la creación. Paralelamente a la emergencia de las corrientes del *land art* y el *earth art*, las preocupaciones acerca de la degradación medioambiental fueron ganando la atención de los artistas, lo que ha llegado a nuestros días en forma de trabajos vinculados a una visión de la *naturaleza entendida como ecología*, esto es, al decir de Albelda, «desde una perspectiva ecosistémica, destacando la interacción de sus partes y considerando la naturaleza como un todo interdependiente que también incluye a las culturas humanas». Así pues, esta visión vendría regida por un entendimiento de la naturaleza como «casi sujeto» y destacaría «la importancia de su estructura y sus procesos interactivos» (Albelda 2015, 221).

A juicio de Albelda, de este último modelo se derivan dos formas de hacer arte: por un lado, una caracterizada por la «sutileza de sus intervenciones», la cual «trabaja respetuosamente el vínculo con la

naturaleza», y, por otro, una encaminada a plantear «la defensa explícita del reequilibrio ecosistémico», que caracteriza a una «vertiente activista». Tomando a Andy Goldsworthy y Wolfgang Laib como artistas paradigmáticos de la primera corriente y a Hans Haacke y Mel Chin, de la segunda, según Albelda en la primera corriente los artistas no tienen una voluntad manifiesta de concienciación ecológica mediante sus trabajos, sino que se centran en trabajar en «el plano estético-sensitivo» enfatizando la dimensión simbólica y metafórica; en la segunda, en cambio, hay «una finalidad clara de denuncia o concienciación ambiental». Existiría, pues, una «evolución de las actitudes simbólicas y metafóricas de carácter abierto hacia un lenguaje con anclajes de significados mucho más concretos» (Albelda 2015, 221-231).

Sostenemos que el enfoque de Albelda se sitúa en la oposición binaria entre naturaleza y cultura, biosfera y tecnosfera, y que en gran parte se asienta en una concepción antropocéntrica y esencialista, por cuanto su historia de las relaciones entre arte y naturaleza resulta en una historia de las diversas formas de construcción de la naturaleza desde la perspectiva de la cultura, no como una historia de materialidad autopoyética o una historia de los bucles de retroacción entre naturaleza y cultura. Sintomática resulta la consideración de la naturaleza en tanto que sujeto a la que se refiere, lo cual tan solo promueve la *humanización de la naturaleza*, en la medida en que el gesto de concesión de los derechos morales de los humanos a los no humanos no hace más que extender la categoría (humana) para cubrir a la otra (naturaleza), lo que confirma la distinción binaria entre cultura y naturaleza.⁷

6 Lucy Lippard conecta la crítica de la visión de la materia inerte y pasiva de los *earthworks* norteamericanos con la percepción general de la modernidad sobre la naturaleza: «El modo en que el mundo moderno percibe la naturaleza como un material neutro cuyo uso es «libre de valor» incluye el rechazo de contenido de la noción moderna del *l'art pour l'art*, donde solo es significativa la naturaleza del material del medio» (Lippard 1983, 229-230).

7 En este sentido, nos hacemos eco de las críticas que

En este sentido, la postura de Albelda debe mucho a la forma posmoderna de entender la naturaleza: solo atendiéndola en tanto que *traducción* dentro de los límites del reino de la *representación*; es decir, entendiendo la naturaleza, la materia y lo real como meros efectos del lenguaje, de tal modo que lo *material real* se excluye sistemáticamente del reino de la representación. La asociación de lo sutil con lo simbólico, abierto y metafórico, por un lado, y lo explícito con la manifiesta voluntad, lo activista y concreto, por otro, es tributaria de la lógica del paradigma representacional del arte, la cual se empeña en separar el *significado* de la *materia*, sometiéndolo a todos los signos en la relación significante-significado. El error de la ecocrítica ha consistido precisamente en entender que la finalidad de la estética es la representación, empleando «un contenedor conceptual preempaquetado con la etiqueta *Naturaleza*» que mucho debe al constructivismo de la naturaleza romántica, como afirma Timothy Morton. Para el autor, «la ecocrítica ha pasado por alto el modo en que todo arte, no solo el arte explícitamente ecológico, integra el medio ambiente en su *forma*. El arte ecológico, y lo ecológico de todo arte, no *trata* solo de algo (árboles, montañas, animales, contaminación, etc.)» (Morton 2010, 11).

El complejo verde, del artista Andrés Vial (2017, fig. 1), investiga irónicamente cuál es el efecto que ejerce, en nuestras formas de habitar el planeta y de relacionarnos con el territorio, el secuestro de la percepción

que efectúa el constructivismo lingüístico-cultural por la representación, lo simbólico y la realidad psíquica. *El complejo verde* se puede describir como un gran organismo mutante formado por tres componentes relacionados que, sin embargo, operan con relativa autonomía. *Distance* (fig. 2) consiste en una estructura de madera segmentada instalada a modo de cercado, con vectores que se elevan a ras de suelo, poblada por diversos cultivos estacionales. Frente a esta y en la distancia, se dispone en el muro un paisaje miniaturizado al que solo se puede acceder a través de unos binoculares situados detrás del cercado. *Partial View* es un grupo de recortes de fotografías de paisajes extraídas de enciclopedias, agrupados en función de sus características geográficas y cubiertos parcialmente con un Post-it® verde. Finalmente, *The Unattainable Own Small Place* (fig. 3) presenta unas estructuras de madera dispuestas contra los muros, compuestas por un listón de casi tres metros y una pequeña base que delimita una porción de territorio verde.

Las tres propuestas giran en torno a una misma cuestión: la percepción sobre, a través y en consecuencia del paisaje. El paisaje no como un lugar concreto, sino como una mirada, una idea. Una *distancia en sí misma*. La interacción dislocada con las diversas unidades de paisaje encarna el proceso de disociación con el que el capitalismo avanzado desmiembra todas las esferas y aspectos de la vida, tanto en su dimensión espacial como temporal, segregando la naturaleza en un espacio autónomo divorciado de cualquier proceso social, político y económico. Este mecanismo da pistas de la relación que guarda la dislocación que promueve la mirada paisajística con nuestra forma de relacionarnos con el territorio, no solo con la naturaleza, sino con toda la infinitud

Rosi Braidotti dirige a la ecología profunda de Arne Naess y la «humanización del medio ambiente» que promueve su visión totalizadora de la naturaleza entendida como un único organismo. De especial interés son las analogías que Braidotti establece con los derechos de los animales (Braidotti 2009, 166 y 151).

de especies que nos rodean y de las que dependemos. En este sentido, *Partial View* y *The Unattainable Own Small Place* son tributarias de *Distance*: ambas son vistas parciales que satisfacen al ojo taxonómico y dominador, y a su vez son vivas analogías del mecanismo de exclusión de esa mirada, hacen referencia a *una mirada de una mirada*. Tanto si se usan los binoculares como si se analiza el espacio identificando los diferentes elementos atomizados de esa naturaleza representacional (los fragmentos de paisajes, las porciones de propiedad privada, los monocultivos bananeros), los visitantes experimentan la relación disfuncional que tenemos con el planeta como reflejo hiperreal de la disfuncionalidad de nuestros modos de vida psíquicos.⁸

El elemento de virtualidad que se advierte en *El complejo verde* es la posibilidad que se nos brinda de decidir entre dirigir nuestra mirada hacia la contemplación de una naturaleza atomizada y cosificada con unos prismáticos, o bien detenernos a prestar atención a nuestros pies, donde el cultivo de temporada nos conecta con los ciclos estacionales de los que siempre hemos dependido para nuestra existencia.

La naturaleza simulada y representacional de Vial traduce la exclusión de lo material *real* en la que se basa la concepción de la naturaleza en tanto que ecología de Albelda. Este mecanismo de atomización se puede ver como una extensión de la ideología del humanismo liberal, el cual se articula en base a una serie de distancias epistemológicas que abren una infinidad de brechas entre la cultura y la naturaleza, lo masculino y femenino, la

razón y la emoción, la mente y el cuerpo, lo humano y lo no humano, la mente y la materia, y una larga lista de dualismos antagonistas cuya misión es ensalzar la importancia de la mente humana por encima de todo y cualquier cosa. Esta ideología sigue los presupuestos del trascendentalismo kantiano en la afirmación de la individualidad de la sustancia y la universalidad de la razón. La variedad de brechas epistemológicas que se nos presentan como ontológicas ejerce una violencia tan nefasta sobre la diversidad de humanos y no humanos considerados otros, que es necesario ver si queremos transformar cualquier aspecto de las crisis sistémicas y medioambientales que atraviesan nuestras sociedades. *Distance* nos presenta la brecha que separa la mente de lo material real, y en ese ejercicio se nos describen las consecuencias de este modelo de pensamiento que explican el estado de insostenibilidad en que vivimos: la sobreexplotación de los recursos naturales y del capital social, procesos de privatización y acumulación guiados por la lógica del beneficio económico.

Necesitamos un nuevo paradigma que vaya más allá de los puntos ciegos del constructivismo lingüístico y cultural posmoderno y que se centre en entender de qué forma la materialidad determina el discurso, y no solo al revés. Entender, como defienden Deleuze y Guattari, que «la escritura funciona directamente en lo real, de la misma forma que lo real escribe materialmente» (Deleuze y Guattari 1988, 144), o, como lo expresa Michel Serres, que «la escritura aparece en las cosas, aparece de las cosas, no es diferente de las cosas» (Serres 2000, 149). ¿Cómo podemos ejercer el pensamiento en tiempos de catástrofe y transformación social, dando cuenta de sus fracturas y contradicciones? ¿Cómo podemos pensar la interacción naturaleza-

8 Véase «Acortar brechas y distancias. Andrés Vial en conversación con Christian Alonso» en la página 143 de este libro.

cultura de una forma no dualista? ¿Cómo podemos hacerlo sin presuponer una esencia o un agente previo a una actividad? ¿Cuál es el rol definitorio del arte, si no es el representacional en el análisis de las crisis actuales? Defendemos que la forma en la que Deleuze y Guattari piensan la materialidad rechazando las esencias y haciendo del devenir, la variación y la diferencia las cuestiones decisivas de la filosofía, proporciona vías generativas para dar cuenta del mundo sobre la base del *continuum* naturaleza-cultura, atravesando los dualismos y jerarquías tierra-tecnología, orgánico-inorgánico y mente-cuerpo mediante una combinación de lo ético, lo estético y lo político. Su pensamiento constituye una geofilosofía en la medida en que su materialismo inteligente propone una continuidad entre lo material y lo psíquico —cuestión desatendida por el psicoanálisis y en la deconstrucción—, al mismo tiempo que plantea cuestiones elementales para el pensamiento ecológico y el arte medioambiental.

El modelo de pensamiento, acción y relación que elaboran toma como punto de partida el monismo spinozista en el rechazo de la dialéctica hegeliana y marxista de la conciencia y la alteridad. El nuevo análisis se articula sobre la base de un concepto de poder entendido no como negativo o restrictivo (*potestas*), sino en tanto que afirmativo y empoderador (*potentia*), y de la crítica no como negación (conciencia de oposición), sino como creatividad (afirmación). El individuo ya no se define por su forma o función, sino por una relación compleja entre aceleración y ralentización (longitud) y por el poder de afectar y ser afectado (latitud). El núcleo ético de los sujetos no es la intencionalidad moral, sino más bien los efectos de poder (represivo o empoderador) que sus acciones ejercen

sobre el mundo. El bien ético se ocupa de incrementar la habilidad de los sujetos de acceder a modos de relación con múltiples *otros*. Este constituye una llamada a calibrar las oportunidades de nuevos sistemas de parentesco sostenibles con la alteridad sexualizada, racializada y naturalizada, promoviendo un *igualitarismo centrado en la vida* mediante procesos de devenir.⁹ La subjetividad política se convierte en un proceso que actualiza su tendencia ética. Este proceso se ocupa activamente de construir alternativas afirmativas trabajando sobre las instancias negativas del presente. Asumir la responsabilidad hacia nuestra historicidad, delante de nuestra relación con el planeta y con las otras especies, resulta inseparable del análisis de las condiciones y relaciones de poder que definen nuestra ubicación. Es de esta manera como el pensamiento de Deleuze y Guattari, elaborado sobre la base de la tradición monista de la materia viva, imagina el mundo sin caer en determinismos, ya que para ellos la materia es *la propia vida*.

Más que ocuparse del estudio de las representaciones culturales de la naturaleza —visión que denota una sustancia fija y conformada—, Deleuze y Guattari se centran en la cuestión de cómo plegar la naturaleza y lo físico en la cultura y en lo psíquico, y viceversa. La geofilosofía, que aún en un mismo modelo de pensamiento la articulación de las relaciones materiales, cognitivas y afectivas, hace que las categorías de hombre y naturaleza no puedan concebirse por separado:

9 Rosi Braidotti ha desarrollado la noción de *igualitarismo centrado en la vida* como el plano en el que tienen lugar las relaciones alternativas de subjetividad postantropocéntrica y posthumana (Braidotti 2015).

Ya no existe la distinción hombre-naturaleza. La esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre [...]. Hombre y naturaleza no son como dos términos uno frente al otro, incluso tomados en una relación de causa, de comprensión o de expresión (causa-efecto, sujeto-objeto, etc.). Son una misma y única realidad esencial del productor y del producto (Deleuze y Guattari 1985, 14).

Desde esta perspectiva, los planteamientos del pensamiento ambientalista formulados sobre la base de la necesidad de restaurar el equilibrio de la naturaleza, o incluso la imagen de la naturaleza como un circuito equilibrado, no son más que una autoproyección ilusoria del hombre, ya que no existen esferas, reinos o ámbitos independientes, sino tan solo *relaciones y procesos de producción*.

Para Deleuze y Guattari, «la naturaleza es como una inmensa máquina abstracta y, sin embargo, real e individual, cuyas piezas son los agenciamientos o los diversos individuos que agrupan [...] una infinidad de partículas bajo una infinidad de relaciones más o menos compuestas» (Deleuze y Guattari 1988, 259). Según esta visión, el medioambiente no es otra cosa que las negociaciones entre los ajustes dinámicos entre elementos humanos y elementos no humanos, que se influyen mutuamente. La materia es «maquinica» en la medida en que el mundo está compuesto por una diversidad de máquinas: máquinas autoenunciativas, máquinas biológicas, máquinas deseantes, máquinas discursivas y culturales, máquinas de creación estética o máquinas culturales de representación, entre muchas otras. Debemos entender la máquina fuera de la técnica o la mecánica, o como progresión evolutiva de la herramienta (*Homo*

faber). La máquina precede a la técnica, no a la inversa. La potencia teórica de la máquina aspira a explicar el funcionamiento del «agenciamiento social que tanto las herramientas como las máquinas técnicas requieren como condición operativa» y describe el proceso según el cual las culturas modulan lo biológico, lo sociopolítico y lo material en sus ensamblajes o compuestos. Es así como la máquina, para Deleuze y Guattari, se convierte en «un concepto operador que se propone explicar procesos sociales reales, un operador de individuación, un operador de agenciamientos sociales», como sostiene Anne Sauvagnargues (2016, 186).

Para ello, es necesario «extender los límites de la máquina, *stricto sensu*, [para incluir el] conjunto funcional que la asocia al hombre» (Guattari 1996, 48-49) y considerar seis componentes. Estos abarcan tres formas de individuación actuales —componentes materiales, componentes semióticos (cognitivos) y componentes de órganos (afectivos)— y tres modos de subjetivación —resultado de la articulación de los componentes anteriores—, que consisten en «informaciones y representaciones mentales individuales y colectivas; investiduras de máquinas deseantes que producen una subjetividad en adyacencia a estos componentes» y, por último, el más decisivo: «máquinas abstractas que se instauran transversalmente en los niveles maquínicos materiales, cognitivos, afectivos y sociales antes considerados» (Guattari 1996, 48-49).

Este proceso describe los estadios que conforman el proyecto de singularización guattariano, que se inicia con revoluciones moleculares, aparentemente inadvertidas, que consisten en actos de rebelión en nuestro día a día guiados por el deseo y la corporeidad en relación con la alteridad y el cultivo de las relaciones. Estos actos crean zonas de autonomía temporal, espacios intermedios

donde se cruzan y se encuentran deseos, se crean otros universos de valor y se generan puntos de resistencia en red. Esta resistencia se puede convertir en transversalidad mediante acciones de experimentación y transformación promovidas por la fuerza productiva de las máquinas deseantes, resultantes en la articulación de un agenciamiento colectivo de enunciación que ha adquirido consistencia. Este principio de transversalidad desborda el aislamiento o la atomización con que el capitalismo desmiembra todos los ámbitos vitales. La consistencia de estos agenciamientos maquínicos explica por qué las sociedades cambian.

La máquina es un elemento central para la producción de subjetividad en el paradigma ético-estético-político de Félix Guattari, quien sostiene que, para desarrollar unas relaciones más sostenibles con el medio ambiente, hace falta una concepción más transversal de la subjetividad, la cual define como el «conjunto de condiciones por las que instancias individuales o colectivas (tributarias de la etología, [la] ecología, dispositivos maquínicos...) son capaces de emerger como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva» (Guattari 1996, 20). Para hacer frente a los desastres medioambientales no es suficiente dirigir la atención a los ecosistemas naturales de forma aislada, sino que debemos operar de manera simultánea a través de una ecología mental (la de la *psique*), una ecología social (la del *socius*) y una ecología natural (la del *ambiente*), las cuales no se encuentran confinadas, sino que existen en el mismo plano de la realidad y se influyen mutuamente.

La ecología social consistirá en el desarrollo de prácticas específicas que tiendan a modificar y reinventar *formas de ser* en

los diversos contextos sociales: «Se tratará de reconstruir literalmente el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo. Y no solo mediante intervenciones “comunicacionales”, sino mediante mutaciones existenciales que tienen por objeto la esencia de la subjetividad». La tarea de la ecología mental será «reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte. Se verá obligada a buscar antídotos a la uniformización «massmediática» y telemática, al conformismo de las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad» (Guattari 1990, 20). La articulación de la ecología medioambiental, lejos de limitarse a la atención de la degradación medioambiental desde una perspectiva tecnocrática, tenderá a encontrar el modo en que el propio medio ambiente pueda ser reinventado, de manera que «se dilucidará la salida de las crisis más importantes de nuestra época» (Guattari 1990, 78). Las tres ecologías dependen de un paradigma ético-estético en la medida en que requieren de nuestra creatividad para revelar un mundo nuevo en términos materiales y mentales. Un mundo que, a pesar de ser completamente nuevo, siempre estuvo allí aunque inhabitado.

El arte medioambiental y lo medioambiental de todo arte consiste en dismantelar el mundo en el que vivimos para revelar una alteridad radical en términos físicos y mentales. Y lo hace canalizando la materia en su forma, esto es, reorientando la noción de la materia como portadora de agencia desde una perspectiva no antropocéntrica, expresando nuevos entrelazamientos entre cuerpos humanos y cuerpos no humanos. El arte ecológico no *trata* tan solo de árboles, montañas, animales, contaminación..., como nos recuerda Timothy Morton, porque el

arte ecológico, en todo caso, «es algo, o tal vez *hace* algo. El arte es ecológico en la medida en que está hecho de materiales y existe en el mundo» (Morton 2010, 11). Evidencia de ello constituye *Les matem perquè ens molesta el seu soroll*, de 2016, un proyecto de investigación de la artista y jardinera Vicky Benítez que parte de la lista de especies «exóticas invasoras» que publica el Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente.¹⁰ Dicho informe proporciona no solo un exhaustivo catálogo de diferentes especies de flora, mamíferos, aves, crustáceos, algas, anfibios y reptiles considerados forasteros dentro de los límites de la biología del estado nación y teniendo como referencia una unidad de tiempo antropocéntrica, sino que también ofrece estrategias de gestión, control y erradicación a través de procesos físicos, químicos y biológicos. Benítez se interesa en particular por el análisis de la percepción de la especie alóctona (comúnmente llamada invasora) y la especie autóctona (nativa), formulada en términos biológicos, y encuentra resonancias en el ámbito de la convivencia social al vincular el discurso sobre la erradicación de ciertas especies consideradas alóctonas y la protección de las especies autóctonas, con la justificación de las políticas xenófobas de control migratorio de los países miembros de la Unión Europea o la postura del «primero los de aquí» que tanto arraigó en España al poco de estallar la crisis financiera de 2008. El proyecto se centra en especies como la cotorra argentina (*Myiopsitta monachus*), la chumbera (*Opuntia ficus-indica*), el agave o pita (*Agave americana*) y el ailanto (*Ailanthus altissima*), las cuales han

formado parte del paisaje natural-cultural del conjunto del litoral de la península Ibérica por siglos. No sorprenden las coincidencias, pues, entre los orígenes de las especies invasoras indicadas en el informe y los países de origen de la mayor parte de la inmigración a España de las últimas décadas.

