

La vida de la obra de arte: Plantas nómadas desde la bifurcación de la mirada

Leslie Jui González¹
Raquel Mercado Salas²
Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez³

*Yo creo que la realidad es virtual.
Creo sinceramente que no existe una realidad absoluta
y fundamental, todo es una ilusión que creamos,
algo que inventamos para luego cambiarlo.*

David Cronenberg

No lo entiendo, no lo entiendo, de veras no lo entiendo... El leñador que pronuncia estas palabras al inicio de la película del realizador japonés Akira Kurosawa (1950). El leñador se encuentra en

-
- 1 Estudiante. Maestría en Arte. Centro de las Artes y la Cultura. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Correo electrónico: leslie.jui@gmail.com.
 - 2 Profesora Investigadora. Maestría en Arte. Centro de las Artes y la Cultura. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Correo electrónico: raquel.mercadosalas@gmail.com.
 - 3 Profesora Investigadora. Maestría en Arte. Centro de las Artes y la Cultura. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Correo electrónico: antonieta.rodriguez@edu.uaa.mx.

la puerta del antiguo templo de Rashomon, con un monje y un peregrino. El monje, también testigo de lo que ha pasado añade: *Después de lo que he visto no creo que pueda confiar en nadie más.*

Para mostrar los hechos a los que aluden las frases anteriores, Kurosawa orquesta en una estructura disruptiva diferentes puntos de vista de un mismo suceso así como la existencia de diferencias entre las distintas versiones. Para ello, utiliza tanto el tiempo cinematográfico: el presente, y el pasado en dos momentos distintos, como el espacio cinematográfico a través de la puesta en cuadro y del bosque como el espacio en que se genera el acontecimiento del que trata la película.

Un samurai ha muerto y su mujer ha sido violada, todos coinciden en esto, por lo cual hay una verdad objetiva, según plantea Kurosawa; pero los testimonios no concuerdan. *Mentiras, los dos mienten*, afirma el leñador. *Los hombres siempre decimos mentiras, tenemos tantas cosas ocultas que no somos sinceros con nosotros*, responde el peregrino; *porque son débiles*, corrige el monje. La realidad de lo que ha pasado queda oculta, entonces, bajo subjetividades no sólo de la perspectiva y parcialidad de los acontecimientos, sino por las intenciones e intereses de los testigos. Kurosawa en el filme plantea la imposibilidad de conocer una verdad absoluta.

Kurosawa no devela la verdad al espectador, le imposibilita conocer qué pasó en el bosque; sin embargo, a través de la nobleza de los hombres del leñador recupera la fe en la humanidad y la convierte en la única verdad posible.

Esta película, basada en el cuento homónimo escrito por Ryūnosuke Akutagawa dieron pie a lo que el antropólogo estadounidense Karl G. Heider ha llamado “efecto Rashomon”, el cual se refiere a la “subjetividad detectable en la percepción y la memoria, cuando testimonios de un mismo acontecimiento pueden ofrecer relatos o descripciones de éste sustancialmente distintos pero, sin embargo, igualmente plausibles” (Heider, 1988).

Rashomon se plantea el viejo problema nietzscheano que dicta así: *En el mundo no existen verdades, lo que existen son interpretaciones.* Un hecho, un evento o un acontecimiento pueden ser vistos desde las perspectivas más dispares, aun si los espectadores lo viven en un espacio y un tiempo comunes. Esto se debe a que las referencias personales, el gusto y el horizonte epistemológico de cada individuo varía y, por lo tanto, se expresa de distinta forma. Más complicado resulta aún, si la experiencia de por sí diversa se hace respecto a un objeto híbrido, a una especie de quimera, creada por y para el siglo XXI.

La obra como proceso

No lo entiendo, no lo entiendo, de veras no lo entiendo... Podría ser la primera frase de un lector de *Frankenstein* de Mary Shelley, al leer cómo aquel híbrido, hecho de partes de cuerpos a partir de la fuerza de la naturaleza, transfigurada en energía eléctrica, estaba vivo. Sin duda, esta irrupción de la potencia de la vida en la *obra de arte* a partir de los círculos románticos es la primera crítica a la unidimensionalidad de la verdad artística, y a la apuesta ilustrada por la razón.