El proyecto se formalizó, por un lado, en una instalación sonora que reproducía en bucle grabaciones del sonido de las cotorras, las cuales poblaban toda la sala de exposiciones y se filtraban por todas las paredes del equipamiento municipal de Can Felipa. Su presencia no solo cobró vida gracias al registro sonoro del lenguaje de las cotorras, sino también gracias a los estarcidos (*stencils*) que sirvieron para pintar en todos los muros sus siluetas. En una sección del muro se podía leer la inscripción «¡Volad, cotorras, volad!» (fig. 4). Por otro lado, el proyecto derivó en la creación de un jardín de plantas invasoras en el huerto urbano ocupado La Vanguardia (calle Llacuna, 35, barrio de Poblenou, Barcelona), un espacio más-que-humano rodeado de agresivos procesos de privatización y de especulación urbana que han venido amenazando el derecho a una vivienda digna de los ciudadanos del barrio de Poblenou y del área metropolitana de Barcelona desde los Juegos Olímpicos de 1992 (fig. 5). Los numerosos hoteles que se han ido construyendo en los alrededores del huerto ocupado han motivado la expulsión regular de vecinos, no solo por el incremento de los alquileres, sino también porque en algunos casos los cimientos de las viviendas han sido dañados gravemente por la construcción de hoteles de quince plantas en terrenos arenosos próximos al mar. El jardín de Benítez se ha concebido como un campamento de plantas migratorias que nos invita a reconsiderar las intrincadas

10 Documentación de este y otros proyectos de la artista disponibles en línea en: <http://www.vickybenitezblanco.com>.

relaciones entre el paisaje natural, cultural y tecnológico, y nociones como la identidad, el tiempo, lo propio y lo ajeno, lo semejante y lo diferente. La instalación del jardín como acto de ocupación opera no solo como el equivalente a la resistencia que la comunidad de vecinos ejerce sobre los procesos de gentrificación y turistificación masiva, sino que también se convierte en un espacio afirmativo de convivencia interespecie regida por una ecología más-que-humana.¹¹

Siguiendo un procedimiento parecido de análisis, organización y acción, el proyecto *Mnemosyne Plantae*, de la artista y paisajista Raquel Alamo Bergström (2017, fig. 6), indaga en la memoria de las especies vegetales de consumo estacional, de uso cotidiano y de uso no frecuente, para explorar la dimensión cultural de sus semillas. Entendiendo la combinación del conocimiento científico con el conocimiento popular como un elemento que explica la potencia orgánica de las especies, el proyecto interpreta la historia pasada, presente y futura de los usos de las semillas como analogía de la relacionalidad, pluralidad y diversidad que define la riqueza de todo lo vivo. En un momento en que la biodiversidad mundial se ve amenazada por los monocultivos y por el monopolio de las multinacionales biotecnológicas en el diseño, la patente y el comercio de especies, la recuperación de la memoria natural-cultural de las semillas se convierte en un gesto necesario para avanzar hacia la soberanía alimentaria de los agricultores y consumidores frente a los procesos de privatización, apropiación y expropiación. El ejercicio de conservar, compartir, usar y mejorar las semillas con métodos sostenibles

resulta fundamental para contribuir a transformar la práctica de la agricultura y la producción de alimentos de forma más sostenible en términos sociales y ambientales, aumentar la biodiversidad y hacer más rica y diversa la agricultura. A su vez se convierte en un gesto decisivo para la adaptación a las incertidumbres motivadas por los constantes cambios medioambientales y económicos.

Como argumenta la filósofa de la ciencia y activista Vandana Shiva, «la uniformidad y la centralización [de los métodos de producción] contribuyen a debilitar y deteriorar el medio ambiente. Por su parte, la biotecnología y la revolución genética en la agricultura y silvicultura, que comenzaron con la revolución verde,¹² amenazan con agravar esta tendencia de centralización y desaparición de la diversidad». Para Shiva, los métodos de cultivo de la tierra implican modos de pensar y de vivir: «Conservar la diversidad conlleva, ante todo, producir alternativas, mantener vivas otras formas de producción. Proteger las semillas autóctonas es más que conservar materias primas para la industria de la biotecnología. Las semillas que hoy están en peligro de extinción llevan dentro, a su vez, la simiente de otros modos de concebir la naturaleza y otras formas de producir para satisfacer nuestras necesidades» (Shiva 2008, 10).

Las semillas son el grado cero de la biodiversidad natural-cultural planetaria, como reivindica Shiva en la declaración de las semillas libres (fig. 7): «La semilla es fuente de vida, es el ansia de vida por

11 Véase «Ensayar nuevas formas de hacer, de pensar y de sentir. Vicky Benítez en conversación con Christian Alonso» en la página 152 de este libro.

12 Se entiende por revolución verde el proceso de incremento exponencial de la productividad agrícola que se originó en Estados Unidos a partir de 1960, que fue posible gracias a la siembra de variedades de trigo, maíz y arroz capaces de alcanzar un alto rendimiento mediante el uso de fertilizantes, plaguicidas y nuevos sistemas de riego.

expresarse a sí misma, para renovarse, para multiplicarse, para evolucionar libremente en perpetuidad. [...] La semilla es la encarnación de la biodiversidad cultural. Contiene millones de años de evolución biológica y cultural del pasado además de todo el potencial de milenios de futuros desarrollos». Pero en la actualidad la biodiversidad está amenazada por las patentes, que no solo agotan la potencia orgánica de las semillas, sino que ejercen un exterminio cultural y un extractivismo económico estrangulador hacia el agricultor, el cual se ve obligado a comprar semillas estériles año tras año: «Las patentes de semillas crean monopolios y convierten en ilegal para los agricultores guardar e intercambiar su propia semilla. Las patentes de semillas son éticas y económicamente injustas, porque las patentes son derechos exclusivos garantizados por un invento. [...] Las semillas libres están amenazadas por la transformación deliberada de un recurso renovable autoregenerativo en una mercancía no renovable patentada» (Shiva 2004).

En la actualidad, cualquier debate en torno a la ecología no debe desatender el papel que ejerce la tecnología. Y es que, en la medida en que la tecnología es un medio, es también un entorno, un medio ambiente en sí mismo. Peter Zhang ha argumentado que cada nueva tecnología (alfabeto, imprenta, telégrafo, ordenador) ha transformado de manera radical nuestra relación con el entorno, la sociabilidad humana y la ecología de la mente. Zhang afirma que, mientras que la escritura comportó objetualización, desconexión, dicotomía entre objeto-sujeto, pensamiento lineal y el divorcio de la visión de otros sentidos, los ordenadores han convertido el medio natural en un entorno de contenido informacional que habita entre computadores: el *socius* se ha convertido

en una metáfora mediatizada de sí mismo, y la ecología mental, en una sensación tangible (Zhang 2016, 345). Partiendo de los planteamientos de Deleuze y Guattari acerca del agenciamiento humano-tecnología, Zhang aboga por un cambio estratégico de perspectiva que nos permita imaginar un mundo en términos de una ecología de agenciamientos maquínicos que incorpore lo medioambiental, lo tecnológico, lo social y lo mental.

Modulando estos elementos, *Symptom*, de Regina de Miguel (2013, fig. 8), explora los bucles de retroacción entre naturaleza, sociedad, tecnología y psique mediante una cartografía a modo de archivo forense de la dimensión socioeconómica y psicológica de los procesos de extracción de cobre de la mina abierta de Chuquicamata (Chile). De Miguel rastrea la memoria de este metal no precioso altamente conductor utilizado en la fabricación de cables telefónicos, circuitos integrados y equipos informáticos y de telecomunicaciones, e investiga la manera en que el goce que obtenemos de la plusvalía obtenida por la tecnología se conecta con los trastornos psicológicos, los conflictos sociales, los desastres medioambientales y los procesos de injusticia social. El archivo forense se convierte en una expresión de los agenciamientos bio-socio-tecnosemióticos que en el Antropoceno se convierten en los protagonistas de la historia reemplazando a las especies individuales (fig. 9). Estos marcan la era de la *postevolución*, la cual no se define por la tecnologización de la evolución, sino que describe la evolución de los agenciamientos maquínicos compuestos por elementos de la biosfera y de la tecnosfera (Zhang 2016, 348).

En un gesto similar, forjando el continuo entre cultura y naturaleza, entre lo privado y lo público, entre nuestros hábitos cotidianos y el calentamiento global, los

proyectos basados en medios digitales de la artista Joana Moll concretan el impacto material de la navegación de internet y las tecnologías de la comunicación sobre los ecosistemas. Mediante el desarrollo de un código algorítmico, en *G02GLE* (2015, fig. 10) calcula las toneladas de dióxido de carbono (CO₂) emitidas por las visitas globales al portal Google en tiempo real, mientras que en *DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO-REST* (2016, fig. 11) puede verse el número de árboles necesario para absorber el volumen de CO₂ emitido por las visitas globales a google.com cada segundo.¹³ Ambos proyectos web cuestionan la creencia generalizada de que internet y las nubes de almacenaje son espacios inmateriales y permiten cuantificar las conexiones invisibles entre las acciones y las consecuencias del uso de las comunicaciones digitales (fig. 12). ¿Qué impacto medioambiental genera la perpetua conectividad de las infraestructuras que abastecen a las tiendas en línea de las que hoy en día disfrutamos a cualquier hora del día? ¿Qué relación guarda nuestra creciente dependencia de las redes sociales como método de comunicación personal, con la huella de carbono, el consumo de combustibles fósiles, la obsolescencia programada de nuestros dispositivos y el consumismo frenético en el contexto de internet como un espacio de vigilancia militar y mercantilista?

Se estima que las búsquedas, los correos electrónicos y las nubes en línea que emplean los cerca de dos billones y medio de personas que están conectadas a internet hoy en día, consumen más electricidad y generan más impacto medioambiental que los viajes y transportes considerados en términos

globales.¹⁴ Este consumo se divide entre la manufactura y el transporte de *hardware* (servidores, ordenadores y teléfonos inteligentes, entre otros), y la electricidad y la refrigeración necesarias para los dispositivos, que consumen energía de las redes eléctricas locales, procedente principalmente del carbón, el gas natural y el petróleo. La ecología de los medios, preocupada fundamentalmente por las consecuencias sociales y psíquicas de las tecnologías de la comunicación en los «entornos humanos» (Postman 1970), ha venido desatendiendo el impacto medioambiental que estos generan sobre los entornos más-que-humanos. La contribución de Moll expresa la necesidad de considerar el impacto ecosocial de los medios de comunicación digital tanto en nuestras inercias automatizadas como en la ecología de los medios como práctica disciplinaria.

Los agenciamientos maquínicos se definen por la complejidad, la multiplicidad. Se constituyen como una ingeniería rizomática que resulta inseparable de la vida. Es fundamental entender qué conexiones se establecen entre el efecto invernadero, la condición de las mujeres, el racismo, la xenofobia y el consumismo frenético. Conexiones, por ejemplo, entre la contaminación de la laguna de Venecia y los efectos tóxicos de la gentrificación y los procesos de especulación inmobiliaria que Guattari anticipaba en 1989:

En el campo de la ecología social, [a] personas como Donald Trump se le[s] permite proliferar libremente, como otra especie de alga, apoderándose de barrios y distritos enteros de Nueva York y de Atlantic City, para «renovarlos», aumentando los alquileres

13 Proyectos acogidos en el sitio web <http://www.janavirgin.com>.

14 Fuente: <http://www.greenforwardnews.com/the-surprising-environmental-impact-of-the-internet/> [consulta: 6 febrero 2018].

y forzando la expulsión de decenas de millones de familias, muchas de las cuales son condenadas a vivir en la calle, convirtiéndose en el equivalente de los peces muertos de la ecología medioambiental (Guattari 1990, 34).

Si Guattari anunciaba ya en los años noventa que los medios de comunicación masivos se encargan de producir subjetividades serializadas, plegadas en universos de valor unidimensionales en los que las latitudes se restringen, las diferencias se neutralizan y la pasividad prolifera, trasladar esta cuestión a las primeras décadas del siglo XXI comporta preguntarse de qué forma condiciona el capitalismo cognitivo nuestras formas de pensar, de sentir y de actuar mediante la aplicación de patrones de comportamiento obtenidos de procesos de extracción de datos guiados por el único principio del provecho económico. La videoproyección *Understanding how Facebook transforms your life in profit in 5 minutes* (2016, fig. 13), del artista Sergio Monje,¹⁵ rastrea estos procedimientos con los que el capitalismo avanzado intenta conquistar nuestra imaginación, nuestros deseos y nuestras formas de relación mediante la administración de subjetividades prefabricadas a través de las tecnologías de la información y comunicación. Desde los años setenta asistimos a una profunda mutación del capitalismo, que ha evolucionado y que en la actualidad presenta su estadio más avanzado en la forma de capitalismo cognitivo, como argumenta Yann Moulier Boutang. La principal tesis es que

la propia naturaleza del valor, su forma, el lugar y las modalidades de su extracción son remodeladas de arriba a abajo. Se trata de situar la transformación por encima de un cambio de régimen de crecimiento o de un paradigma técnico o régimen sociotécnico [...], una transición que comporta mutaciones tan radicales como las que señalaron el paso del capitalismo mercantil esclavista y absolutista al capitalismo industrial asalariado y «democrático»; una transición que supone probablemente una metamorfosis del régimen salarial (Moulier Boutang, 2004, 108).

La profunda mutación que está experimentando el capitalismo permite hablar de una tercera revolución industrial. Esta se habría iniciado con la popularización de la microelectrónica y la digitalización y el uso generalizado de los ordenadores en todos los sectores profesionales y en los hogares, de internet, la robótica y la telefonía móvil. Las nuevas formas de trabajo inmaterial que han proliferado en la nueva sociedad de la información, basadas en una concepción de los derechos de propiedad entendidos como el movimiento de la apropiación y expropiación (*enclosures*) —esto es, la delimitación rígida entre el uso (*usus*), la valorización o la renta que se puede obtener (*fructus*) y la alienación (*abusus*)—, pueden quedar reunificados y servir de condición operativa de los mecanismos de mercado y de los precios (Moulier Boutang 2004, 112). La divulgación de estas nuevas formas basadas en nuevas relaciones entre el capital y el trabajo y en el rol dominante de la economía del conocimiento, sumada a una pretendida mayor «autonomía» de los trabajadores, se han acabado traduciendo en otra forma de acumulación, la del capital inmaterial, la del capitalismo cognitivo, que produce desempleo masivo, subempleo,

¹⁵ Disponible en línea en: <http://sergiomonje.com/understandingfacebook.html>.

autoexplotación y precariedad generalizada (fig. 14).

Que las transformaciones del capitalismo histórico van con buen ritmo lo evidencia el creciente número de litigios sobre las patentes en el ámbito «[d]el genoma humano, la vida natural, la vida modificada, los medicamentos para las triterapias, en los derechos de propiedad intelectual —derechos de autor versus *copyright*—, en el derecho de copia del *software*, las bases de datos, las informaciones de carácter «privado» o no, en el derecho a leer gratuitamente en las bibliotecas» (Moulier Boutang 2004, 107). Sin embargo, nos encontramos aún ante una fase primitiva del capitalismo cognitivo, en la medida en que el sistema de derechos de propiedad instaurados en la Ilustración a partir de los cuales se concibió la economía clásica constituye un límite para las fuerzas productivas de la actividad humana en el marco de un crecimiento regular y un compromiso institucional. Sin un replanteamiento radical, al decir de Boutang, «la inestabilidad del tercer capitalismo se vuelve peligrosa, y su provecho demasiado aleatorio» (Moulier Boutang 2004, 112).

Se precisan un largo número de profundas transformaciones institucionales y constitucionales para la consolidación del tercer capitalismo, pues se hace muy difícil justificar los derechos de propiedad tal y como fueron contruidos en el capitalismo industrial: «La reproductibilidad indefinida, con un coste casi nulo del conocimiento, hace prácticamente inoperantes, inaplicables, las reglas y las sanciones previstas para obligar a los consumidores a pagar» (Moulier Boutang 2004, 110). Como argumenta el autor, el fracaso de la *net-economy* (telecomunicaciones, tecnología de la información, tecnología digital y entretenimiento) no deber ser percibido

como una ausencia del capitalismo, sino más bien como

la dificultad que este experimenta para tomar realmente el control de la esfera de la información y del conocimiento, con las herramientas de que dispone [...] y la experiencia plurisecular que tiene en la economía de escasez. En una economía de la abundancia, en la que persiste el escándalo de una desigualdad más vertiginosa que nunca entre los pobres y los demás, entre el Sur y el Norte, los peajes de acceso al conocimiento, a la red, son aún peor recibidos que los privilegios bajo el *Ancien Régime* (Moulier Boutang 2004, 110).

Bureau d'Études elaboran en su mapa *World Government* (2013, fig. 15)¹⁶ una topografía de la actividad de la red de la información, los medios y el conocimiento en el capitalismo cognitivo. La actividad del colectivo de investigadores Bureau d'Études se centra en la creación autónoma y autogestionada de cartografías de sistemas sociales, políticos y económicos globales que adquieren la forma de constelaciones informacionales o diagramas cognitivos. En *World Government* visualizan una nebulosa de poder y control biológico y psicosocial global formado por las interrelaciones entre la industria química y la farmacéutica, el entramado de corporaciones que gobiernan las mercancías y el comercio, los negocios que conforman la industria de la alimentación, la gestión de las finanzas, los sistemas de vigilancia, el complejo militar-nuclear-industrial, el gobierno estratégico mundial y sus máquinas de cristalización y fijación. *World Government* hace visible una circuito integrado de poder que nada tiene que ver con una estructura cerrada, jerárquica y

16 Disponible en línea en: <https://bureaudetudes.org/2014/02/13/world-government-2013/>.

vertical, sino que más bien adopta la forma de red flexible que se reinventa constantemente y que interviene en cada aspecto de la vida.

Más que un organigrama de gobierno, el mapa de Bureau d'Études intenta capturar el comportamiento de la gobernanza mundial, advirtiendo los sistemas de producción y distribución de poder habitados por actores gubernamentales y no gubernamentales, sus líneas de influencia, injerencia e interferencia. La matriz fluidica está conformada por una larga lista de agentes, entre los que destacan multinacionales, estados nación, organizaciones transnacionales, laboratorios de ideas (*think tanks*), organismos reguladores y empresas financieras. El control de esta matriz se afianza a escala global a través de los aparatos de medios y mensajes mundiales compuestos por máquinas de fabricación de deseo y de consenso, conglomerados de medios industriales de comunicación globales, de entretenimiento y vigilancia, y sus respectivas empresas de *lobbying* y relaciones públicas.

El diagrama de Bureau d'Études constituye un intento de proporcionar una imagen de nuestra ubicación histórica encarnada y situada que haga justicia a la complejidad del mundo en que vivimos. Contextualizar cuáles son las condiciones específicas y las relaciones de poder que son inmediatas a nuestra condición histórica resulta fundamental para transformar nuestros modos de relación y se convierte en condición operativa para imaginar formas alternativas de relación y acción política. Si la cartografía o análisis situado de nuestra ubicación histórica es el primer paso, la cuestión decisiva será la de la subjetividad. Félix Guattari transformó la ecología en toda una filosofía —que él llama ecosofía— necesaria para liberar la naturaleza de los dualismos que conforman por los territorios del capitalismo, el humanismo

y el ambientalismo, que se encuentran en entredicho en el siglo xxi. Para Guattari, «la ecología cuestiona el conjunto de la subjetividad y de las formaciones de poderes capitalísticos» (Guattari 1990, 50). Los poderes transversales de la ecosofía no solo tienden a crear formas de resistencia ante las formaciones de poder capitalistas, sino que ejercen simultáneamente una reconsideración de las aspiraciones del humanismo kantiano:

Una misma intención ético-política atraviesa los problemas del racismo, del falocentrismo, de los desastres legados por un urbanismo pretendidamente moderno, de una creación artística liberada del sistema del mercado, de una pedagogía capaz de inventar sus mediadores sociales, etc. Esta problemática es, a fin de cuentas, la de la producción de existencia humana en los nuevos contextos históricos (Guattari 1990, 19).

Dicho de otro modo, tan solo restableciendo una nueva subjetividad por medio de un agenciamiento maquínico que se implique en las tres ecologías seremos capaces de generar un nuevo horizonte para crear una relación más sostenible con la otredad sexualizada, racializada y naturalizada. Frente a la visión homogénea y universalista de la subjetividad, es necesario resaltar

la heterogeneidad de los componentes que agencian la producción de subjetividad [...], componentes semiológicos significantes manifestados a través de la familia, la educación, el ambiente, la religión, el arte [...], elementos fabricados por la industria de los medios de comunicación, del cine, etc. [...] y dimensiones semiológicas asignificantes que ponen en juego máquinas informacionales de signos (Guattari 1996, 15).

Pero no se trata solo de una remodelación de la subjetividad, sino de una *producción* entendida como un acto

creativo: «Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples». Estos compuestos se convierten en una oportunidad de rehacer de forma infinita una nueva «corporalidad existencial», huir de la repetición y alcanzar lo que Guattari llama «resingularización». Se trata de un proceso de recomposición o de agregado, no de síntesis: «Se operan así injertos de transferencia que no proceden sobre la base de dimensiones «ya ahí» de la subjetividad, cristalizadas en complejos estructurales, sino de una creación y que, por ese carácter, dependen de una suerte de paradigma estético» (Guattari 1996, 18).

Este proceso de injerto, composición o agregado en tanto que acto creativo se puede identificar en *The Radiant y GRUND 33°53'23.5"N 35°28'10.9"E*, dos proyectos de investigación artística que también formaron parte de *Recomposicions maquinaques*. El videoensayo *The Radiant*, del colectivo inglés The Otolith Group (2012, fig. 16), explora las devastadoras consecuencias del gran terremoto que sacudió la región de Tohoku y toda la costa pacífica de Japón el 11 de marzo de 2011, que desencadenó un tsunami que dejó más de 15.800 muertos, 3.000 heridos y más de 5.000 desaparecidos, y que afectó a la central nuclear Fukushima Daiichi. Combinando materiales cinematográficos históricos con grabaciones actuales sobre el territorio afectado y testimonios de científicos, activistas y residentes, el film resucita la promesa que protagonizó la energía nuclear en un mundo imaginado y construido durante la Guerra Fría, y la contrapone con el actual contexto de devastación de los ecosistemas aéreos y acuáticos provocados por la radiación, a la vez que plantea múltiples interrogantes sobre los efectos de la

dependencia de los modelos energéticos en los que se basan nuestras sociedades actuales.

La videoproyección *GRUND 33°53'23.5"N 35°28'10.9"E*, del artista Mitra Azar (2014, fig. 17), mapea el entramado de tensiones que acontecen entre el uso del espacio público, los violentos procesos de privatización y la creciente explotación turística del frente marítimo de Beirut, una ciudad que ha destruido su costa para construir puertos deportivos y complejos turísticos exclusivos. Muy cerca del área rocosa conocida como Raouché, donde los turistas se deleitan paseando con embarcaciones y adentrándose en las cuevas que perforan los acantilados, emerge un paisaje de arquitecturas informales y precarias hecho de chabolas donde viven refugiados palestinos y sirios. Muchas de estas chozas aprovechan los pilares distribuidos en retícula que servirán de cimientos para construir un macrocomplejo de lujo de más de 100.000 m² de extensión proyectado por el arquitecto Rem Koolhaas. Muchos de los refugiados trabajan guiando las embarcaciones de los turistas que parten de la única playa pública del litoral de Beirut sin construir, la cual está amenazada por la eliminación de las restricciones al desarrollo urbanístico que obtuvo la dinastía política Hariri durante la convulsa guerra civil. La aparición en 2015 de un vallado con alambre de espino que cercaba el área natural, desencadenó una intensa movilización ciudadana para reclamar la protección de los usos culturales del hábitat natural como espacio arqueológico, zona de pesca y zona de recreo. El mantenimiento del uso público que reivindican las diversas acciones, ocupaciones e intervenciones que se vienen llevando a cabo para interrumpir el orden dominante, opera como resistencia afirmativa frente a las amenazas de apropiación y expropiación del libre uso que

intentan ejercer intereses privados guiados por el beneficio económico.

Las obras de The Otolith Group y Mitra Azar son a la vez materiales (se refieren a agenciamientos materiales, se enredan en flujos de materia) y mentales (esbozan las redes de ideas que están vinculadas a ellos). La ecosofía de sus análisis se hace visible en la problematización transversal en sintonía con los tres registros ecológicos. La actual preeminencia de los algoritmos de patrones de reconocimiento, las tecnologías de vigilancia y los sistemas de armas inteligentes son inseparables de los medios de producción, gestión y eliminación de energía nuclear. La destrucción del hábitat natural no puede ser vista como algo separado de los procesos de extractivismo cognitivo o de control biopolítico que intentan ejercer los intereses de rendimiento económico del entramado de propietarios de terrenos, políticos y sectores inmobiliarios. Ambos casos incorporan una denuncia de los modos dominantes de valorización de las sociedades, definidos por Guattari como

el imperio de un mercado mundial que lamina los sistemas particulares de valor, que sitúa en un mismo plano de equivalencia los bienes materiales, los bienes culturales, los espacios naturales [...], que sitúa el conjunto de las relaciones sociales y de las relaciones internacionales bajo el dominio de las máquinas policiales y militares. En esta doble pinza, los Estados ven cómo su papel tradicional de mediación se reduce cada vez más, y a menudo se ponen al servicio conjugado de las instancias del mercado mundial y de los complejos militar-industriales (Guattari 1990, 10-11).

Para Guattari, es competencia del arte (o de la función poética en sentido amplio) liberarnos de la producción de subjetividad individual y colectiva que ejercen los medios

de comunicación y los poderes fácticos, para dar paso a la recomposición de universos de subjetivación resingularizados y localizar vectores que permitan «componer otras configuraciones existenciales» (Guattari 1990, 37). La «catálisis poético-existencial» que genera el arte, a su juicio, viene dada por «su capacidad para promover rupturas activas, procesuales, en el seno de tejidos significacionales y denotativos semióticamente estructurados, a partir de los cuales pondrá en acción una subjetividad de la emergencia» (Guattari 1996, 33). Esta capacidad para promover rupturas, aperturas y afectos viene dada por el poder de la dimensión sensual del arte, la cual se identifica con su propia naturaleza.

Lo que preservan las obras de arte son *bloques de sensaciones* compuestas de *perceptos* y *afectos*. Los primeros no deben ser confundidos con las percepciones, ya que son independientes del estado que los experimenta. Los segundos no deben ser confundidos con afecciones o sentimientos, pues exceden cualquier vivencia. El artista crea *bloques de perceptos y afectos* que existen por sí solos, son independientes del hombre. Siguiendo a Deleuze y Guattari, las sensaciones no son percepciones que se remiten a un objeto (referencia), sino que se refiere únicamente a su material (Deleuze y Guattari 1995, 164-167); es decir, es el precepto o el afecto de su propio material. La finalidad del arte consiste en «arrancar el precepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro» (Deleuze y Guattari 1995, 168). Pero no se trata de un estado vivido, sino del devenir no humano del hombre. Si las sensaciones son compuestos de materiales con signos, estas revelan las capacidades expresivas de la materia. El arte puede ser definido, pues,

como la experimentación de esta expresión liberada de significantes representacionales. El arte revela la fuerza de la materialidad más allá de fronteras interpretativas humanas; nos conecta con el mundo, nos sumerge en la materia vibrante y nos hace resonar con ella. La consideración del arte en tanto que expresión de la materialidad revela las posibilidades de los devenires no humanos como nuevas formas de estar con el mundo. Con el arte nos encontramos con una materia activa en el proceso relacional, en el que significado y afecto aparecen entrelazados. Es desde este punto de vista que el arte puede revelar nuevas formas de subjetividad.

Las múltiples *corporalidades existenciales* o posibilidades de *ser en el mundo* que emergen del devenir no humano entendido como un proceso de deformaciones y decodificaciones producidos por los afectos en un evento de materialidad compartida, se revelan en *Proyecto Úter* (2015, fig. 10), del colectivo homónimo.¹⁷ *Proyecto Úter* es un gran dibujo colaborativo que aborda la cuestión de la interrupción voluntaria del embarazo a través de la narración gráfica concebida como un palimpsesto de microhistorias afectivas que, atendiendo al plano de los imaginarios colectivos y la experiencia afectiva personal, reclama la soberanía de los cuerpos de los sujetos feminizados. Las historias personales recogidas de forma oral se convierten en materiales sensibles a partir de los cuales se proyecta un universo virtual donde el animal, entendido no como el otro del hombre, sino como fenómeno anómalo, tiene una centralidad emancipadora. El animal entendido como devenir permite

transformar la comprensión de lo que es humano y, a su vez, repensar la cultura en términos de pluralidad y diversidad, sustituyendo la antropología por una etología de los afectos.

El dibujo polifónico narra, a modo de aca rizomática, una historia de las luchas por la descolonización de los úteros. Y el gesto de situar los animales no humanos que ciertas tradiciones culturales únicamente invocan para asignar una animalidad no deseada en las mujeres como reflejo de condición de inferioridad, es precisamente la herramienta que *Proyecto Úter* reclama hoy como condición para construir una vida sostenible basada en el igualitarismo, el respeto, el cuidado y el afecto. El devenir animal entendido como una catálisis existencial se convierte en un proyecto paralelo al devenir mujer, gay, transexual y toda una lista de alteridades significativas. Este proyecto apunta a la desaparición del «afuera» de lo que es humano para resituar lo que es humano dentro de un mundo no humano más amplio. El devenir animal aspira a desafiar los privilegios asignados a lo que es humano que han heredado las tradiciones occidentales. Critica el antropocentrismo con el que el sujeto humanista liberal protege algunos miembros de la especie humana y excluye a otros de su estatus y sus privilegios. Este hecho expresa una historia violenta de exclusiones políticas basadas en el género, la raza y las discapacidades corporales. *Proyecto Úter* participa del giro no humano que en los últimos años se ha venido trabajando desde el pensamiento contemporáneo en la medida en que se involucran con entidades que históricamente han venido siendo devaluadas en nuestros sistemas de pensamiento, prácticas culturales y sociales.

La agrupación de las figuras, escenas y secuencias en fallas se presta a una

17 Proyecto disponible en línea en: <https://proyecteuter.wordpress.com>.

lectura en clave estratigráfica; dependiendo de si hacemos un sondeo ascendente o descendente, la historia variará. Uno de los múltiples recorridos a los que se presta el dibujo podría iniciarse en el universo de valor dominante respecto a la reproducción y al aborto que llega a nuestros días en forma de sedimento cultural o hábito institucionalizado de pensamiento. Nos encontraríamos en la superficie capilar, que recoge los imaginarios en torno al aborto desde la perspectiva del deseo/poder (fig. 12). El conocimiento popular sobre las plantas que inducen la interrupción del embarazo se convierte en fenómenos de resistencia ante la captura heteropatriarcal. El imperio fálico capitalista no se explica sin el extractivismo reproductivo que siempre ha practicado en los úteros, como bien ha argumentado Silvia Federici (2010). El siguiente ámbito, el más extenso, es la cavidad uterina: escenario de luchas sociales en forma de vivencias afectivas en el contexto social e histórico reciente (fig. 13). Materialización de las violencias políticas que intentan gobernar los cuerpos y su capacidad reproductiva. Vale la pena perderse en la diversidad de situaciones que se describen, protagonizadas por víboras, zorras, arañas, lagartas y cerdas, entre otras.¹⁸

El colofón, en la capa submarina, nos permite bucear en la riqueza que expresa el pensar que la vida se rige por el principio de la codependencia interespecie. Materialidad compartida que nos afecta como resultado de una conexión de deseos, unión de flujos y continuum de intensidades. Esta falla centra la mirada en la simbiosis con la que conviven los animales no humanos, maternidades deseadas, no deseadas, compartidas, no

nucleares, sexualidades y géneros múltiples, que dan cuenta de los reduccionismos de los sistemas de pensamiento y hábitos culturales heteronormativos. *Proyecto Úter* elabora una mitología natural-cultural de historias compartidas que nos sirven de inspiración para descodificar nuestra concepción sobre el significado de la propia vida, la libertad, la voluntad y la restricción. Aquí lo que se reclama es la *vida entendida como proyecto*, y no como extensiva de un sistema económico que ve los cuerpos como territorios para una expansión material que asegure su reproducción social.

El derecho a la soberanía de los cuerpos que reclama Proyecto Úter introduce un elemento relacionado con los modos de morir en la era del capitalismo avanzado. Desde el punto de vista del materialismo vitalista, la condición posthumana motivada por los avances científicos y tecnológicos diluye las fronteras entre la vida y la muerte. El gobierno biopolítico no solo apunta al control de todo lo que vive, sino que también concierne a los modos de morir. Como argumenta Rosi Braidotti, en la época posthumana, tecnológicamente mediatizada del Antropoceno, distinguida por la comercialización de todo lo que vive, la vida ya no es prerrogativa de lo humano. La amenaza de extinción que conllevan las catástrofes medioambientales, por ejemplo, ilustra el continuum entre naturaleza y cultura; pero en lugar de ver esto como una oportunidad para transformar nuestros modos de relación, nuestros hábitos institucionalizados hacen que rápidamente lo sustituyamos por una renaturalización del medio ambiente tecnificado y volvamos a formalizar el dualismo. Es un mecanismo de negación de responsabilidad humana que atribuimos a fuerzas que están más allá de nuestro control. Este escenario, como sostiene Braidotti, hace emerger una doble

18 Véase «Redes afectivas. Proyecto Úter en conversación con Christian Alonso» en la página 164 de este libro.

necesidad ética: por un lado, nos invita a transformar el lamento de la pérdida del orden natural en una efectiva acción social y política, y por el otro, nos exhorta a anclar estas acciones a la responsabilidad de las generaciones futuras en el espíritu de la sostenibilidad social (Braidotti 2015, 136).

El ímpetu que puede guiar este proyecto de transformación para que avance hacia una sostenibilidad social puede venir dado por la pulsión inhumana que brinda la cercanía a la muerte, que nos podría hacer entender la vida no como propiedad o como la ejecución de una sucesión de mandatos, sino como proyecto en el que tenemos de tomar partido:

La plena explosión de la conciencia de la naturaleza transitoria de todo lo que vive es el momento significativo de nuestra existencia. Esto estructura nuestro devenir sujetos, nuestras capacidades, nuestro poder de relación, el proceso de adquisición de la conciencia ética [...]. El espectáculo de nuestra muerte está inscrito desde siempre en filigrana en el guion de nuestra temporalidad, no como un límite sino como condición de posibilidad [...]. Familiarizarse con la necesidad impersonal de la muerte es un expediente ético para arraigarse a la vida como visitantes transitorios y ligeramente heridos [...]. La cercanía de la muerte suspende la vida, no en la trascendencia sino en la radical inmanencia de *solo una vida* aquí y ahora, durante todo el tiempo que podamos disfrutar de ella (Braidotti 2015, 159).

Esta fuerza deshumanizadora como condición de posibilidad para repensar nuestros modos de relación se destila notablemente de los proyectos que formaron parte de *Recomposicions maquíniques*, con el que nos proponíamos entender la práctica del arte como una práctica de creación de máquinas ecosóficas. En nuestro itinerario hemos visto cómo

el arte recompone universos de subjetivación mediante agenciamientos maquínicos que se implican con la ecología mental, natural y social. Instalarnos en la dimensión maquínica no solo nos permite ver los mecanismos de dominación con los que el capitalismo avanzado se expande en el siglo XXI como máquina de subjetivación, sino que descubre la fuerza emancipadora que habilitaría potenciales mutaciones existenciales por medio de nuevas combinaciones hombre-máquina: acoplarse con otras máquinas para formar otra máquina, en un régimen de flujo e intercambio permanente. Es desde este punto de vista que el maquinismo de Guattari resulta decisivo para poder hacer frente al estado de insostenibilidad medioambiental y social que sacude nuestras sociedades.

El arte que incorpora esta noción de ecología maquínica en su práctica creativa proporciona vías generativas para infundir una nueva sensibilidad con respecto a las fronteras, los tránsitos y los devenires a partir de una combinación de lo ético, lo político y lo estético, a la vez que brinda oportunidades similares para reconsiderar críticamente los dispositivos escópicos que han dominado históricamente las relaciones entre arte y naturaleza, desplazándonos desde una visión cosificada de la naturaleza seducida con su propio imaginario, a una práctica ético-política encarnada que habilita la supervivencia.

Los universos de subjetivación resingularizados y recompuestos que generan las máquinas, incluyen elementos significantes y no significantes, humanos y no humanos, naturales y culturales, materiales y representativos. Se constituyen en un conglomerado de valores mutantes: se organizan en sistemas autoenunciativos que configuran unas subjetividades afectivas

complejas y mediatizadas por múltiples formas, las cuales, ante el reduccionismo que impone el falogocentrismo sobre la contingencia, la causalidad lineal y las significaciones de sus estructuras pretendidamente estables, consiguen desvelar la extrañeza del mundo. Se organizan sobre la base de compuestos hechos de tecnologías, flujos temporales y energéticos, universos de valor y territorios existenciales, que en su autorrealización contribuyen a una redefinición radical del poder generador de la vida. El arte para Deleuze y Guattari consiste en una práctica intensiva que apunta hacia la creación de nuevos estilos de pensamiento y de experimentación y sensación de las infinitas posibilidades de la vida. Los diversos componentes de la máquina conectan el arte con las fuerzas materiales que nos rodean: animales, vegetales, minerales, moleculares, etc.

Es mediante la red concreta de relaciones de producción que define la máquina, mediante el agenciamiento de líneas transversales a través de las cuales actuamos y que está formado por diversos componentes (sociales, subjetivos, tecnológicos, energéticos, corporales y espaciotemporales), que sus agenciamientos procesales dan lugar a un acontecimiento de lo real. El arte como máquina participa e interviene en lo real, pero no guarda relación alguna con el reino de la representación. Por máquina ecosófica podemos entender el mecanismo vital de emergencia de un mundo siempre nuevo en el plano de lo real. Su función es abrir, materializar, construir un mundo, una nueva realidad que siempre estuvo allí pero que nunca habitamos: «Una máquina abstracta o diagramática no funciona para representar ni siquiera algo real, sino que construye un real futuro, un nuevo tipo de realidad» (Deleuze y Guattari

1988, 144). Un mundo en el que las formas de ser, las nuevas formas de existir, tan solo operan como múltiples formas de devenir en perpetua emergencia: la ontología del proceso, el propio proceso como ontología. Las máquinas abstractas no son identidades ni categorías del ser. No tienen nada que ver con transcendentalismos, sino que son pura función de la materia, un proceso material de experimentación.

Esta modulación de códigos materiales, biológicos y sociales en la que regímenes de signos conectan lo lingüístico, significativo discursivo, con un material asignificante como códigos vitales, materiales y técnicos, es lo que determina la «ecología de las imágenes», definida por Anne Sauvagnargues como un desarrollo procesual de máquinas deseantes y agenciamientos maquinicos. Estableciendo una conexión entre el *ritornello* guattariano y la problemática bergsoniana de la imagen que Deleuze desarrolla en su trabajo sobre el cine, Sauvagnargues destaca la potencia de las cualidades generativas de la imagen una vez liberada de su función representativa en tanto que «doble material de una representación o pensamiento» para situarse a sí misma «en la superficie, como la sensación, dentro de una etología de individuaciones sensoriales». La imagen se define como un proceso vital de diferenciación: «Se despliega sobre mapas de afectos en una semiótica ecológica y una etología de territorio». Es decir, en lugar de definir el arte como una imagen que es percibida por una consciencia, se convierte en «un efecto de materia, una imagen-movimiento», desplazando la interpretación y el viejo paradigma de la mimesis en favor de la experimentación y el devenir. Y este efecto de la materia se cataliza en modos colectivos de subjetivación: «El problema de la imagen ya no envuelve el estatuto de un pensamiento, capaz de reflejar los

efectos de su uso, como era el caso en la imagen de pensamiento, sino que se refiere más bien a la producción de subjetividad individuándose a sí misma a través de la materia» (Sauvagnargues 2016, 46-50). Esta perspectiva vital-social de la imagen pensada desde una filosofía del devenir, individuación y metamorfosis, es lo que permite ver el arte en tanto que *máquina*, como una captura de fuerzas de materiales resonantes:

La imagen ya no se preocupa con una confrontación especular a modo de una fantasía (una imagen mental) o de un símbolo (homología estructural) cuando se concibe como individuación, la experimentación de una máquina de escribir que explora nuevas velocidades vitales y sociales. Tan pronto como la imagen deviene captura, proximidad, composición intensiva entre dos términos que sin embargo permanecen distintos, se abre un circuito, un arco motor-sensorial por medio de encuentros y la composición de relaciones entre longitud y latitud, y no inmediata, instantánea reflexividad (Sauvagnargues 2016, 52).