Uno de los términos de la “vida como proceso” es el acento que se pone en la *poiesis* en el siglo XIX, es decir en la capacidad de producción y autoproducción de la vida. Esta producción creativa se centra en las relaciones que nos cambian conforme nuestra experiencia del mundo se mueve y deviene otra. Por ello, los conceptos dejan de ser fijos y comienzan a ser pensados en contextos históricos (Hegel, 2015) y la experiencia siempre implica tener en cuenta los pliegues y las perspectivas. La vida de la obra de arte se alimenta de sus relaciones con el mundo en un determinado momento histórico, dando así una respuesta a una pretendida subjetividad pura en términos analíticos. La crítica de ese momento también implica que la razón tiene un problema de sesgo, pues el problema del arte es no solamente un problema de conocimiento sino de sensaciones, del cuerpo. Y de él, nadie sabe lo que puede.

Así, de la modernidad inaugurada por Descartes (2011) con “Yo soy una cosa pensante, esto es, una cosa que duda, que afirma, que niega, que entiende pocas cosas, que ignora muchas, que quiere, que no quiere, que imagina también y que siente” (Descartes, 2011, p. 31) –en la que estaba incluida como última característica el sentir–, a la primera modernidad crítica con Kant, hay una emergencia de la sensibilidad como el aval último de toda práctica del mundo, pues: “No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia” (Kant, 2013, p. 41). Placer, conocimiento y deseo, se conforman en ese momento como los tres grandes ejes que discutirá la crítica a la modernidad. Posteriormente, a inicios del siglo veinte, las prácticas artísticas son, sin duda, las que ponen en duda el placer-displacer de lo que es considerado arte tomando en cuenta el contexto histórico, lo que desde el conocimiento puede ser considerado como arte, cuestionando la verdad como discurso y circuito; y, finalmente, el deseo, como aquella relación de la acción como el ámbito más importante de la práctica artística. Dentro de este panorama general, ocurre además que el epicentro desde el cual se enunciaba el paradigma del arte cambia de continente:

de la Europa central en medio de las guerras mundiales se emplaza el territorio a un programa de nación que se pone en marcha desde la recesión norteamericana. Con este movimiento tanto discursivo como geopolítico, que exponemos de manera general, ocurren los dos primeros antecedentes (Guash, 2000) importantes del arte procesual: la antiforma y el minimalismo.

Un par de ejemplos pueden ilustrar los antecedentes. Los ejercicios de Robert Morris, desde el *less is more*, a partir de la repetición de formas, de una sola forma (en este caso, geométrica), a la configuración de un espacio completamente distinto por la sutileza de los ángulos. Pensemos la participación del espectador como alguien en movimiento al recorrer la propuesta en su tridimensionalidad, para quien la experiencia de la obra sea siempre distinta, a partir “del punto de vista” de aquel que la vive. De esa manera, la obra se vuelve múltiple, no solamente por sus referencias discursivas respecto al arte sino también por la forma en que la experiencia del mismo se da.



Figura 1. SEQ Figura * ARABIC 1. *Untitled (Mirrored Cubes)* de Robert Morris. Recuperado de: <http://art.moderne.utl13.fr/2014/03/cours-du-24-mars-2014/2/>.

Estos ejercicios con el espacio se multiplican cada vez más a lo largo de las décadas y se distribuyen en lugares no institucionales del arte: las montañas, los bosques, los lagos, los desiertos. Obras que desde el *ecological art*, *land art*, *earth art*, y sus representantes vuelven a poner en el centro de la discusión el problema de la *poiesis* antropológica y la natural. La intervención de una alteridad viva y latente se puede observar; por ejemplo, en obras como *The Lightning Field* de Walter de María.