La máquina abstracta es, pues, vital y material al mismo tiempo. Es una expresión de la materialidad del flujo vital que lo habita todo. Se configura como la «vida específica de la materia, un estado vital de la materia como tal, un vitalismo material que sin duda existe por todas partes pero de ordinario oculto o recubierto, transformado en irreconocible, disociado por el modelo hilomórfico» (Deleuze y Guattari 1988, 412). Y, como nos recuerda Stephen Zepke, son los mapas etológicos, la ética del afecto y las máquinas biosociales que genera la imagen, lo que libera el arte de la representación para convertirse

en una política de la experiencia vivida, un terreno de experimentación que abre la vida a modos de ser alternativos,

afirmando nuevas realidades, nuevas comunidades y nuevos métodos de autoorganización [...]. El arte se convierte en una especie de biopolítica, [...] una respuesta en el ámbito de la experiencia con todo aquello que intenta privarnos de afirmar nuestro poder de composición. El arte es un mecanismo para aumentar nuestro poder, para liberarnos a nosotros mismos de los límites de la representación [...]. El arte es la libertad de experimentar en nuestras condiciones de existencia, y es la condición ética de cualquier revolución (Zepke 2009, 9).

Bibliografía

- ALBELDA, JOSÉ (2015). «Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza». En T. Raquejo y J. M. Parreño (eds.). *Arte y ecología* (p. 219-246). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BRAIDOTTI, ROSI (2009). *Transposiciones*. Barcelona: Gedisa (*Transpositions*, Cambridge, Polity Press, 2006.)
—(2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa (*The posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013).
- BRAIDOTTI, ROSI; DOLPHIJN, RICK (eds.) (2014). *This Deleuzian Century. Art, Activism, Life*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.
- COSGROVE, DENIS E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
—(2008). «Introduction to social formation and symbolic landscape». En J. Elkins y R. Delue (eds.). *Landscape theory* (p. 17-42). Nueva York: Routledge.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós

- (*L'Anti Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1972).
- (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1980).
- (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama (*Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991).
- FEDERICI, SILVIA (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea en: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>.
- GUATTARI, FÉLIX (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos (*Les trois écologies*, París, Galilée, 1989).
- (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial (*Chaomose*, París, Galilée, 1992).
- (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea en: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Plan%20sobre%20el%20planeta-TdS.pdf>.
- LIPPARD, LUCY (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: The New Press.
- MOORE, JASON W. (ed.) (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- MORTON, TIMOTHY (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- MOULIER BOUTANG, YANN (2004). «Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo». En *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en línea en: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf>.
- POSTMAN, NEIL (1970). «The Reformed English Curriculum». En Alvin C. Eurich (ed.). *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*. Nueva York: Pitman, 1970. Disponible en línea en: http://www.media-ecology.org/media_ecology/ [consulta: 25 enero 2018].
- RIECHMANN, JORGE (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons.
- SAUVAGNARGUES, ANNE (2016). *Artmachines*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- SERRES, MICHEL (2000). «Application: Genesis of the Text. The Birth of Physics». Manchester: Clinamen (*La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, París, Minuit, 1977).
- SHIVA, VANDANA (2008). *Los monocultivos de la mente*. Monterrey: Fineo (*Monocultures of the Mind: Biodiversity, Biotechnology and the Third World*, Londres / Penang: Zed Books / Third World Network, 1993).
- SHIVA, VANDANA, *Declaración de las semillas*. Disponible en línea en: <http://www.varietatslocals.org/wp-content/uploads/2012/10/Manifesto-Seed-Freedom.pdf> [consulta: 6 febrero 2018].
- STEFFEN, WILL; GRINEVALD, JACQUES; CRUTZEN, PAUL; McNEIL, JOHN (2011). «Review. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 842-867. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327> [consulta: 7 enero 2017].
- ZALASIEWICZ, JAN; WILLIAMS, MARC; HAYWOOD, ALAN; ELLIS, MICHAEL (2011).

«Introduction. The Anthropocene: a new epoch of geological time?».

Philosophical Transactions of the Royal Society, 369, 835-841. Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0339> [consulta: 7 enero 2017]

ZEPKE, STEPHEN (2005). *Art as abstract machine. Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. Nueva York / Londres: Routledge.

ZHANG, PETER (2016). «The Four Ecologies, Post-evolution and Singularity». *Explorations in Media Ecology*, 15 (1 septiembre 2016), 3-4, p. 343-354 (12). Disponible en línea en: <https://doi.org/10.1386/eme.15.3-4.343-1>

coordinador de la exposición *Javier Peñafiel. Agencia en porvenir* (Arts Santa Mònica, 2017) y cocomisario de las exposiciones *Enésima intempestiva* (àngels barcelona - espai 2, 2016), *La gran il·lusió* (Sala d'Art Jove, 2016), *Tedium vitae* (ADN Platform, 2015) y *Barcelona inspira* (Cercle Artístic Sant Lluc, 2014). Ha participado como artista en la exposición colectiva *DEMO_3. ¿Qué hacemos con la performance? ¿Qué hacemos con la performatividad?* (DAFO i Centre d'Art La Panera, Lleida, 2014). Es cofundador de la asociación cultural sin ánimo de lucro Càlam: Art, Educació i Sostenibilitat junto con Nien Boots, Jose R. Madrid Alonso y Ferran Vidal.

Página web personal: <http://caosmosis.net/>

Biografía

Christian Alonso es curador, investigador y docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, donde desarrolla su tesis doctoral, centrada en el análisis de las prácticas artísticas críticas y curatoriales desde la perspectiva de la sostenibilidad medioambiental y social. Como coordinador general del grupo de investigación AGI (Arte, Globalización, Interculturalidad) de la Universidad de Barcelona, ha organizado un gran número de congresos, simposios y seminarios sobre arte contemporáneo y pensamiento crítico. Ha sido coordinador de las cinco ediciones del programa de estudios curatoriales On Mediation (2013-2018), mediador en residencia en Can Castells (Laboratori d'Art Comunitari, Sant Boi de Llobregat, 2017; 2018), Can Felipa (2017) y la Sala d'Art Jove (2016), curador de la exposición colectiva *Pati de llums* (Can Castells, 2017) y de los proyectos *Recomposicions maquiniques* (Can Felipa, 2017) y *Eulàlia Valldosera. Plastic Mantra* (Loop City Screen, 2017),

ACORTAR BRECHAS Y DISTANCIAS

Andrés Vial en conversación con Christian Alonso

CA: Christian Alonso

AV: Andrés Vial

CA: ¿Nos podrías describir los diferentes elementos que componen *El complejo verde* (2017)?

AV: *El complejo verde* es una serie de trabajos que vengo desarrollando desde hace varios años. Es una posibilidad que me entrego de resguardar procesos de investigación visual bajo un paraguas mayor. En este caso, un nombre como *El complejo verde* me permite dar un sentido orgánico al grupo de piezas que lo componen, así como un carácter ecosistémico. En ese sentido, *El complejo verde* presentado en 2017 está compuesto por diferentes piezas reutilizadas y vueltas a poner en una nueva tensión visual a propósito de lo requerido, en ese caso por *Recomposicions maquiniques*, la exposición que la acoge. También era necesario entender las temporalidades de las piezas que componían este *Complejo verde* para una mutación probable en cuanto al contexto climático/estacionario. Por ejemplo, la instalación *Distance*, que en un principio se sugería desde los cultivos tradicionales, se debía adecuar a una utilización de frutos de la estación en la que nos encontrábamos. La segunda pieza, *Partial View*, puede configurarse dependiendo de la estructura que la reciba, y, por último, las esculturas que forman parte de *The Unattainable Own*

Small Place tienen una capacidad de situarse y tensionar lugares difíciles de la sala. Esos tres grupos de trabajos fueron los que configuraron este *Complejo verde* en su versión de 2017. Lo último es importante explicarlo, porque siempre que alguien me pide una pieza como esta, mis decisiones en cuanto a qué parte de la serie utilizar están determinadas por las condiciones específicas tanto del espacio como de la propuesta conceptual que me invita.

CA: Para mí, los tres grupos de trabajos giran en torno a una misma cuestión: la percepción sobre, a través y en consecuencia del paisaje. El paisaje no como un lugar concreto, sino como lo que es, una mirada, una idea. *Distance* monumentaliza la barrera que el pensamiento humanista construyó para privilegiar el antropocentrismo, siendo la unidad de referencia el hombre blanco y occidental, desechando a los otros sexuados, racializados y naturales. A mi parecer, no es tanto que esa barrera de madera nos impida acceder a «un» paisaje, sino que esa misma barrera opera como la analogía misma del proceso de atomización que el esencialismo biológico especista ejerce sobre la relacionalidad que une todo lo vivo. En este contexto, la mirada paisajística, que alcanzó su apoteosis (no en vano) en el Renacimiento, ha sido cómplice de la objetualización de la naturaleza que ha permitido su colonización, un mecanismo cognitivo de dominación por exclusión. Más que una mirada «hacia allá», creo que *Distance* es una mirada crítica hacia aquí, hacia nosotros mismos, que nos exhorta a entender la forma de proceder de los mecanismos de exclusión que desechan lo material real del dominio de la representación. Este mecanismo da pistas de la relación que guarda la dislocación de la mirada paisajística con nuestra forma

de relacionarnos con el territorio, no solo con la naturaleza, sino con todo el sinfín de especies que nos rodean y de las que dependemos.

AV: Absolutamente de acuerdo. En ese sentido, lo que intentan hacer esos trabajos es poner de manifiesto una suerte de moral respecto al trabajo y la relación que se «debe» tener con esto, siempre desde un heteropatriarcado colonizador. Hace muy poco me encontré, en el curso de la investigación para mi tesis doctoral, con un colectivo de *queer farming*, en el que se centran en cambiar el desde dónde se produce esa relación con el campo y los cultivos, el quién debe realizar esa función. Creo que es muy importante reaprender esta relación con la naturaleza desde el punto de vista de las complejidades humanas y sobre todo desde las sensibilidades. Es en ese sentido que las obras planteadas sugieren desde una distancia el hecho de que esa barrera debe romperse, no solo en cuanto a la imposibilidad física, sino también desde la marginación simbólica.

CA: ¿Nos puedes describir las imágenes que poblaban *Distance* en la base de la barrera de madera?

AV: En *Distance* encontramos dos tipos de imágenes, unas de carácter «decorativo», en las que aparecen pájaros habitando selvas falsas, registradas en el zoológico de Barcelona y que en conjunto con las plantas de interior —también raptadas de geografías lejanas— van narrando un paisaje ajeno pero que puede ser apropiado, gesto muy propio de las sociedades contemporáneas respecto a la articulación de sus imaginarios paisajísticos, relativos a su «habitar interior». Las segundas hacen mención a ciertos actores propios de la actitud colonizadora,

la cual, a partir de la «monocultivación», va apropiándose de un espacio natural y despojando a quienes lo habitaban desde siempre, relegándolos a las zonas protegidas y de exclusión. Aquí surge la pregunta de si las colonizaciones están determinadas por un estereotipo, y mi respuesta es que creo que sí: esa imagen del hombre duro y curtido por ese clima propio de una aventura tipo Indiana Jones. Por el contrario, si nosotros nos acercamos a quienes habitan esos territorios, los que antes llamábamos los relegados, trabajan con la naturaleza desde la sabiduría y las conexiones sensibles.

CA: David Harvey ha descrito este proceso como «acumulación por desposesión». A diferencia de la acumulación originaria, la cual intentó imponer un nuevo sistema desplazando el feudalismo, la acumulación por desposesión estaría orientada a mantener el sistema capitalista mediante cuatro métodos: privatización, financiarización, gestión y manipulación de la crisis, y redistribuciones estatales de la renta. Los efectos negativos de la sobreacumulación repercuten más directamente en las capas más vulnerables de la sociedad.¹⁹ Saskia Sassen, por su parte, afirma que las crisis socioeconómicas y medioambientales actuales no pueden ser captadas en toda su complejidad mediante los términos pobreza o injusticia. Sassen plantea el término expulsiones desde el punto de vista de la subsistencia, de un hábitat e incluso de la biosfera. Formas complejas de conocimiento, intereses y tecnologías (desde las finanzas hasta la minería, pasando por los monocultivos) han evolucionado hacia prácticas depredadoras que explotan el medio ambiente. Las intrincadas redes de la economía global

19 Harvey, David (2003). *The New Imperialism*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.

hacen casi imposible trazar responsabilidades de los que se benefician de un sistema que produce desplazamientos, desahucios y erradicaciones.²⁰ Lo único que puede explicar nuestra pasividad debe ser, además de la razón instrumental, dispositivos de visión que operan bajo una lógica de dominación por exclusión, como materializa *Distance*.

AV: Es interesante lo que se plantea en cuanto a crisis, porque el propio título, *Distance*, también hace alusión a esa diferencia y presión que se ejerce sobre el que no tiene, o sobre esa pobreza, que no siempre es económica, sino también de contenidos y de educación respecto a nuestra relación con ese territorio. Me recuerda en muchos sentidos las teorías respecto al ecologismo de los pobres de Joan Martínez Alier. En ese sentido, él plantea el problema de tratar los problemas ambientales para todos desde el mismo lugar, estableciendo distintas capas de lectura para entender el problema global de la ecología. Uno de los problemas más grandes que veo en esa distancia de las personas respecto del territorio y el paisaje tiene que ver con la imposibilidad de experimentarlo. Esto se debe a que hoy en día tiene un coste muy alto. A las personas se las ha despojado de la posibilidad de generar imaginarios vivos respecto de esta relación con el mundo natural. En ese sentido, la industria capitalista, no solo la de la agroindustria, sino también la del turismo, se ha desentendido profundamente de la realidad social actual, transitando de manera paralela a este complejo nuevo escenario, viendo en él un producto más con el cual lucrarse.

CA: Efectivamente, el capitalismo como sistema económico y forma de gobernanza en su fase más avanzada ha dado el paso a la intervención de nuestra imaginación, la fabricación de nuestros deseos, la creación de universos unidimensionales, como nos enseñaron Bateson y Guattari. Es lo que Deleuze y Guattari describieron como el capitalismo cognitivo, que anticiparon en los años ochenta en *Mil mesetas*.²¹ El imperio del capitalismo cognitivo gobierna atrincherado sobre la base de distancias epistemológicas que abren una infinidad de brechas entre la cultura y la naturaleza, lo masculino y lo femenino, la razón y la emoción, la mente y el cuerpo, lo propio y lo otro, lo humano y lo no humano, la mente y la materia, y una larga lista de dualismos antagonistas cuya misión es ensalzar la grandeza de la mente humana por encima de todo y cualquier cosa. *Distance* nos presenta la brecha que separa la mente de lo material real, y en ese ejercicio se nos describen las consecuencias de este modelo de pensamiento que explican el estado de insostenibilidad en que vivimos: la sobreexplotación de los recursos naturales, procesos de privatización y acumulación guiados por la lógica del beneficio individual. La permanencia de estas distancias en nuestros imaginarios discurre de forma paralela a la distancia que activa el mecanismo de objetualización de la naturaleza en los regímenes escópicos que encierra la mirada paisajística.

AV: Respecto a lo primero que planteas, en cuanto al capitalismo cognitivo y ese exceso del yo, del bienestar individual respecto a

20 Sassen, Saskia (2014). *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge: Harvard University Press.

21 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1980).

un cosmos y un universo, ha exacerbado esa distancia con respecto al paisaje y el territorio, acuñando esa relación solitaria frente al paisaje infinito. Es como imaginarse al personaje de la pintura *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich, en un gesto contemporáneo, y claramente su actitud tal vez sería estar haciendo yoga e intentando hacer una conexión supraterrrenal con el cosmos. Esos gestos tan pseudoespirituales y alejados de la cooperatividad son los que hay que desviar respecto a la relación *paisajera*.

Volviendo a *Distance*, creo que hay un intento de volver a esa reflexión con lo tangible y a esos vínculos, como tú dices, disfuncionales de nuestra mente con la información que tenemos del paisaje. Como bien dices tú, esos otros, disfuncionales, son los agentes importantes para una recomprensión de la naturaleza. Esos desplazados y marginados, que estaban en los límites respecto a la práctica y el pensamiento natural y ecológico, son los que de manera fundamental articulan esas otras soluciones respecto del caos natural inminente.

Con *Distance* es imposible no hablar de los procesos de expropiación de tierras llevados a cabo por algunos gobiernos socialistas, especialmente en Latinoamérica. Un gesto que considero importantísimo en el momento de retomar ciertos vínculos entre la sociedad y el territorio y que hace surgir la pregunta de cuánto es necesario tener para subsistir. Lo que al final persiguen estas políticas es acortar las brechas y distancias en la relación entre las personas y sus territorios, «rehumanizar» dicho vínculo sin desmedro de que siga siendo disfuncional. Y la pregunta que surge es: ¿debe ser funcional? ¿O también debe ser, ese trozo de tierra, un espacio para la reflexión? En ese sentido, habría que ver

cómo se desarrolla una agricultura desde la disfuncionalidad. Sería un bonito desafío anticapitalista.

CA: Tus palabras me hacen recordar el breve texto *Moderar Extremistán*, del filósofo Jorge Riechmann, quien afirma que el capitalismo destruye no solo la vida buena, sino la propia supervivencia. En «el siglo de la prueba»,²² las demandas de un modelo económico de crecimiento infinito del que participan estado nación y grandes empresas multinacionales involucradas en una lucha permanente por la dominación, chocan con los límites biofísicos del planeta, y por eso están condenadas al colapso. Riechmann se pregunta si lo que nos pide la ética es realmente separar la basura en contenedores diferentes o bien, en cambio, nos pide acabar con el propio capitalismo. Para el filósofo, la política se entiende como la ética de lo colectivo.

Contrariamente a la creencia extendida que separa la moral (regida por la ética de las convicciones) de la política (sometida a la ética de las responsabilidades), entendidas como esferas estancas, Riechmann cree que tanto convicciones como responsabilidades juegan un papel importante tanto en la moral como en la política. Riechmann afirma que «el corte o salto, cuando se da, tiene que ver con lo próximo y lo lejano». El filósofo apunta: «Evolutivamente nos hemos desarrollado como animales sociales equipados de fábrica con una moral de proximidad bien adaptada a nuestra vida en grupos pequeños —los *endogrupos* de los que hablan los sociólogos—, pero no así en contextos más amplios [...], y estos contextos más amplios y lejanos resultan cada vez

22 Riechmann, Jorge (2013). *El siglo de la gran prueba*. Tenerife: Baile del Sol.

más determinantes para la vida de los seres humanos, sobre todo a lo largo de los últimos siglos [...]. En el intento de crear una *moral de larga distancia* es donde aparece la política: esa clase de política que puede concebirse como ética de lo colectivo».²³

Es esa necesidad de infundir los sistemas de gobierno de una ética de lo colectivo la que nos permitiría acortar y finalmente suprimir *Distance*, lo que nos haría sentirnos parte codependiente de la red que une todo lo vivo en lugar de persistir en reproducir la ideología del individualismo competitivo, lo que permitiría romper la distinción entre endogrupo y exogrupo, impidiendo privilegiar el presente sobre el futuro. Este ejercicio creo que no es posible sin hacer un diagnóstico previo sobre cuál es el efecto nocivo del capitalismo y la globalización neoliberal en el plano social, cognitivo y estructural.

AV: Lo que plantea Riechmann es fundamental para entender *Distance*. Esa eliminación de la experiencia básica que guía la supervivencia, es una herencia nefasta del capitalismo salvaje, la oferta de un idilio de comodidad desde donde mirar el territorio, transformando a las personas en espectadores de su hábitat, otorgando a este una nueva categoría: la de escenografía, cosificando a este, para transformarlo en un bien de consumo. En ese sentido, a partir de las mutaciones que sufre *Distance*, considerando a su vez que contiene organismos que mutan su estado (plantas y frutas, en esta segunda lectura para *Recomposicions maquíniques*), nos es importante como artistas preguntarnos sobre la perpetuidad de una obra y, de

manera activista, considerar la posibilidad de la muerte de ella en su discurso, por ende la imposibilidad en un punto de volver a reproducirla, considerando la ética en ello. En este punto hago el vínculo con lo que planteas respecto a suprimir *Distance*, lo que a su vez establece un vínculo con el capitalismo a través del mercado del arte. ¿Es posible eliminar una pieza tras ser vendida? ¿Podría uno establecer la muerte de esta en manos de un coleccionista o una institución mediante un contrato ético? Esas son cosas que me pregunto constantemente, sobre todo con piezas que tienen un punto de intangibilidad importante.

CA: Todas las opciones están abiertas a la negociación, diría. Como lo es la imagen de lo que podemos llegar a ser y no nos vemos capaces de ser por los hábitos institucionales de pensamiento humanista que han sedimentado en nuestros imaginarios. Las preguntas que te haces son más que nunca pertinentes en la era del Antropoceno, dominada por los efectos multifacéticos del cambio climático —la pérdida de la biodiversidad, la crisis energética, las desigualdades estructurales, la movilidad controlada—, que precipita nuestras vidas a la extinción. En este contexto, todos los comportamientos de los diversos agentes que integran lo que podríamos llamar un ecosistema del arte y que posibilitan el hecho artístico, están convocados a abandonar la exclusividad de la lógica del beneficio económico, la atención exclusiva a lo cuantitativo, la obsesión por la lógica de la novedad, la huella de carbono de sus procesos y, yo diría que sobre todo, una revisión autocrítica de los discursos relacionados con la práctica artística, histórico-artística y curatorial. Para mí, es el museo de arte moderno o cubo blanco el que necesita más que nunca un reciclaje,

23 Riechmann, Jorge (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons, p. 14-15.

no solo material, sino también ideológico. A estas alturas, creo que una mínima capacidad autocrítica les haría repensar su naturaleza y su misión de una forma tan radical como la que están llevando a cabo hoy en día los museos antropológicos en latitudes muy diversas. Desde muchos sentidos, se podría decir que en Barcelona existen demasiadas instituciones insostenibles. Desde muchos sentidos, creo que Espai Colona fue una iniciativa que se podría definir como sostenible: autogestión, cultura de kilómetro cero, perspectiva decolonial... ¿Nos podrías hablar de cómo concebisteis el proyecto? ¿Cómo lo quisisteis/pudisteis desplegar?

AV: Espai Colona lo concebimos desde un principio como un proyecto que se debía articular desde una lógica colaborativa y de bajos presupuestos. Si bien entendíamos desde nuestra propia experiencia como artistas que todo trabajo debía ser remunerado —cosa que creemos firmemente—, comprendíamos también que existe una necesidad de desarrollarnos por parte de todos los agentes que componen el ecosistema del arte. En ese sentido, nosotros ofrecimos abrir nuestra casa para realizar exposiciones, charlas, seminarios, performances, etc. Esta idea a su vez tenemos que entender que es totalmente reciclada: cada cierto tiempo alguien vuelve a realizar este gesto de generosidad con el fin de compartir y relacionarse con lo público desde lo privado. En Barcelona particularmente, hay casos tremendamente importantes; Half House nos tocó vivirlo y es un gran referente. Pero, como tú dices, lo nuestro tenía una perspectiva decolonial, no solo por el nombre, sino también por nuestros orígenes, que eran totalmente deslocalizados; nosotros lo llamábamos contracolonomización.

El proyecto en sí lo comenzamos de manera muy rápida, echando mano de lo que teníamos más cerca y conocíamos: los amigos. En ese sentido, los afectos, algo de lo que se habla mucho hoy en día pero desconociendo que a su vez son disfuncionales, son los que articularon siempre al Colona. Respecto a lo formal, en nuestro caso siempre estaba condicionado por la cotidianeidad; por ejemplo, en relación con la utilización de los espacios y por el hecho de que era nuestro hogar, la temporalidad de las obras debía ser pensada en esa dirección, y por ende los materiales que se utilizaban debían ser de bajo coste. También las inauguraciones tenían una lógica utilitaria, y es que justo los domingos, día en que inaugurábamos habitualmente, y específicamente a las doce del mediodía, nuestro hijo hacía una siesta, y eso nos permitía estar completamente involucrados con el público que visitaba la exposición.

Respecto a la sustentabilidad y las ideas recicladas, considero importante mencionar algunas ideas de Marc Fischer respecto a la eliminación de la competencia en el mundo del arte, tomando en cuenta su publicación *Against Competition*,²⁴ ya que para retomar ciertas formas de hacer, en el caso del Colona el propio hogar como espacio de reflexión y exposición de arte contemporáneo, es fundamental dejar de pensar en la obra y los ejercicios de arte como una pieza única e irrepetible. Eso nos ayuda claramente a pensar en los otros y a dejar de mirarnos tanto el ombligo.

En ese sentido, hay que pensar también en todo lo que ha ocurrido con los espacios autoinstituidos en Barcelona, de qué manera hemos ido desapareciendo o moviéndonos

24 Disponible en línea en: http://www.temporaryservices.org/against_competition_mf.pdf [consulta: 23 enero 2018].

geográficamente, algo que habla claramente de los ecosistemas contextuales que albergan dichos proyectos. Da mucho miedo pensar que todos vamos a terminar en estado líquido, parafraseando a Zygmunt Bauman, y que tendremos que deambular por el infinito como almas en pena, como una suerte de castigo divino. Si bien hay que entender esos finales o cambios de estado como parte de un proceso orgánico, las personas nos estamos tomando esos finales con demasiada liviandad. Hay que levantarse con más fuerzas y decir qué creemos al respecto, sin aguas tibias. Hay muchas personas cuidando sus puestos de trabajo a cualquier coste, manteniendo un *statu quo* dentro de las instituciones, que deberían estar protegiendo el ecosistema del arte; esto para mí es equivalente a desconocer el calentamiento global.

CA: Comparto tu punto de vista. De la misma forma que existió (y todo apunta que volverá) una burbuja inmobiliaria, de la misma forma que en Barcelona estamos sufriendo una burbuja del turismo, hay una burbuja del arte, materializada en una forma muy concreta de entender los medios de producción y recepción del arte y la cultura. Sin ir más lejos, ahora mismo el CCCB está acogiendo una exposición sobre el Antropoceno. Es muy preocupante que una institución como el CCCB, que dispone de uno de los mayores presupuestos culturales de toda Cataluña y que se autoasigna una vocación de trabajo con la ciudad de Barcelona, no incluya a ningún/una artista de la geografía barcelonesa, catalana o española de los que están trabajando desde hace muchos años imaginando futuros sostenibles para el planeta. Ninguno/una. Esto de la cultura de kilómetro cero no les debe sonar. Esta y otras muchas cuestiones hacen posible poder hablar

de unas dinámicas que perpetúan un sistema económico insostenible que nos ha conducido al momento de crisis que vivimos en la actualidad. Las instalaciones inmersivas de la muestra *Después del fin del mundo* quizás son eficaces para simular los «paisajes (tecnocientíficos) del planeta Antropoceno», pero decididamente abandonan la oportunidad de «construir estrategias para sobrevivir al mundo que viene».²⁵ Ningún debate serio sobre la dimensión social de las implicaciones de la era geológica del Capitaloceno, como también se ha bautizado. Si lo que está por llegar después del fin del mundo es una realidad virtual expandida que nos expropia de lo material real, mejor que invirtamos nuestras energías y recursos en otra dirección. Y es que, como nos recuerda Bateson, de la misma forma que hay una ecología de las malas hierbas, hay una ecología de las malas ideas.²⁶

Debemos repensar de forma radical qué instituciones queremos, y lo tenemos que hacer todas. La profundidad de la crisis que vivimos nos exige pensar el museo desde la perspectiva del decrecimiento. Creo que hay empezar de nuevo. Y el Colón, como otras iniciativas en Barcelona, elaboró un modelo que puede servir de inspiración. Creo que la autogestión es una actividad fundamental de afirmación de la autonomía que discurre ajena a la programación de superproducciones. El problema, como comentas, es la falta de apoyo por parte de los poderes fácticos, que, como sabemos, no aportan valor a

25 Fuente: <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/despues-del-fin-del-mundo/224747> [consulta: 23 enero 2018].

26 Bateson, Gregory (1985). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972).

la cultura más allá del económico, ¡como si lo tuviera! Un claro ejemplo reciente es Arts Santa Mònica y la destitución de Jaume Reus como director un año antes de que finalizara su mandato por un cambio de rumbo repentino que ha venido desde arriba. El clima de devastación está servido. No queda otra que levantarse y luchar por un futuro mejor en el que el arte y la cultura tengan un papel central. Mientras escribo estas líneas, yo estoy en Barcelona y tú estás en Chile. ¿Cuál es la situación allí? ¿Cuáles son las predicciones de futuro de una sociedad gobernada por la derecha (¡de nuevo!)?

AV: Respecto a lo que me comentas sobre la incapacidad por parte de las instituciones culturales de considerar una investigación de kilómetro cero, del ecosistema local (más que contexto) en el cual subsiste, es un tema importante, porque contribuye a la desaparición de dichos agentes que la componen. Considero fundamental que tanto las instituciones en conjunto como todo el aparato cultural crezcan como un órgano, en el que sepan con profundidad lo que se está haciendo. Igualmente creo que hay muchos casos de personas que trabajan en estas grandes instituciones y que están tremendamente conectadas con la escena local, como por ejemplo Martina Millà, de la Fundació Joan Miró; ella vive intensamente todo lo que ocurre en la escena artística, no solo en Barcelona. Ese vivir de manera tan profunda el arte es lo que pusimos en función en el Espai Colona: vivir profundamente conectados a partir de abrir nuestro hogar para generar instancias de relación humana no estratégica.

Ahora, como bien dices, Espai Colona, al depender exclusivamente de nuestra cotidianeidad, se ha tenido que mover con nosotros a Chile, un lugar

que se caracteriza principalmente por el aislamiento y su distancia del mundo, por lo que las caricaturas son una premisa cultural importante por aquí; sobre todo en el momento de intentar generar una imagen de lo que está pasando en el mundo, va a ser importante cómo el país se propone descaracterizar el contexto global.

Siempre he planteado algo respecto de Chile y tiene que ver con un dicho popular que dice: «Vas tan atrás en la carrera, que crees que vas primero». Más que con el concepto de ir en último lugar tomando las premisas exitistas capitalistas, tiene que ver con esa conciencia de lugar y origen que en cultura permite construir una base emocional sólida desde la cual relacionarnos con el mundo y particularmente con nuestros vecinos. Como tú bien dices, por estos lados el modelo neoliberal ha sido muy bestia en cuanto a que se ha instaurado con tal fuerza en la sociedad que se ha transformado en una forma cultural predominante. Por poner solo un ejemplo, respecto a la enseñanza del arte, recuerdo que era la única forma de subsistir; una vez ingresado en la escuela de bellas artes, me di cuenta de que esto implicaba que la situación del profesorado se viera condicionada por una necesidad económica y se instaurara una competencia muy dura para lograr quedarse con una plaza y así lograr subsistir.

Si bien en Chile existe un fondo público de financiamiento para la cultura (FONDART), este se ha perpetuado en torno a ciertas dinámicas de la competencia entre colegas, lo que a mi parecer tiene algo de circo romano, si bien comprendemos que el fin de estos fondos, que es financiar proyectos culturales, es de suma importancia y un ejemplo a seguir en muchos lugares. Lo anterior, a mi parecer, también ha dinamitado las relaciones

humanas entre quienes necesitamos acceder a estos dineros públicos; entonces me hace preguntar qué sana termina por ser la dinámica total que hace funcionar el sistema, sobre todo para una escena que necesita estar junta. A lo anterior tengo que sumar lo que me comentas respecto a un nuevo gobierno de derecha, y te puedo decir que no hay expectativa alguna en mi entorno sobre lo que pueda suceder, solo un retroceso o estancamiento en el ámbito institucional, pero es ahí donde tenemos que estar juntos para hacer funcionar una maquinaria paralela guiada por las relaciones humanas «desmaquinizadas».

CA: ¿Qué te traes entre manos ahora? ¿En qué estás trabajando?

AV: En estos momentos me encuentro ultimando un trabajo titulado *BeeNation*, que será parte de la exposición *Beehive* en la Fundació Joan Miró. Este final de etapa es muy importante, porque llevamos cerca de dos años trabajando junto a varios artistas, apicultores y la Fundación, principalmente a través de Martina Millà, en la articulación del proyecto. Junto a esto, estamos trabajando en la siguiente estación de Espai Colona, que se muda a una isla al sur de Chile, lo que supone un nuevo comenzar desde cero para nosotros, pero un tremendo desafío. Nos tiene muy contentos volver a ver que las cosas transcurren en casa como lo hicimos hasta hace poco en Barcelona. Seguimos pensando que es uno de los mejores lugares para desarrollar, desde las relaciones y los afectos, arte contemporáneo. Al mismo tiempo, sigo trabajando en mi investigación doctoral en la Universidad de Barcelona, que al estar muy vinculada a mi producción artística, me presiona constantemente hacia una implicación total entre el hacer y el pensar.

Biografía

Andrés Vial ha cursado estudios de Bellas Artes y Agricultura en Chile y el máster de Producción e Investigación Artística de la Universidad de Barcelona. Actualmente está realizando el programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, que desarrolla en estrecha relación con su trabajo artístico. Respecto a su desarrollo profesional, ha tomado muchas aristas para lograr vincular el total de sus intereses. Estas actividades van desde el desarrollo docente en Chile, pasando por la asistencia en producción de obra para otros artistas, hasta la gestión y fundación de espacios autoinstituidos, cuyo caso más importante es el de Espai Colona en la ciudad de Barcelona. Su trabajo vinculado a la gestión también lo ha llevado a comisariar algunas actividades en el marco del Festival Loop Barcelona.

Como artista, su carrera se ha desarrollado tanto en su país de origen como en el extranjero y se ha presentado en diversas instituciones tanto públicas como privadas, entre las que destacan la Galería Gabriela Mistral (Chile), Fabra i Coats (España), Can Felipa (España), Parque Cultural de Valparaíso (Chile), Matucana 100 (Chile), Àngels Barcelona (España), SixtyEight Art Institute (Copenhague) y la Fundació Joan Miró en Barcelona (España).

Página web personal: <http://andresvial.info/>

ENSAYAR NUEVAS FORMAS DE HACER, DE PENSAR Y DE SENTIR

Vicky Benítez en conversación con Christian Alonso

CA: Christian Alonso

VB: Vicky Benítez

CA: ¿Nos podrías explicar en qué consiste exactamente la lista de especies exóticas invasoras que publica el Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente?

VB: Es la lista que elabora el Ministerio a partir de la Ley 42/2007, de 13 de diciembre, de Patrimonio Natural y de la Biodiversidad, que es donde se define una especie exótica invasora (EEI) como «aquella que se introduce o establece en un ecosistema o hábitat natural o seminatural y que es un agente de cambio y amenaza para la diversidad biológica nativa, ya sea por su comportamiento invasor, o por el riesgo de contaminación genética». En esta misma ley se establece que las administraciones públicas prohibirán la introducción de especies, subespecies o razas geográficas alóctonas cuando sean susceptibles de competir con las especies silvestres autóctonas, alterar su pureza genética o los equilibrios ecológicos, de acuerdo con su artículo 52.2. Además crea, en su artículo 61.1, el Catálogo Español de Especies Exóticas Invasoras, en el que se incluirán todas las especies y subespecies exóticas invasoras que constituyan de hecho o puedan llegar a constituir una amenaza

grave para las especies autóctonas, los hábitats o los ecosistemas, la agronomía o los recursos económicos asociados al uso del patrimonio natural. Con la aprobación del Real Decreto 630/2013, de 2 de agosto, se regula el Catálogo Español de Especies Exóticas Invasoras con el supuesto propósito de la protección del medio natural y la biodiversidad en España. En él se recalca que, en el caso de detectar por primera vez una especie exótica invasora de las incluidas en la lista, se pondrá en conocimiento de la autoridad ambiental de la comunidad autónoma correspondiente. Es en esta lista donde se dan recomendaciones para la erradicación de estas especies en nuestros medios naturales.

CA: ¿Nos podrías hablar más en detalle del catálogo de especies exóticas invasoras? ¿Qué tipos de especies incluye el catálogo? ¿Cuál es tu aproximación?

VB: Mi acercamiento a esta lista fue a partir de mi trabajo como jardinera. En los trabajos forestales que realizaba se nos facilitaban unas listas con plantas que debían ser erradicadas por ser invasoras. Empecé a investigar sobre cuáles eran las razones para matar a unas y proteger a otras por el único hecho de su procedencia. Al ir profundizando en la lista, pude comprobar que muchas de las especies forman parte de nuestra idea de paisaje mediterráneo, como el agave, la chumbera, la hierba de la Pampa o la uña de gato. El mismo lenguaje que utiliza el Ministerio para justificar la eliminación resulta colonialista-eurocentrista, como en: «En España se han producido introducciones de especies alóctonas, tanto de modo voluntario como accidental, desde antiguo. A partir de la conquista

de América y del desarrollo de un enlace comercial con el nuevo continente, se acelera considerablemente la introducción de nuevas especies». ²⁷ O cuando habla del agave, dice que «Fue introducida en Europa, a través de España, en el siglo xvi, por los conquistadores del Nuevo Mundo, primero como planta ornamental y después como planta textil para la obtención de fibras bastas». ²⁸ Me sorprendió mucho que plantas introducidas desde hace siglos se consideraran plantas peligrosas para la biodiversidad, y otra cosa que me sorprendió mucho más fue que recomendaran acabar con ellas con el uso de glifosato, que es un herbicida creado en su origen por Monsanto, una de las principales destructoras de biodiversidad mundial.

CA: No hace falta ser biólogo para darse cuenta de que estas citas conllevan una serie de implicaciones que hacen aflorar diversas problemáticas, y por eso vale la pena desgranarlas: en primer lugar se define una flora dentro de los límites de una geografía política del estado nación mediante una noción de estabilidad que supuestamente se ha mantenido hasta el siglo xvi, cuando el imperio colonial español invade el Nuevo Mundo. La especie autóctona descubierta se define esencialmente como agente de cambio, la cual, en su traslado a la nación, es perturbadora de la biodiversidad estatal. Las medidas de erradicación están concebidas para asegurar la pureza de la genética nacional. Esta historia me suena...

27 Fuente: http://www.mapama.gob.es/es/parques-nacionales-oapn/publicaciones/edit_libro_04_02_tcm7-46330.pdf [consulta: 21 enero 2018].

28 Fuente: http://www.mapama.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-especies/agave_americana_2013_tcm7-306913.pdf [consulta: 21 enero 2018].

VB: Además, esta temporalidad es completamente antropocéntrica. Tomar este lapso de tiempo para querer ubicar unas especies concretas en un lugar concreto es ridículo desde la temporalidad geológica. Quiero decir que pensar que las especies deben ser de un sitio y lo tienen que ser durante los últimos dos millones de años porque el ser humano las ha nombrado y ubicado en un mapa, es completamente absurdo. Como si la mirada humana fuera la que puede dictaminar el lugar correcto donde debe estar un ser vivo o no. Y esta relación de lo ajeno como malo y lo nativo como bueno es una mirada maniquea que quiere mantener controlada la naturaleza, como si eso fuera posible. Si miramos más profundamente, veremos que se destinan esfuerzos titánicos a controlar, investigar y erradicar especies, y que siempre hay una razón económica detrás de estas decisiones. Además, hay algo de herejía en cuestionar este dogma de proteger lo autóctono. Hemos aceptado como verdad que hay especies que tienen derecho sobre otras por el hecho de haber sido situadas en un lugar concreto. Y este discurso tiene peligros: el hecho de aceptar que el de fuera es invasor, malo, que viene a quitarnos los recursos, que tenemos que proteger, lo podemos extrapolar demasiado fácilmente a otros ámbitos. Las especies evolucionan desde especies anteriores, y en algún momento desaparecen. Pueden pasar millones de años en este transcurso, y durante este tiempo lo que no hacen es quedarse quietas. Todas las especies se propagan, es su finalidad para su supervivencia, y nuestras fronteras geopolíticas les importan bien poco.

CA: La lista como síntoma de una visión dominante del sujeto liberal que hemos institucionalizado en Occidente, el cual sirve a un sistema económico y una

forma de gobernanza que opera de forma parasítica, extractivista, basada en la acumulación y el beneficio económico. Esta ideología necesita afirmar la trascendencia de la conciencia humana, la cual descarta que formamos parte de la naturaleza, que dependemos de la red que conecta todo lo vivo. Rosi Braidotti planteó que, aunque la conciencia procura contener la vida, vive temiéndola. Afirma: «La mente que teme la pérdida de control vive esta fuerza vital como algo amenazador».²⁹ Se refiere al poder generador de la vida, que el hombre blanco occidental intenta contener. Hay un elemento de amenaza en la percepción popular de las especies consideradas alóctonas, de las que se dice que se reproducen muy rápido, de forma casi diabólica. Este elemento desbordante desestabiliza las necesidades de control biopolítico del humanismo liberal, el cual no solo coloniza a los otros no humanos (los recursos de la Tierra y los animales no humanos), sino también los otros sexualizados (la capacidad reproductiva de las mujeres) y los otros racializados (mano de obra barata). Es imperativo que entendamos que, en el sistema dominante en el que vivimos, la categoría de clase está vinculada a la de cuerpos descartables y comercializables, de todas las categorías y especies, en un mundo de explotación total. Considero que la relación entre la ecología natural, la ecología social y la ecología mental planteada por Félix Guattari para liberarnos del «capitalismo mundial integrado»,³⁰ es más que nunca necesaria, y tu proyecto integra y

desarrolla su análisis de una forma muy acertada.