Las que mejor definen la contribución de W. de María al arte de la tierra son aquellas en que las nociones de espacio y tiempo quedan modificadas por los fenómenos atmosféricos. Tal era la voluntad del artista al crear *The Lightning Field* con 400 esbeltos mástiles-pararrayos de acero terminados en punta de 5.40 m de altura puestos regularmente en diversas alineaciones en una zona (1x 1.6 km) semiárida e inhabitada de Nuevo México. Las frecuentes tormentas eléctricas que se producen en esa región convertían los pararrayos en vehículos de las descargas eléctricas producidas por las nubes y la tierra y, en cierto modo, en ordenadores y concentradores de fuerzas de la naturaleza en una especie de sinfonía cósmica en la que lo bello queda subsumido por el concepto de lo sublime expuesto por Barnett Newman. Los mástiles transforman, pues, un espacio real en un espacio temporal, cambiante por la luz, por las variaciones de temperatura, y sobre todo, por la acción de los rayos, cuya captura convierte el fenómeno natural en obra de arte (Guasch, 2000).



Figura 2. SEQ Figura * ARABIC 2. *Lightning Field* de Walter de Maria. Recuperado de: https://auladefilosofia.net/lightning_field/.

De esta manera, la intervención del espacio por parte de De María en el semidesierto, y los rayos cayendo en las varillas colocadas premeditadamente nos hacen experimentar de otra manera la relación entre la *poiesis* humana como la de los fenómenos atmosféricos. De nuevo, una sola forma, una varilla, repetida *n* número de veces, es la forma mínima en la que se enuncia desde la acción artística un espectáculo no sólo atmosférico sino, simultáneamente, procesual.

En ese trayecto experimental del arte coincide con el pensamiento postestructuralista y las perspectivas decoloniales, lo cual hace que las disciplinas sean cuestionadas en sus lindes y los procesos dimensionados en sus enunciaciones. La práctica artística, sin embargo, gana posibilidades, pues en su apertura de soporte y en su vinculación entre existencia-mundo-alteridad se modifica y modifica a todos aquellos con quienes se encuentra en su camino. En su cualidad procesual, nos conduce a categorías más abiertas de temporalidad también, pues no es solamente la cronológica sino la de la *duración*, como existencia, en sí misma. La obra artística soberana de su propia vida se yergue como un *bloque de sensaciones* y como tal, existe y crea realidad para expandir las posibilidades de mundo.

Plantas que caminan

No lo entiendo, no lo entiendo, de veras no lo entiendo... Podría ser el pensamiento de un espectador al dar un primer vistazo en la materialidad vivificada de una obra de *bioarte*. Esta disciplina hereda del *earth art*, *land art* y *ecology art*, la preocupación por devolver un lugar esencial a las fuerzas de la vida. Su aparición sólo pudo ser articulada a principios de la centuria actual, pues a finales del siglo xx la ciencia concentraba el mayor conocimiento en cuanto a “la biología y las tecnologías asociadas a ella” (Smith, 2004). Con el devenir tecnocientífico, llega un discurrir de horizontes novedosos, en diversos campos del conocimiento, y el arte no se queda atrás.

La utilización de materiales *vivos*, tales como el ADN y sus componentes, células, microorganismos u organismos complejos, como elementos para dar corporeidad a la expresión artística, es una singularidad del bioarte. La manipulación de estos ingredientes, poco usuales, propicia el traslado del taller artístico tradicional al laboratorio científico, fusión que da como resultado una dimensión transdisciplinar con infinitas posibilidades. La vida de la obra, al

integrar literalmente a *lo vivo*, produce la atomización de los límites conocidos en el arte contemporáneo canónico. El proceso artístico sale del sedentarismo medial, se nutre del método científico, de sus instrumentos y saberes, el resultado es un diálogo abierto con lo que está por venir.