VB: Siempre resulta más conveniente echar la culpa a las especies foráneas que ver que la sobreexplotación, la agricultura intensiva, el uso de químicos y el cambio climático pueden tener efectos mucho más nocivos sobre el repliegue y la desaparición de algunas especies, que el que pueden tener las especies consideradas exóticas e invasoras. Es donde la lista se vuelve peligrosa, porque actúa como una herramienta que simplifica el pensamiento, que hace que este sea unívoco. Es una relación de causa-efecto irreal, porque elimina las numerosas variantes y crea una especie de papilla predigerida en la que unos son malos, invasores, nocivos, destructores y extranjeros, y otros son buenos, débiles, en peligro y nativos. La lista dice que hay plantas de fuera que no dejan crecer a plantas de aquí. La realidad dice que si estas plantas no estuvieran, otras plantas de aquí pero de crecimiento más rápido que las pobres plantas nativas, que no crecen por culpa de las alóctonas, tampoco las dejarían crecer. Es decir, estas plantas que prosperan con rapidez en terrenos explotados y abandonados, no importa que sean de fuera o de dentro. Las que puedan sobrevivir a la acción humana serán las que tendrán éxito. Por ejemplo, el ailanto es un árbol que se reproduce con facilidad en lugares donde previamente el hombre ha devastado el terreno, como arcenes de carretera, arroyos desbrozados o caminos. Si el ailanto no estuviera en estos arcenes donde ha actuado el hombre, no habría fresnos ni robles. Habría setos, y como tampoco nos gustan los setos, los herbicidariamos o los desbrozaríamos, imponiendo que no haya nada más que las plantas más adaptadas a estas acciones humanas.

²⁹ Braidotti, Rosi (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa, p. 158 (*Transpositions*, Cambridge, Polity Press, 2006).

³⁰ Guattari, Félix (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos (*Les Trois Écologies*, París, Galilée).

CA: Hay un texto de Vandana Shiva muy interesante que habla de las razones de la pérdida de biodiversidad y en el que plantea la idea de que, a raíz de la uniformidad en la implementación de los métodos de cultivo de la tierra, se genera una falta de diversidad en los modos de pensar y vivir. Los monocultivos agotan la potencia orgánica de los terrenos debido a la centralización de los métodos de los sistemas de producción y consumo, provocando escasez y aumento de la pobreza. La narrativa oficial, sin embargo, es que los monocultivos como modelos universales son la base del crecimiento y del progreso. Esta visión se opone a los sistemas locales, que se califican de primitivos y no científicos. Shiva afirma que hay una tendencia generalizada a creer que el pensamiento científico moderno es abierto, y de ahí proviene la percepción de su superioridad cognoscitiva, mientras que el conocimiento tradicional es cerrado. Shiva, sin embargo, nos alerta de que «la experiencia histórica de la cultura no occidental indica que son los sistemas occidentales de conocimiento los que se ciegan a las alternativas [...]». Así, el conocimiento científico dominante alimenta un monocultivo de la mente al crear un espacio para el que desaparecen las alternativas locales, algo muy parecido a la introducción de monocultivos de variedades vegetales que desplazan y destruyen la diversidad local». ³¹ La percepción de las especies alóctonas como amenazantes de una biodiversidad local sin tener en cuenta sus beneficios, creo que en gran medida es una consecuencia de estos monocultivos de la mente que colonizan nuestros imaginarios.

31 Shiva, Vandana (2008). *Los monocultivos de la mente*. Monterrey: Fineo, p. 18-19 (*Monocultures of the Mind: Biodiversity, Biotechnology and the Third World*, Londres / Penang: Zed Books / Third World Network).

VB: La lista forma parte de nuestro día a día. La lista es una simplificación del conocimiento, es un resumen en el que encontramos lo óptimo, lo correcto, lo deseado. La lista no tiene en cuenta las posibles variantes ni el entorno. Es este monocultivo de pensamiento el que hace que aceptemos la lista como un dogma, sin cuestionarnos los beneficios que nos aporta o podría aportar en un futuro la diversidad. Y no solo en las plantas. Hemos aceptado el discurso oficial como el correcto y no somos capaces de ver más allá. Entendemos que si hay una lista, está estudiada y justificada. Muchas de estas listas se elaboran a partir de fondos de investigación públicos que ya están orientados con este enfoque, es como una merluza que se muerde la cola.

En jardinería pública, el uso de la lista está extendido. Se aplican listas de plantas adecuadas para la ciudad: árboles que no producen alergias, árboles de porte pequeño para calles estrechas. Hace algunos años alguien metió en el arbolado de porte pequeño para calles estrechas al *Brachychiton*, y se empezó a plantar por todas partes. El *Brachychiton* empezó a crecer y crecer, y como era demasiado grande para los espacios donde estaba plantado, se empezó a podar. Y como a este no le gusta la poda, respondió creciendo aún más, con ramificaciones desordenadas. Después creemos que los árboles son peligrosos y nos asustamos cuando se les caen las ramas, pero no tenemos en cuenta todas las agresiones que les hemos ido haciendo para domesticarlos. Han sido plantados en un alcorque de un metro cúbico, viven rodeados de cemento, los purgamos y tratamos, les aplicamos herbicidas para que no tengan hierbas, abrimos rasas para pasar tuberías o cableados y rompemos sus raíces. Priorizamos problemas de limpieza a la seguridad, preferimos podarlos para

que no caigan hojas o frutos al suelo, y conseguimos árboles inestables. Cuando un árbol como el platanero nos da alergia, exigimos a los ayuntamientos que los cambien o los poden, y los ayuntamientos utilizan las listas una vez más, cogen uno de los que no producen alergias y lo plantan en todas partes, elevando la cantidad de polen en el aire, y quizás este árbol que al principio no producía alergia, nos sorprenda en unos años. Nuestro pensamiento miope se apoya en la lista, se convierte en un síntoma de lo perezosos que nos hemos vuelto. En vez de buscar soluciones concretas para cada caso, preferimos aplicar la lista.

CA: Háblanos de las cotorras...

VB: La cotorra argentina (*Myiopsitta monachus*) fue introducida en los años setenta y ochenta en Barcelona. Se cree que la soltaron o se escapó del zoo. Desde entonces, su número ha ido creciendo y es habitual verla en parques de la ciudad. Está catalogada como especie exótica e invasora porque, según el Ministerio, desplaza a la garza (*Pica pica*) y al mirlo (*Turdus merula*). Es curioso que se justifique su erradicación en nombre de la protección de la garza, que en muchos casos ha sido objeto de quejas por daños a cultivos y por provocar suciedad, algo que también atribuimos a los mirlos. La erradicación de las cotorras también se apoya en que posiblemente pueden ser vectores de transmisión de enfermedades no documentadas. La realidad, finalmente, es que queremos deshacernos de las cotorras porque son ruidosas y porque ensucian nuestras ciudades con sus excrementos. Para ello se destruyen sus nidos y se mata a los polluelos. Los nidos los reconstruyen rápidamente y el problema de suciedad y ruido no desaparece. Volvemos una vez más a la idea de la ciudad como un espacio privado

donde no tienen cabida otros seres vivos, o al menos los seres vivos que no respeten ciertas normas de higiene preestablecidas.

CA: Esta preocupación sobre los efectos tóxicos que ejercen los mecanismos para ajustar la imagen del mundo a la medida del hombre blanco, occidental y de habla inglesa, fue el punto de partida del proyecto *Les matem perquè ens molesta el seu soroll* (Las matamos porque nos molesta su ruido), centrado precisamente en la cotorra argentina, que presentaste en Can Felipa en forma de instalación con diferentes medios. ¿Cómo concebiste el proyecto?

VB: Paradójicamente, mi idea inicial era colocar en la fachada de Can Felipa un nido que había recuperado de los que habían sacado en una campaña municipal de destrucción de nidos de cotorras. Conseguí que, en vez de tirarlo al suelo, pudiéramos bajarlo sin romperlo y rescatar a los polluelos que había. Quería soltar las cotorras una vez criadas para que vivieran, o no, en el nido según ellas mismas decidieran. Pero no pudo ser, ya que la normativa sobre seguridad y salubridad de la institución no me lo permitió. Se hacía evidente que la norma lo invade todo, incluso los espacios de creación. Decidí hacer evidente este malestar que nos provocan acusándonos a todos: las matamos no porque transmitan enfermedades, no porque desplacen a ninguna otra especie, las matamos porque nos molestan por su ruido y su presencia, que consideramos sucia. El formato que escogí fue una instalación sonora que reproducía en bucle grabaciones de sonidos que emiten las cotorras, que se propagaban por toda la sala. Su presencia cobró forma al pintarlas con estarcidos (stencils) y esprays. En una sección del muro realicé la inscripción «¡Volad, cotorras, volad!» en forma de llamamiento. Para el

título opté por la frase acusadora «Las matamos porque nos molesta su ruido».

CA: Me he fijado en que las palmeras que hay en los alrededores de Can Felipa acogen varios nidos de cotorras, que ya son vecinas de la zona y que encuentran también en Sant Martí un entorno favorable para sus necesidades. Al igual que las familias de los más de setecientos obreros que llegaron a trabajar en la Catex (Central de Acabados Textiles), uno de los recintos fabriles más importantes de la Barcelona industrial. Y tu gesto de evidenciar el malestar que provocan las estructuras normativas que imponen las condiciones de existencia y relación que todas habitamos, me recuerda a la serie de protestas que llevaron a cabo los trabajadores en 1870 para reivindicar mejoras sociales y económicas en paralelo al crecimiento de la fábrica de blanqueamiento de tejidos, que es el origen de la Catex. No podemos construir un mundo mejor si no somos conscientes de los rastros del fantasma imperialista, patriarcal y heteronormativo que impregnan las actitudes individuales, colectivas e institucionales. No me imagino ninguna lucha social que no incluya una perspectiva feminista, ambientalista y poscolonial. Creo que es urgente repensar, al mismo tiempo y de forma relacional, la condición de los refugiados, de las mujeres, la sostenibilidad de nuestro planeta, para ver cómo pueden dar forma a nuestras instituciones. Nos queda mucho por hacer, un largo camino por recorrer, pero lo que está claro es que tenemos que hacerlo juntas, en un modelo social que sea lo más inclusivo posible y que se base en el reconocimiento de la codependencia interespecie.

VB: Yo añadiría que también tiene que ser anticapitalista, ya que a menudo todas

estas razones por el control del otro se argumentan sobre la base de los beneficios económicos que generan. Buscar los rendimientos económicos a corto plazo es lo que sustenta las decisiones tomadas desde la norma. El futuro que nos presentan es un futuro distópico, en el que el ser humano es una especie de salvador que debe tomar el control de una naturaleza desbocada. Nos creemos con derecho a extraer todos los recursos que necesitamos sin hacer ningún tipo de reflexión sobre la complejidad de las relaciones de todo lo que nos rodea. Hemos perdido la conexión con la naturaleza, entendida como un organismo global. Vemos las ciudades como espacios privados, donde el uso es exclusivamente humano. Y creemos que esto nos da derecho a decidir con quién cohabitamos, etiquetando como plaga indeseada todos los seres que quieren vivir, y como tú decías lo hacemos desde un punto de vista eurocentrista, imperialista y heteropatriarcal, según el cual todas las formas de existencia que no se ajusten a lo normativo deben acabar siendo fagocitadas por el propio sistema, que las incorpora o las descarta, siempre para extraer beneficios económicos. Repensar nuestra relación con lo que nos rodea, aunque no nos beneficie de forma económica, es clave para establecer relaciones de igualdad con todos los seres.

CA: Estoy de acuerdo. De hecho, la profundidad de la crisis actual nos puede llevar a hablar sobre la antinomia no solo entre sostenibilidad y capitalismo, sino situándonos en un punto más elemental, entre democracia y capitalismo, tal y como ha argumentado Jorge Riechmann. Y es que hoy resulta evidente que el motor que provoca la colonización, financiarización y destrucción de la naturaleza —con nosotros dentro, ¿cómo no?— es el propio proceso

de acumulación del capital. Riechmann afirma que si la esencia del capitalismo es la acumulación del capital mediante la mercantilización generalizada, la base de la democracia «consiste en el autogobierno y autonomía colectiva [...]». A más capitalismo, menos democracia [...]. El desempleo o la destrucción de derechos sociales, al tiempo que se protegen por todos los medios las rentas financieras, no son accidentes del sistema, sino el resultado [...] de políticas deliberadas puestas en práctica por la clase dominante». Y hace hincapié en un punto que creo que es muy importante que no perdamos de vista: «Lo que hay de democrático en las democracias liberales capitalistas no proviene desde luego del capitalismo: es el resultado de luchas por la igualdad, la libertad y la fraternidad/ solidaridad que han durado muchos decenios, desde 1789 hasta nuestros días —y entre las que hay que destacar especialmente las luchas obreras y feministas. Son las luchas antifeudales, antipatriarcales y anticapitalistas las que han generado los limitados elementos democráticos de que hoy disfrutamos —aunque se hallan en franco retroceso».³²

Estamos hipotecando el futuro y necesitamos pensar más que nunca de forma radical y relacional. En la actualidad no basta con entender las fuentes del mal en las interacciones personales, sino en las estructurales. El «fin de la historia» ha democratizado en todo caso la ética privatizada, que hoy lo impregna todo. La creencia en la inevitabilidad de las economías capitalistas configura un sujeto liberal que, guiado por una ideología individualista, entiende el mundo y las relaciones bajo la lógica de la rentabilidad económica

cuantitativa. En este panorama, se convierte en una retirada a la esfera privada. Frente a estas dinámicas, necesitamos más que nunca entender la ética como social y colectiva, y la política, como la ética de lo colectivo. El contexto donde realizaste tu jardín de especies exóticas invasoras, es decir, el ecosistema del huerto comunitario La Vanguardia, en la intersección Llull/Llacuna (Poblenou, Barcelona), trabaja precisamente a partir de esta ética de lo colectivo. ¿Nos podrías explicar cómo nació el proyecto?

VB: El huerto de la calle Llacuna con Llull nace hace un par de años y, como otros espacios ocupados en el Poblenou, lo hace con la idea de crear un espacio comunitario apropiándose de los espacios con los que se especula en el barrio, en este caso rodeado por las obras de dos megahoteles que harán un barrio más lleno de turismo, más impersonal, donde la gente estará de paso, y que creará graves problemas de vivienda a los vecinos. Ya durante las obras para construir los hoteles, como ejemplo premonitorio, las excavaciones para hacer los cimientos provocaron grietas en las fachadas de los edificios de los alrededores. Esta amenaza, lejos de desanimar a los vecinos, les hace entender que el barrio es suyo, y luchan ocupando y haciendo públicos los espacios que pueden.

El trabajo que realizan es comunitario en el sentido amplio de la palabra, y la posible producción del huerto es para los que la trabajan y para las comidas que cada fin de semana allí acontecen. Cualquier persona es bienvenida y el espacio es un contexto para que los vecinos y vecinas se conozcan y creen red. El huerto, más allá de producir verduras, produce tejido cohesionador y hace que las personas que por allí pasan tomen conciencia de cómo es su barrio, quién vive allí y cómo es el barrio que desean. Su funcionamiento es

³² Riechmann, Jorge (2014). *Moderar Extremistán*, op. cit, p. 34.

asambleario. Cada martes se reúnen y hablan de las acciones futuras y repasan los errores y los aciertos de las pasadas.

Durante mi estancia en Can Felipa quería realizar una acción de mediación con alguna entidad del barrio. Llegué a una de sus asambleas, donde me acogieron. Poder plantar un jardín de especies exóticas invasoras en un lugar apropiado, que crece fuera de lo normativo, me parecía redondear el proyecto. Al igual que las plantas no deseadas, que reciben de vez en cuando las notificaciones de desahucio, a estos huertos llegan máquinas bajo el amparo de la ley para arrasar el trabajo que como hormigas han estado realizando los vecinos durante años. Durante el desarrollo de este proyecto desalojaron un par de huertos de la zona. Las personas que trabajaban decidieron ocupar otro o repartirse entre los que ya existían.

Las personas que trabajan y hacen crecer el huerto, tienen diferentes procedencias, ideas políticas y lenguas, y el huerto siempre es un espacio de discusión para llegar a acuerdos en los que la máxima es que cada uno haga lo que pueda y aporte sus conocimientos y su experiencia. Como en todas partes, existen fricciones, y es desde estas fricciones que se generan nuevas visiones y formas diferentes de hacer. He aprendido muchísimo; como experiencia, tengo que decir que me he llevado mucho más de lo que he podido dar. He entendido que no hay posible comunidad ni trabajo que funcione sin tener en cuenta al otro, con sus necesidades y su bagaje.

CA: Cuéntanos más sobre el proceso de trabajo. ¿Cómo les trasladaste y planteaste el proyecto? ¿Cómo compartías tus historias con ellos, y ellos las tuyas contigo? ¿Cómo se nutría tu visión y experiencia con la suya? ¿Y al revés? ¿Qué forma tomaron las «negociaciones» con las personas que

gestionan el huerto? ¿Por qué consideras que es un campamento, el jardín de especies invasoras?

VB: Siempre me ha parecido que las mediaciones tienen un punto de utilizar al otro para tu fin, y me daba mucho miedo que esto pudiera pasar. Además, la puerta fría de llegar a un lugar donde nadie te conoce, explicando tus obsesiones existenciales, se me hacía muy pesada. Me presenté a una de sus asambleas. Las hacen los martes a las 19 h en el propio huerto, si el tiempo lo permite. Les expliqué que era jardinera y artista, y que estaba participando en una exposición en Can Felipa. Esto les inquietó, ya que todo lo que tiene que ver con lo institucional les provoca el rechazo de quien ha sufrido en más de una vez un aprovechamiento partidista de alguien que ve alguna forma de uso de sus energías. No acababan de entender, y yo tampoco, cómo podríamos hacer algo en ese espacio que nos resultara beneficioso a todos. Así que, mientras encontrábamos el qué, me dediqué a trabajar como una más, llevando tierra que cogíamos de la obra de al lado, sacando escombros de obra del huerto comunitario La Vanguardia, preparando bancales, plantando verduras...

En una de las asambleas acordamos arreglar el espacio de la entrada para poder ajardinarlo, y fue cuando surgió la idea de poder hacerlo con plantas invasoras, algunas de las cuales ya estaban en el propio espacio, como la cortaderia (hierba de la Pampa). Luego, con esa energía de allí, que te hace pensar que todo lo que imaginas es tan tan fácil de hacer realidad como ponerse a hacerlo, decidimos construir una especie de cabaña para sentarse dentro. Un gran útero, lo llamábamos. Lo construimos con unos mimbres que había por allí y que alguien había traído de no sé dónde. Era un espacio concebido para charlar, conversar.

Lo lúdico de hacerse un refugio para sentarse dentro y hablar. Y empezamos a hacer planes, a imaginar el espacio. Sería un jardín migrante, un campamento. Por ello, las plantas no estarían en el suelo, sino en contenedores plegables (*big bags*) que las hicieran transportables. En el mismo contenedor plegable habría la información, nombre y origen de la planta que vivía en ella. Fue tomando forma, aunque parecía que los escombros se multiplicaban a medida que los íbamos sacando de allí. Yo iba recogiendo por arceles, jardines y arroyos, las plantas de la lista del Ministerio para plantarlas en sus contenedores plegables en el huerto.

CA: Me gustaría retener la palabra ocupación, porque creo que describe acertadamente tu proceso de trabajo. Me quiero referir a la palabra ocupación en el sentido que le confiere Gilles Deleuze cuando habla del propio acto creativo, al que otorga un papel central. A través del acto de ocupación, el arte tiene la capacidad de revelar otro mundo en términos materiales y mentales. Un mundo que, a pesar de ser completamente nuevo, siempre estuvo allí. Un mundo que, a pesar de estar siempre presente, permanece invisibilizado por nuestra acusada sordera y ceguera hacia el entorno. Pero la revelación de una alteridad radicalmente diferente no es algo imaginario o idealista. Tampoco esta capacidad no es propia del artista o de la obra de arte, sino del arte mismo. La tarea de ocupar funde forma y contenido, se refiere a agenciamientos materiales y a las ideas que les son propias. La naturaleza del jardín de especies exóticas invasoras, como la del propio huerto comunitario La Vanguardia, es una práctica ético-política encarnada y situada: no es sobre algo, sino que es la cosa en sí misma, es un acontecimiento, una ocupación, una composición.