Un ejemplo de esta vinculación de conocimientos entre arte y ciencia, en el discurso sensible, es el artista mexicano, Gilberto Esparza, en cuya praxis se incluye la reutilización de residuos provenientes de la sociedad de consumo y la exploración de la biotecnología. Esparza, en su proceso de investigación, descubrió la capacidad de generar energía a partir de aguas residuales y bacterias. Así nació el proyecto: *Plantas nómadas*.

Este híbrido del siglo XXI nace gracias al trabajo colaborativo del artista con diversos científicos, expertos, entre otros. Es una especie biotecnológica creada en el antropoceno, que sobrevive emigrando constantemente en lugares donde la impronta humana ha causado desbalance en el ecosistema. Es un organismo vivo, que subsiste gracias a la homeostasis que mantienen sus sistemas internos, pues se compone de un robot, una planta, así como de “un conjunto de celdas de combustible microbianas y fotovoltaicas.” (Esparza, 2008). Absorbe los nutrientes de las aguas residuales que bebe y los transforma en electricidad gracias al metabolismo de la sobrepoblación de bacterias, que habitan en el medio hídrico contaminado. El proceso resulta en agua tratada, de mejor calidad, para que los “retoños de Mala madre o *Chlorophytum*” (Programa BBVA Bancomer-MACG, 2012), puedan conservarse vivas. Al mismo tiempo, genera y almacena bioelectricidad, una forma de producción de energía limpia y empática con el entorno natural, lo cual, le permite al robot recargarse para volver a comenzar su ciclo alimenticio una vez más.



Figura 3. Planta Nómada. Recuperado de <http://plantasnomadas.com>.

El paisaje-hogar adecuado para que la vida de esta obra se desarrolle, es en las orillas de los ríos cuya polución es elevada. Esparza, elige el más extenso del país: el río Lerma, el cual, además de atravesar varios estados de la república también cruza el centro de la ciudad de Salamanca, en Guanajuato. En esta región se concentra una gran actividad industrial incluyendo una refinería, de Petróleos Mexicanos, que fue inaugurada en 1950 (PEMEX, 2016, párr. 2). Y a partir de ahí, el río se volvió un vertedero de desechos agroindustriales. ¿Qué sucedió con la vida frente a la invasión de la industria petrolera y agroquímica en esta comunidad? “Actualmente, los niveles de contaminación en Salamanca provocan enfermedades respiratorias y de la piel en los habitantes. Numerosas especies, animales y vegetales de la cuenca del Lerma han desaparecido o están en peligro.” (Programa BBVA Bancomer-MACG, 2012).

La intención de esta obra, que mezcla biología, ingeniería y robótica, es mostrar los problemas socioambientales debido a que “el poder soberano expone la vida a la muerte” (Castro, 2014). Además, reflexiona sobre “la falta de una conciencia para encontrar formas de vida que se relacionen en empatía con

la naturaleza.” (Esparza, 2008). Estos bichos, como Esparza (TEDxMexicoCity, 2016) los llama, son ejemplo de un individuo simbiote. Donde la unión de distintas formas de vida, “de inteligencia [...] constituyen una especie más fuerte, entendida como un anticuerpo, con el potencial para restaurar a pequeña escala los daños del entorno.” (Esparza, 2008). En este sentido, la biorremediación producida por las *Plantas nómadas* muestra al “arte como un agente capaz de realizar actividades y proyectos orientados a la restitución de la vida” (Gutiérrez, 2014: 174). Su existencia resalta la importancia de las relaciones empáticas con el mundo y con la alteridad. Pues, al mostrar que la regeneración del líquido vital es posible, al menos en microescala, se abre una nueva perspectiva para la colectividad que lo percibe. Aquí el testimonio de una joven mujer que comparte su imaginario, en el documental *Plantas nómadas Lerma*:

El río siempre ha tenido como un concepto negativo y el proyecto que traen ustedes, está como interesante para que a la gente le llame la atención y se empiece a concientizar de lo que tenemos aquí y hacer cosas positivas, que puedan recuperar alguna parte del río. Si el bicho fuera gigante y de verdad absorbiera toda la contaminación, sería increíble, o tener muchos bichos de este tipo (Esparza, 2011).