El acto de ocupación no representa ni ilustra mundos alternativos, sino que ensaya,

actúa, crea otro mundo. Hay que decir que, contrariamente a la ideología dominante, el acto de ocupación no es ir «en contra de», es decir, no sucede acorde con una noción de la crítica como negación, sino más bien como afirmación, como propuesta. Por esta misma razón, el acto de ocupar no implica tanto un acto de resistencia (respuesta a una represión), sino que viene dado «por un intenso amor, por un deseo desatado de explorar un nuevo paisaje», como afirma el pensador Rick Dolphijn. La ocupación, por tanto, «no empieza como un acto político o como un compromiso social, sino que se refiere al evento que revela otra política, otra ecología, y otra sociología que siempre estuvo allí. Ocupar conceptualiza una fuerza que se implica en crear o materializar un nuevo entorno en el que objetividades y subjetividades toman forma. Ocupar entonces no es una actividad que se inicie con una actividad humana; por el contrario: es la creatividad misma y su habilidad de involucrar a los demás (y la forma en que esos otros, como nosotros, permiten involucrarse) lo que moviliza la verdadera revolución».³³

VB: Crear realidad, pasar de lo imaginado a la acción, a lo real, es tanto lo que sustenta la actividad artística como lo que hace posible cambiar la concepción de lo que tiene que ser el futuro. El arte siempre ha sido un creador de nuevas realidades, porque en su ejecución nos hace entender que esta visión es posible, que lo que imaginamos lo podemos poner en práctica. Gabriel Celaya, en los años cincuenta, ya reivindicaba el

33 Dolphijn, R. (2015). «The Revelation of a World that was Always Already There: The Creative Act as an Occupation». En R. Braidotti i R. Dolphijn (eds.), *This Deleuzian Century: Art, Activism, Life*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.

arte (en este caso, la poesía) como un arma, como una creación que se alejara de la forma estética para adentrarse en el acto:

La poesía es un arma cargada de futuro

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante, mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia, fieramente existiendo, ciegamente afirmando, como un pulso que golpea las tinieblas,

Cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.
Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta
mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.

Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

(De *Cantos iberos*, 1955)

El arte nos permite hacer, a menudo
esquivando la norma. Lo que está permitido
o no, en las creaciones artísticas nos
podemos permitir obviarlo. Y es donde el
arte resulta útil para crear y explorar este
nuevo territorio.

Mi trabajo como jardinera —donde no
puedo obviar la norma— entra en conflicto
con mi trabajo como artista. Esta fricción
es la que me permite dar salida a las
contradicciones que me asaltan en el día a
día. Si no tuviera este espacio para poder
ensayar nuevas formas de hacer, de pensar
y de sentir, este conflicto sería insostenible.
De la misma forma, las personas que ocupan
estos terrenos y les dan un uso comunitario
y público están creando también una salida
para su barrio y sus vidas. Se convierte
en una creación artística en la medida
que ejecutan otra realidad, salen de sus
contradicciones diarias para adentrarse
en un mundo igualmente real donde,
subvirtiendo las normativas, llevan a cabo un
espacio de comunidad. Y donde una pizarra
en la entrada del huerto indica la única

norma: «que cada uno haga lo que pueda». ¿Y no es precisamente esto lo que hacemos cada día, lo que podemos?

CA: En estos tiempos que nos ha tocado vivir, estos versos no han perdido ninguna actualidad. De hecho, tienen más sentido que nunca. Funcionan a la vez como un arma y como un bálsamo. Muy apropiadas son también las palabras de Martí Peran cuando argumenta que, contrariamente a lo que afirmaban algunos relatos de la modernidad, «el arte no redime al mundo sino que, en el mejor de los casos, es precisamente la realidad quien devuelve credibilidad y eficacia al arte». Se refiere a la disolución del arte y la realidad que reivindican una parte de las prácticas artísticas hoy. Es lo que ciertamente creo que está en la base de tu concepción del arte, que hace indisoluble práctica y pensamiento, teoría y metodología. Y lo vemos claramente en la mediación artística que practicaste en el contexto del huerto comunitario La Vanguardia. Me refiero a la incapacidad de concebirlo como separado de la propia vida. Lo real se vuelve tan necesario como aquello a lo que hay que resistir. Estas prácticas que habitan el intersticio entre el arte y la realidad se convierten en «acciones microscópicas» que pueden convertirse en «mecanismos eficaces para ocupar y experimentar el lugar de un modo distinto al previsible [...], hacer funcionar el orden dominante bajo otro registro». ³⁴ Esta sería la última conquista que perseguir.

El proyecto de mediación en el que se ha convertido el jardín-campamento de especies exóticas invasoras en el espacio más-que-humano del huerto comunitario

La Vanguardia no entiende las condiciones sociales, culturales, económicas y políticas específicas del lugar como simple telón de fondo, como mero soporte del proyecto, sino que las concibe como el propio material de trabajo. El campamento de especies exóticas invasoras consigue ampliar el biotopo de especies descartables que conspiran otro mundo regido por una ética de lo común y una política como ética de lo colectivo, siempre teniendo el devenir minoritario como principio ético. En la comida popular con malas hierbas que organizamos en el huerto comunitario con motivo de la clausura de la muestra *Recomposicions maquíniques*, pudimos experimentar esta disolución del arte en la vida en la medida en que desde el primer momento nos involucramos en las prácticas reales del sitio.

VB: El éxito del escamoteo, que decía De Certeau. ³⁵ Cuando no puedes huir del sistema impuesto, lo lógico es aprovecharte de él y usarlo en tu propio beneficio. Apropiarse del espacio, utilizarlo como lugar de reunión al margen —marginal en el sentido de uso no autorizado por el sistema—, es una de las numerosas prácticas que se dan en las ciudades: un uso lúdico del espacio fuera del control y la vigilancia del estado. Cada semana se organizan en el huerto almuerzos comunitarios, y nosotros añadimos la participación de las malas hierbas señalando este uso marginal —estas hierbas de margen que tienen en su nombre la sentencia de su utilidad— para subvertirlas y hacerlas útiles, comestibles, deliciosas.

³⁴ Peran, Martí (2002). «Lugares para todo». En *Interferències. Context local>espais reals*. Barcelona: Visions de Futur, p. 138-141.

³⁵ De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, p. 35-36 (*L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990).

CA: Explicanos qué te mantiene ocupada últimamente. ¿Qué proyectos tienes previstos?

VB: En lo profesional, intento sobrevivir en un mundo superprecarizado laboralmente. Artísticamente, me marcaron el visionado de *Plastic Mantra*, de Eulàlia Valldosera, que organizaste con motivo del Loop 2017, y el coloquio posterior que tuvo lugar, en el que ella dijo en algún momento que todos somos al mismo tiempo víctimas y verdugos. Esta frase me quedó grabada, en el sentido que todos participamos de alguna forma en la creación de este futuro distópico del que queremos huir. Esto lo relacioné también con el «te vendí y me vendiste» de George Orwell, de 1984, entendiéndolo como esta forma de traición que todos ejercemos, donde nosotros somos la plaga. Nos autoimponemos disciplina y vigilancia; es el triunfo del sistema, que ya no es necesario que nos controle, porque ya lo hacemos nosotros. Y es en este momento donde estoy desarrollando mi proyecto, trabajando a partir de lo que descartamos y calificamos como plaga siempre desde un punto de vista antropocéntrico y con el sesgo económico de fondo. También soy miembro del colectivo La Trastera, con el que llevo dos años con el proyecto autogestionado de un espacio expositivo en Segur de Calafell.

Biografía

Vicky Benítez (1975) es jardinera de profesión, graduada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y máster en Producción e Investigación Artística (2013-2015) en la línea Arte y Contextos Intermedia por la Universidad de Barcelona. En su práctica artística, parte de su vertiente profesional como jardinera para utilizar las listas oficiales de las plantas exóticas

invasoras, investigar los conceptos de alóctono, mala hierba, maleza y plaga, y explorar la manera en que el ser humano da estos nombres a los seres vivos según los beneficios económicos que generan. Fue seleccionada en la Bienal de Tarragona de 2017, premiada con un accésit en el I Concurso Internacional de Libro de Artista en Homenaje a Joan Brossa (2016), con mención de honor en la IX Bienal de Arte Riudebitlles (2016) y en la convocatoria Can Felipa Arts Visuals de 2015, residente becada en la fábrica de creación Fabra i Coats en 2015. Ha participado en las exposiciones colectivas: *Bipolítiques 2+1+1*, en el EAM, comisariada por Aureli Ruiz (Lleida, 2017); *La revolució és una ficció. La ficció és una revolució*, en EINA, Espai Barra de Ferro, comisariada por Joan M. Minguet (Barcelona, noviembre 2017); *El teorema de Maslow #4. Dulce frontera*, en Jazar, comisariada por Fermín Díez de Ulzurrun (Navarra, octubre 2017); *L'ocupació*, en el Swab Seed (Barcelona); Bienal de Tarragona de Pintura Tapiró, en el MAMT (Tarragona, julio 2017); *De re hominidae*, comisariada por Jaume Vidal, en Lo Pati (Amposta, 2017); *Out of Time*, comisariada per Jehan Saleh, en la Albareh Gallery (Baréin, 2017); *Recomposicions maquiniques*, comisariada por Christian Alonso, en Can Felipa (2017); *Aprenent de Can Felipa*, comisariada por Martí Anson, en Can Felipa (2016); I Concurso Internacional de Libro de Artista en Homenaje a Joan Brossa, en Arts Santa Monica (2016). Junto con otros artistas impulsó en agosto de 2015 la sala de exposiciones autogestionada La Trastera en Segur de Calafell.

Página web personal:
<http://vickybenitezblanco.com>

REDES AFECTIVAS

Proyecto Úter en conversación con Christian Alonso

CA: Christian Alonso

U: Proyecto Úter

CA: ¿Quién es Proyecto Úter?

U: Proyecto Úter empezó cuando nos juntamos Carles G.O'D. y Tonina Matamalas, que somos las dibujantes y, en cierto modo, hemos sido las coordinadoras del proyecto durante todo el proceso de dibujo y de documentación e investigación previas. La parte de texto la ha realizado Arena Petit. Las tres somos un poco el núcleo del colectivo, pero poco a poco se han ido incorporando otras personas de diversas maneras (acompañándonos en giras, coordinando presentaciones e incluso imprimiéndose un póster a tamaño extragrande para explicar las historias de la imagen extrapoladas a su realidad). Las diversas historias que se cuentan en el dibujo provienen de testimonios orales de gente que ha querido compartir sus experiencias. Por todo ello, no hemos firmado el dibujo con nuestros nombres; lo hemos registrado bajo una licencia Creative Commons y lo promovemos como un proyecto colaborativo. El término colectivo no sé si es el que mejor nos define; tenemos una manera de operar muy autónoma y una estructura muy flexible, creo que somos una especie de organismo vivo multicelular.

CA: ¿Cuándo nació Proyecto Úter?

U: Después de que una de nosotras pasara unos meses en Estados Unidos trabajando como voluntaria con Beehive Collective (un colectivo gráfico y activista en el que nos hemos inspirado totalmente y que consideramos nuestra hermana mayor), decidimos copiar su modelo para hacer proyectos gráficos sobre las problemáticas políticas y sociales que nos atañen. Era en enero del año 2014 y estábamos en Mallorca con muchas ganas de hacer cosas y mucha gente afin moviendo proyectos en nuestro entorno.

CA: ¿Qué os llevó a identificar una preocupación común como la interrupción voluntaria del embarazo a partir de la cual trabajar de forma comunitaria en la recolección de historias y traducción en imágenes? ¿Cuál era la pulsión afectiva, para entendernos?

U: El detonante de este proyecto fue el intento del Gobierno de impulsar una nueva ley para limitar los derechos reproductivos de las mujeres, el llamado «gallardonazo». A raíz del mismo, en todo el Estado español hubo muchísimas protestas, acciones y debate, tanto entre personas como en los medios de comunicación. Queríamos contribuir a este debate y solidarizarnos con las personas afectadas por esta ley.

CA: Y es a raíz de esta nueva campaña de colonización de los úteros *made in Spain* que visteis necesario profundizar en el debate sobre el aborto, mirando dentro del propio útero...

U: Exacto, también algunas de nosotras estábamos trabajando en torno al tema desde colectivos feministas en Mallorca. Claro, era una preocupación que de repente pudiera prosperar una ley así y

nos pudiéramos ver afectadas brutalmente. Por lo tanto, informarnos, investigar sobre cómo se organizan colectivamente en países donde el aborto está penalizado y empezar a prepararse a la vez que le hacíamos frente, era una necesidad. Todo ello fue el detonante de una investigación que empezó desde la red afectiva y activista más cercana y terminó alargándose seis meses (posteriormente, el entintado de la imagen nos llevaría nueve meses más). Recoger historias contadas en primera persona nos sirvió como medio para «mirar dentro del propio útero». Desde el principio, siguiendo la estela marcada por el Beehive Collective, tuvimos claro que la materia prima con la que teníamos que trabajar eran las historias personales contadas por sus protagonistas. Huir del academicismo y la especialización.

CA: Relatos de experiencias afectivas, encarnadas y contextuales que entenderíais como base para elaborar una narración gráfica, la cual a su vez concebís como obra comunitaria viva, que os servirá para seguir estimulando el necesario debate sobre el aborto. Un rasgo distintivo de *Projecte Úter* son las activaciones colectivas de la pancarta que habéis ido haciendo en la serie de contextos en los que se ha presentado. ¿Por qué diríais que es importante para vosotras?

U: Las presentaciones orales son el núcleo del proyecto. El proceso de recolección de historias y dibujo es solo el principio. Una vez tuvimos el dibujo terminado, lo imprimimos en tela de pancarta en formato gigante (cuatro metros de altura) y comenzamos una gira itinerante de presentaciones orales que dura hasta el día de hoy. En nuestras presentaciones buscamos generar un espacio de diálogo e intercambio *in situ*, cara a cara con el público, y no mediante una emisión en línea (*streaming*) a través de una pantalla.

El ritual de congregar gente ante la imagen, observarla juntas y hablar sobre ella, tiene una calidad especial, directa y orgánica. No es muy diferente a lo que hacían los juglares y los trovadores con retablos en la edad media, cuando mucha gente no sabía leer y la historia se transmitía oralmente y con la ayuda de imágenes. Consideramos importante esta manera de hacer porque es accesible, entretenida y fácil de entender, permite modular el discurso infinitamente. A la larga, a partir de las interacciones entre oradores y público se genera una especie de base de datos a la que constantemente se añaden nuevas historias, anécdotas y experiencias que convierten la imagen en un vehículo portador de historias y a las oradoras, en los agentes transmisores. Es como si fuera un documental vivo que se extiende y se transforma en cada una de nosotras y en cada situación de presentación.

CA: Diría que no solo es portadora, sino también generadora de historias, que la pancarta activa de forma autónoma. En las visitas comentadas que hice durante los dos meses que duró la exposición, constaté que la pancarta capturaba de forma especial la atención de los visitantes, los cuales, seducidos por la densidad narrativa y la precisión del dibujo, se adentraban de forma individual y colectiva en un universo extrañamente familiar. Las congregaciones de usuarios ante la pancarta y el intercambio de interpretaciones sobre qué podía representar esto o aquello, sobre qué te hacía sentir esto o aquello, sobre cómo te afecta esto o aquello, brotaban de forma constante. Es como si la imagen retuviera la vitalidad del organismo multicelular del que hablabas, que compone el conjunto de imágenes que se enlazan unas con otras. Es esta vitalidad la que creo que infunde al lector coproductor de *Projecte Úter*, el cual se precipita de forma natural

a descifrar el conjunto de relaciones que se describen en la narración estratigráfica, donde el devenir animal articula toda la narración. Y son estas lecturas individuales y colectivas que sucedían constantemente de forma espontánea, el mecanismo instintivo que hace crecer el organismo multicelular del que formamos parte.

U: ¡Nos encanta cuando nos hacen comentarios de este tipo! De hecho, muchas veces cuando participamos en ferias observamos cómo se congrega gente en torno al dibujo y nunca podemos saber qué es lo que están hablando, porque, en cuanto alguien del proyecto se acerca, callan y piden saber la versión oficial de la historia. Pero sí, no sabría muy bien cómo describir el fenómeno que se produce; de alguna manera, los dibujos intrincados tienen un magnetismo que hace que mucha gente tenga ganas de acercarse a observar y, a menudo, comentar con la persona de al lado sobre lo que están viendo. El dibujo es un lenguaje universal y es un placer ver cómo a través de imágenes sin texto pueden surgir tantas interacciones y cómo la comunicación llega a fluir. Y muchas veces ni siquiera hacen falta palabras ni explicaciones previas para deducir lo que pasa en la imagen. ¿Recuerdas alguna anécdota en relación con las lecturas espontáneas que hacía la gente?

CA: En general me cautivaba la capacidad inmersiva del dibujo, que secuestraba los afectos de los visitantes y se los llevaba en un viaje que se iniciaba en los imaginarios compartidos, atravesaba las vivencias personales y finalizaba el trayecto con una conexión transespecie inmanente que nos devuelve nuestra animalidad. Creo que este desplazamiento es necesario para transformar nuestra relación con el planeta: cambiar los modos de relación

que tenemos con la alteridad sexualizada, racializada y naturalizada. Reclamando no solo la descolonización de la naturaleza, sino la descolonización de los úteros y, en general, de nuestros imaginarios. Los visitantes, después de pasar un buen rato leyendo el dibujo, quedaban bien conmovidos. Sin ánimo de mediatizar la pieza, me acercaba a ellos y les preguntaba si querían compartir interpretaciones. Os aseguro que había muchas. Pero el elemento común era la capacidad del lenguaje visual y sensual de elaborar lecturas propias, muchas de las cuales coincidían. Esta capacidad universal de interpelar a los visitantes mediante la combinación de la estética, la ética y la política, creo que hace redimir el arte hoy en día. Por esta razón pienso que su proyecto tiene un valor muy especial. Y vosotras, ¿tenéis alguna anécdota que os gustaría comentar de todas las presentaciones performáticas que habéis venido haciendo?

U: ¡En cuanto a anécdotas, te podríamos relatar mil! La de la experta en caracoles que nos dio una clase magistral sobre la reproducción del caracol tigre, o la vez en que en una presentación solo había una mujer en el público, la cual terminó haciendo ella misma la presentación a todos los hombres presentes, visibilizando los prejuicios que teníamos inconscientemente. Si tuviera que elegir una, sería la del cristiano. Una vez, en Suiza, estuvimos en un festival de veinte días haciendo presentaciones cada día varias veces. Fue muy intensivo, pero a la vez permitió que mucha gente viniera una segunda e incluso una tercera vez, a menudo acompañada de amigos o familiares. Una mujer incluso llevó a su clase de adolescentes de bachillerato artístico. Uno de estos días, una chica se acercó a contarnos que el día anterior había venido con un amigo suyo a ver la presentación. Su amigo era cristiano,

y debido a sus creencias religiosas se oponía rotundamente al derecho a abortar. Sin embargo, reconocía que en la presentación se tocaron algunos puntos interesantes que le hicieron pensar. A medida que avanzaba la tarde, se fue abriendo a su amiga y contándole cosas sobre su sexualidad, sus miedos y contradicciones en cuanto a sus impulsos y deseos sexuales, y lo que su religión dice al respecto. Resulta que estuvieron hablando hasta las cinco de la mañana y que para él había sido la primera vez que hablaba abiertamente sobre sexo con una chica. Ella vino a contárnoslo al día siguiente muy contenta, porque atribuía su súbita apertura a la experiencia de haber participado en una presentación nuestra. Para mí fue un ejemplo de que esta manera de contar y compartir historias es efectiva, transversal y estimulante.

CA: ¿Podríais describir la dinámica que soléis emplear en vuestras presentaciones?

U: La dinámica de nuestras presentaciones es variable. Depende del espacio, el número de asistentes, la acústica, el contexto, el tiempo del que disponemos..., pero podríamos distinguir dos más o menos diferenciadas.