La experiencia estética que proporcionan las *Plantas nómadas* abre un panorama completamente divergente. Una forma distinta de cómo, a través del arte, es posible apreciar los recursos naturales y crear nuevos conocimientos acerca de la relación humano-naturaleza. Como Guattari (1996) menciona:

La potencia estética de sentir, aunque igual dé derecho a las otras potencias de pensar filosóficamente, de conocer científicamente, de actuar políticamente, nos parece en trance de ocupar una posición privilegiada en el seno de las conformaciones colectivas de enunciación de nuestra época (p. 125).

En la película de *Rashomon* (Kurosawa, 1950), se hace evidente que no existe una verdad universal, lo que existe son diferentes interpretaciones que se producen de un mismo acontecimiento. En las *Plantas nómadas* de Gilberto Esparza, la fuerza estética se vierte manifestada en las diversas interpretaciones que el autor hace de un mismo acontecimiento: *lo vivo*. Por un lado, está la sensibilización que produce su imagen diminuta, mecánica, inquieta, inmersa

en el formidable paisaje. Por otro lado, en el imaginario que despierta en los espectadores de la localidad donde habita la obra, que reaniman su ilusión por rescatar el patrimonio hídrico. También muestra la preocupación por comunicar que es posible crear artefactos empáticos con los recursos naturales. Además de conformar en sí misma, un cúmulo de organismos orgánicos e inorgánicos donde conviven máquina, bacterias y planta, en un nuevo espécimen que además de poseer vida, la restituye.

La vida de la obra traspassa el proceso de intervención de la potencia natural, ya no se sitúa como una especie de agente geológico que manipula la tierra, las piedras, la atmósfera. Gracias a la posibilidad que incorpora la tecnología en el campo del arte, el artífice se transforma en un cocreador del entorno natural, que logra proporcionar *vida* a su obra, que integra biomateriales y que vivifica, a microescala, el entorno en que habita.

Referencias

- Castro, E. (2014). *Introducción a Foucault*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Madrid, España: Gredos.
- Esparza, G. (2008). *Investigación*. Obtenido de <http://plantasnomadas.com>
- Esparza, G. (2008). *Plantas nómadas principal*. Recuperado el 03 de 2019, de <http://plantasnomadas.com>
- Esparza, G. (Dirección). (2011). *Plantas Nómadas. Río Santiago* [Película].
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx*. Madrid: Alianza.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Gutiérrez, B. (2014). Arte y vida: de 7,000 robles a uno-árbol. En M. González, *Pròs Bión. Reflexiones naturales de arte, ciencia y filosofía*. Ciudad de México: UNAM.
- Heider, K. (1988). The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree. *American Anthropologist New Series*, Vol. 90 (No. 1), pp. 73-81.
- Hegel, G.W.F (2015) *Filosofía del arte o Estética*. Madrid: ABADA-UAM.
- Jongo, Minoru (productor), Kurosawa, A. (Dirección). (1950). *Rashomon* [Película] México, Daiei.
- Kant, I. (2013). *Crítica de la razón pura*. Taurus.
- PEMEX. (29 de 07 de 2016). *La Refinería Ing. Antonio M. Amor Cumple 66 años de servicio*. Recuperado el 03 de 2019, de Pemex: <http://www.pemex.com>

com/saladeprensa/boletines_regionales/Paginas/2016-059-salamanca.aspx#.XJvOvy_mFqM

Programa BBVA Bancomer-MACG. (06 de 2012). El incesante ciclo entre idea y acción. (C. Cebreros, & A. Paasch, Edits.) Ciudad de México, México. Obtenido de www.academia.edu: http://www.academia.edu/3141898/El_incesante_ciclo_entre_idea_y_acción_The_Endless_Cycle_of_Idea_and_Action

Smith, J. (2004). *Biotecnología*. Zaragoza: ACRIBIA.

TEDxMexicoCity (Dirección). (2016). *Diseñando nuevas formas de vida* [Película].