Una es más convencional, en la que nosotros nos situamos ante la pancarta y relatamos la historia del proyecto y las narrativas en la imagen. Intentamos que sea interactiva y animamos a la gente a interrumpir y hacer preguntas, comentarios, aportaciones o lo que quieran. Cada presentación es diferente, pero suelen tenernos a nosotras manteniendo el hilo conductor. Estas son las presentaciones en las que sacamos nuestro cuentacuentos (*storyteller*) y es muy interesante ver cómo cada narradora se ubica en relación con la imagen y su temática y de alguna manera se la hace suya, y de qué manera nos

complementamos entre nosotros. La otra es mucho más participativa, más tipo aula taller (*workshop*), en la que cortamos un póster en trozos y dividimos al público en grupos. Cada grupo recibe una escena y la trabaja para hacer posteriormente una puesta en común en la que la imagen termina siendo explicada por el propio público, y nosotros hacemos de facilitadoras. Esta manera propicia mucha más participación e interacción entre el público, y cuando se supera la timidez inicial puede ser muchas veces el tipo de presentación más sorprendente y divertida. De todos modos, y como ya he dicho, cada presentación es única. Nuestro gran reto ahora mismo es conseguir que más personas quieran formar parte del proyecto y ser narradoras. Se nos hace un poco difícil, ya que la gente todavía tiene el tema de la autoría muy incrustado y piensa que, si no lo ha dibujado ella, no lo puede explicar bien.

CA: En la presentación que acogimos en Can Felipa en el contexto de *Recomposicions maquíniques*, recuerdo que comentabais que el dibujo es el resultado de un proceso largo y complejo. Que la decisión de colocar los diferentes núcleos narrativos aquí o allá tenía que ver con reinterpretaciones, relecturas o giros discursivos que en gran medida tenían su origen en conversaciones entre vosotros y con las diferentes personas con las que compartíais el proyecto. ¿Cómo se fue conformando este organismo?

U: Desde el principio tuvimos claro que la materia prima con la que trabajaríamos serían las historias contadas en primera persona por gente que quisiera compartirlas con nosotras. Primero fueron amigas nuestras que han pasado por la experiencia del aborto. Después hablamos con médicos y personal sanitario, y con ello tuvimos suficientes ingredientes para empezar a construir. Poco a poco fuimos

esbozando maneras de traducir estas historias en imágenes y al mismo tiempo contrastarlas con la gente con la que habíamos hablado. Muchísimas conversaciones interminables entre nosotras y nuestra gente de confianza, búsqueda de documentales de animales por las redes, de webs con información sobre cómo abortar y estadísticas sobre derechos reproductivos en todo el mundo, testigos conocidos y anónimos..., y montañas de papeles con mapas mentales, croquis y dibujos descartados.

Las ideas que conseguían pasar el filtro se iban plasmando con grafito sobre una hoja de papel de 100 × 70 cm. Pero esto no era ni mucho menos definitivo. A medida que la imagen iba creciendo, seguimos invitando a gente a ver cómo el proyecto avanzaba y aprovechamos para hacer presentaciones con lo que ya llevábamos dibujado. Sobre todo se trataba de compañeras feministas que venían a presentar libros o documentales a nuestra isla. Estas conversaciones fueron la auténtica prueba de fuego que nos hizo replantear muchas problemáticas respecto a la manera en la que intentábamos representar toda la información. También nos nutrieron con infinidad de nuevas historias, perspectivas e ideas. Hay que decir que inicialmente nos planteábamos este póster como un proyecto de tres meses, y que debido al volumen de información y la riqueza y complejidad del proceso terminó llevándonos quince meses intensivos de trabajo, cinco veces más de lo que contemplamos en un principio.

CA: ¿Nos podríais ofrecer una enésima presentación del dibujo colaborativo?

U: El dibujo tiene tres partes diferenciadas y emplea animales como actrices para representar historias de seres humanos. Elegimos animales que se emplean en

nuestra lengua para insultar a las mujeres, presentando dichos animales como las heroínas de las historias que narramos. En la parte superior (capa terrestre) encontramos lo que llamamos la genealogía. A la izquierda, una escena que nos remite a la edad media y, a la derecha, una escena que ilustra el momento actual, la sociedad capitalista, heteropatriarcal, y el sistema neoliberal. En esta parte, explicamos que el aborto ha existido siempre. Antes se utilizaban plantas para ello y las personas con este conocimiento (mujeres) eran calificadas como brujas y fueron perseguidas durante uno de los mayores genocidios de la historia de Europa: la caza de brujas. Presentamos este hecho como un gran condicionante que ha influido en la formación del sistema social, económico y político actual. Asimismo, charlamos sobre plantas abortivas, empoderamiento de la mujer, ciclos naturales, colonialismo..., y dejamos espacio para el humor, como la escena en la que dos cigüeñas se cagan en la incapacidad de los humanos de hablar de sexo abiertamente con sus hijos, lo que los lleva a instrumentalizar las cigüeñas como cabeza de turco.

La parte central, la más grande, es la que llamamos capa subterránea. Tiene la forma de un gran útero conformado por todo un entramado de cuevas subterráneas, con lagos, cascadas y stalactitas. Encontramos historias sobre las luchas feministas a lo largo del tiempo y su importancia, motivos por los que existe el aborto, cómo sucede en un hospital y en un contexto legal, cómo existe en un contexto de ilegalidad (como el Estado español en los años sesenta)... También encontramos una escena que habla de la educación sexual basada en el miedo y otra que se basa en el placer; otra escena de sexo y de sexualidad, y una del momento después de haber abortado.

La última parte, la capa submarina, es la que dedicamos a la vida. El motivo principal fue reivindicar que el término pro vida se

emplea para designar a grupos que quieren penalizar el aborto, y esto lo encontramos injusto. El derecho a un aborto libre, seguro y gratuito es el derecho a la vida. Decidida, deseada y donde todas las personas son igual de independientes y libres. En esta escena encontramos ejemplos de personas que han decidido tener hijos y mujeres que no lo han querido, y ejemplos de animales que por sus métodos reproductivos nos sirven para representar la diversidad. También encontramos una escena, la de la red de precariedad y la piscifactoría o búnker de control y fábrica de producción de precariedad, donde hablamos de cómo el sistema clasista en el que vivimos perpetúa sus métodos de control sobre los cuerpos para continuar expandiéndose.

CA: ¿Cómo os afecta la filosofía de trabajo que compartís con la supervivencia del proyecto y la vuestra propia?

U: Este es uno de los temas más complejos del proyecto. Nuestras vidas han ido cambiando desde que empezamos con esto y las estructuras y procedimientos han ido evolucionando al mismo tiempo. La principal entrada de dinero del proyecto viene de las versiones en papel de la imagen, que se venden a un precio sugerido en nuestros eventos y charlas. También aceptamos donaciones y, cuando nos invitan a ir a algún lugar, miramos si es posible pedir ayuda para transporte de material y desplazamientos. En ocasiones hemos pedido alguna beca, pero se nos suele hacer un poco difícil debido a la complejidad y el tiempo que implica.

Desde el principio hemos tenido claro que es un proyecto sin ánimo de lucro y que el dinero que entra es para mantenerlo vivo y ayudar a que crezca y para apoyar nuevos proyectos. Tenemos bastantes gastos en materia de viajes, dietas, transporte e

impresiones, que más o menos procuramos que sean sostenibles. Hace tiempo que establecimos un sistema de porcentajes por el cual una parte de las ganancias se queda en el bote para financiar todo lo mencionado y el resto se invierte en otros proyectos relacionados.

Hasta ahora se ha financiado el proyecto Sa Trini, un espacio autogestionado de creación gráfica en Palma, nuestra ciudad. También estamos empezando a ahorrar para financiar una gira en las Américas y un nuevo proyecto gráfico del que no podemos adelantar mucho. Asimismo, intentamos ser estratégicas y hacer presentaciones grandes en lugares donde suele haber mucha afluencia de público y potenciales ventas que posteriormente nos permitan hacer otras presentaciones en lugares con menos recursos. Al tener vidas tan diversas y localizadas en lugares lejanos entre sí, cada una tiene relativa autonomía para organizar presentaciones y establecer nuevas alianzas, que combinamos con una comunicación constante. Todo ello es una mezcla bastante loca y extraña que intentamos compaginar con nuestras vidas. Pero al mismo tiempo es muy interesante y emocionante. Definitivamente, es un proyecto que necesita mucha dedicación y que nos ha llevado momentos de precariedad personal y estrés, pero vamos aprendiendo y evolucionando, y tenemos la suerte de ser muy buenas amigas.

CA: ¿Qué os mantiene ocupadas en este momento, en relación con y más allá de *Proyecto Úter*?

U: Pues estamos involucradas en muchas cosas ahora mismo y cada una ha ido involucrándose en nuevos proyectos. Úter es un poco nuestro lugar de encuentro y ha generado sin duda una fuerte influencia en todo lo que ha ido saliendo posteriormente.

Con *Projecte Úter* continuamos haciendo presentaciones por todas partes y talleres vinculados al contenido del dibujo que de alguna manera mantienen el documental vivo. Como metas cercanas tenemos el objetivo de que pueda tocar o intervenir en espacios cercanos al ámbito sanitario y educativo. También a raíz de este proyecto nos han invitado a formar parte de otros procesos de dibujo colaborativo, que entendemos como oportunidades para poner en relación nuestra experiencia en este ámbito.

En cuanto a proyectos que tenemos en marcha y que hemos realizado cada una de nosotras por nuestra parte pero que a la vez tienen mucho que ver en cómo pensamos de forma colectiva, podemos mencionar: *Mujeres valientes*, taller de narrativas audiovisuales colaborativas; *Organizar lo (im)posible*, documental de animación realizado con Las Kellys Barcelona sobre la lucha de las camareras de pisos; Bauma, cooperativa de formación y acompañamiento de procesos desde una perspectiva feminista; *The Rise and Fall of Eden*, dibujo díptico sobre la industria turística en la costa mediterránea y la gentrificación en Londres, y un nuevo proyecto gráfico narrativo sobre el tema de las fronteras y las personas migrantes que se encuentra todavía en proceso de gestación.

Biografía

Carles Garcia O'Dowd

También conocido como Carles G. O'D., es un dibujante, serigrafista, activista, profesor e ilustrador nacido en Mallorca. Siempre ha dibujado y, a pesar de haber cursado estudios artísticos en Barcelona, Hamburgo y Guadalajara (México), se considera autodidacta. Su medio son los circuitos alternativos y su evolución ha ido ligada a los movimientos *underground*,

al *punk*, a las luchas sociales, a la cultura popular y al movimiento *queer*. Ha trabajado en Estados Unidos con Beehive Collective y con la editorial *underground* Le Dernier Cri en Francia, y ha recorrido el mundo asistiendo a festivales independientes de cómic y obra gráfica. Organiza festivales de autoedición y lleva diez años editando fanzines y participando en publicaciones colectivas. Desde 2015 se mueve por Europa presentando *Projecte Úter* y actualmente se encuentra coordinando un taller de edición gráfica, impartiendo clases de serigrafía y confeccionando un nuevo macroproyecto de dibujo, *The Rise and Fall of Eden*, un díptico que establece un diálogo entre la industria turística en la costa mediterránea y la gentrificación en Londres, la capital británica.

Tonina Matamalas

Es artista visual y activista. Se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y completó estudios en la Cooper Union de Nueva York y en la Weissensee Kunsthochschule de Berlín. Actualmente trabaja en el ámbito de la ilustración, el documental, la animación y la realización de talleres en el campo del arte y la educación. Como ilustradora, se ha especializado en relatoría gráfica para conversaciones, eventos y vídeos. Le interesa el dibujo como herramienta de comunicación y búsqueda, especialmente cuando se combina con el documental, el *storytelling* o la construcción colectiva de representaciones y narrativas. Es cofundadora de la plataforma de proyectos audiovisuales y talleres <http://maixap.tv> y de la colectiva feminista Ulls Sadolls (<https://ullssadolls.com/>). Recientemente ha codirigido y realizado el documental *Organizar lo (im)posible*, en colaboración con Las Kellys Barcelona, sobre la lucha intersectorial de las camareras de pisos.

CULTURA DE PROXIMIDAD

Probablemente no son muchas las veces en las que un equipamiento cultural de titularidad pública como el Centre Cívic Can Felipa consigue su misión en una expresión tan plena como ha ocurrido con *Recomposicions màquíniques*. La exposición comisariada por Christian Alonso ha logrado alinear los ejes de trabajo de Can Felipa Arts Visuals de apoyo a la creación con una misión social que cobra una significación diferente por el hecho de haberse realizado en un centro cultural de barrio, es decir, en un contexto donde el público no está necesariamente vinculado al arte contemporáneo.

El programa de artes visuales de Can Felipa es uno de los proyectos con más trayectoria en lo referente a creación emergente en la ciudad. En el contexto de la última desindustrialización del barrio de Poblenou, en las décadas finales del siglo xx, la fisonomía y la actividad del barrio empezaron a cambiar rápidamente, lo que hizo que las antiguas infraestructuras fabriles abandonadas se fuera adaptando a otros usos. La tipología de las naves industriales y los alquileres económicos facilitaron que progresivamente se creara una comunidad de artistas que tenían el taller en el barrio. Paralelamente a esta reasignación de usos artísticos, la antigua fábrica textil Catex, tras años de reivindicación vecinal y una reforma integral, abrió al público en 1991 como Centre Cívic Can Felipa. Pocos años después, en 1996, y debido al contexto artístico del barrio, se inició el programa de artes visuales.

El pasado industrial del edificio dota de identidad y forma a la sala de exposiciones, inusualmente luminosa gracias a los grandes ventanales propios de las fábricas textiles y con la amplitud propia de la arquitectura industrial. Este singular espacio es el vehículo principal del programa de artes visuales, que se estructura a través de las convocatorias de creación artística (cuyos seleccionados participan en una exposición conjunta), de comisariado (una de las pocas convocatorias de esta tipología en Cataluña) y de comunicación gráfica (que estructura toda la comunicación gráfica de las exposiciones que se derivan de la convocatoria). En este contexto, el proyecto de comisariado de Christian Alonso formó parte de la programación de Can Felipa; *Recomposicions màquíniques* fue una de las dos propuestas seleccionadas en la convocatoria de comisariado de 2016.

He comenzado este breve texto, sin embargo, subrayando el carácter excepcional de lo que ha significado *Recomposicions màquíniques* para Can Felipa. Si bien el objetivo principal del programa es respaldar la creación emergente —artistas, comisarios o diseñadores gráficos—, la exposición ha constituido, además, un extraordinario canal de mediación cultural. Aparte de la tarea mediadora que supone el intento de acercar al barrio el arte contemporáneo emergente, como viene haciendo el centro desde hace tres años a través del La(b) Felipa, el discurso de *Recomposicions màquíniques* ha conectado con la misión de sensibilizar sobre una problemática sociopolítica muy alarmante. El contexto de la exposición, en un centro cultural de proximidad, amplifica el alcance de su mensaje y redimensiona el sentido de la exposición.

Teresa Bigorra

Coordinadora de *Recomposicions màquíniques* en Can Felipa

RECOMPOSICIONS MAQUÍNIQUES

7 de febrer – 8 d'abril de 2017
Exposició, tallers, trobades i publicació
Projecte a cura de Christian Alonso

EXPOSICIÓ

Curadoria

Christian Alonso

Artistes

Raquel Alamo Bergström, Mitra Azar, Vicky Benítez,
Bureau d'Études, Projecte Úter, Regina de Miguel,
Sergio Monje, Joana Moll, The Otolith Group,
Helen Torres i Andrés Vial

Producció

Centre Cívic Can Felipa, Can Felipa Arts Visuals

Coordinació

Teresa Bigorra

Disseny gràfic

Jordi Oms

Muntatge

Marc Quintana

Serveis lingüístics

CNL Sant Martí

CoHaboradors

Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Maisterravalbuena

Agraïments

Raquel Alamo Bergström, Mitra Azar, Vicky Benítez,
Bureau d'Études, Projecte Úter, Regina de Miguel,
Sergio Monje, Joana Moll, The Otolith Group,
Helen Torres, Andrés Vial, Teresa Bigorra, Laia Ramos,
La(b) Felipa, Joana Hurtado, Javier Peñafiel, Helena Tatay,
Xavi Palouzié, Jordi Oms, grup de recerca Art Globalització
Interculturalitat (Universitat de Barcelona), MACBA
(Museu d'Art Contemporani de Barcelona), Galeria
Maisterravalbuena, hort comunitari La Vanguardia, Maria
Basallote, SOS Delta, Raül Bastida, Eduard Escoffet

PUBLICACIÓ

Producció

Can Felipa Arts Visuals (Centre Cívic Can Felipa),
Ajuntament de Barcelona - Districte de Sant Martí

Correcció lingüística

la correccional (serveis textuels)
Edicions de la Universitat de Barcelona

Disseny gràfic i maquetació

Jordi Oms

Suport en la maquetació

Júlia Azcunce

ISBN

Edicions UB: 978-84-9168-424-4

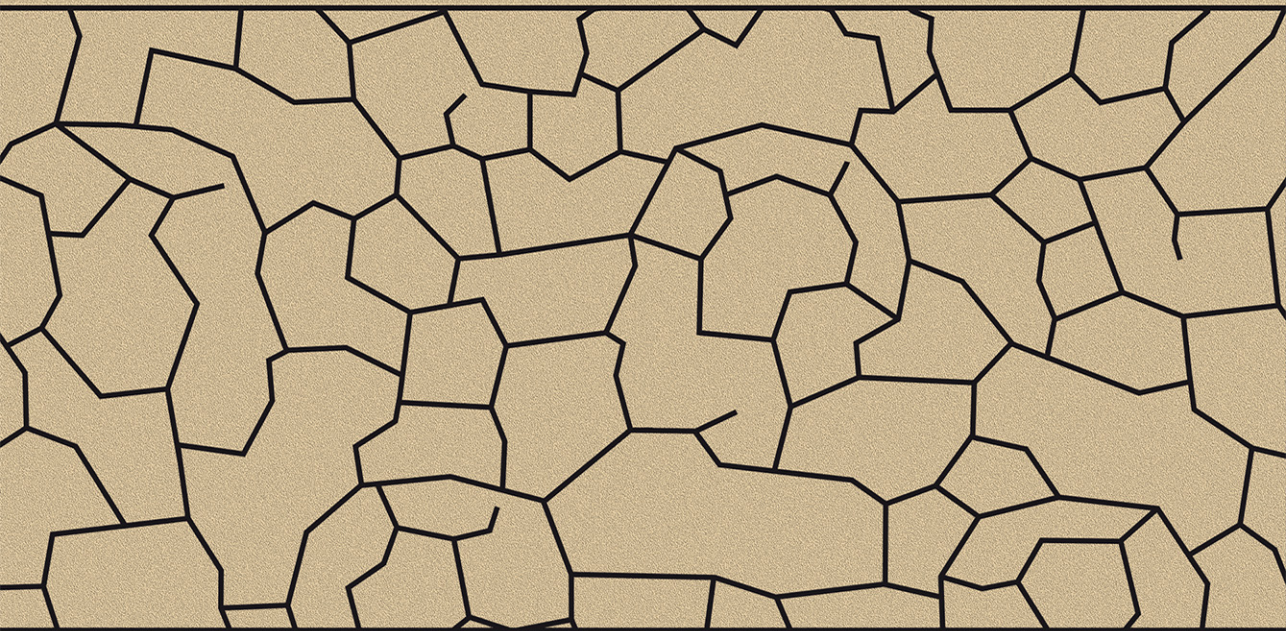
Patrocinador

AGI Art Globalització Interculturalitat, Departament
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona (projecte
«Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era
Global III Parte», MICINN: HAR 2016-75100-P, i Grup
Consolidat AGAUR AGI/ART II: 2017 SGR 577)

Aquest document està subjecte a la llicència de Reco-
neixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative
Commons, el text de la qual està disponible a: [http://
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



Les crisis mediambientals, socials i polítiques que caracteritzen el món contemporani poden ser considerades com a conseqüència de la generalització d'una subjectivitat fabricada pel capitalisme d'acord amb l'axioma del benefici econòmic, en què els valors de l'alteritat, la singularitat i la diferència queden reduïts a una mínima expressió. Per tal de revertir aquesta homogeneïtzació i empobriment de les maneres de ser, Félix Guattari desenvolupa l'«ecosofia» com una perspectiva analítica i metodològica que s'ocupa d'activar una «pragmàtica de l'existència» articulada en tres registres: l'ecologia mediambiental, l'ecologia social i l'ecologia mental. En aquest projecte ètic-estètic, l'art té un paper crucial en la mesura en què té la capacitat de transformar la nostra sensibilitat i al mateix temps esdevé un catalitzador, un vector, una «màquina productora de subjectivitat» capaç d'interrompre les territorialitzacions capitalistes i recompondre les modalitats existencials en formacions heterogènies des d'on es podrien generar relacions més sostenibles amb l'alteritat humana i no humana. A *Recomposicions maquíniques*, Christian Alonso posa a prova una concepció de l'art entesa com una política de l'experimentació i una pragmàtica ecosòfica que afavoreix noves maneres de pensar, sentir i assajar les infinites possibilitats de la vida.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions



Ajuntament
de Barcelona