

UNA MANERA DE DESOCULTAMIENTO: “FUMOS EIICIT PARALLEL”

Juan Ignacio Posik Sanchez - Juan Quiroga - Gabriela A Victoria W.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo analiza la producción artística titulada “Fumos Eiicit Parallel” realizada a partir de los lineamientos del proyecto académico “BigData - El mundo como paleta” en el año 2019, en el marco de la materia Lenguaje multimedial IV. El dispositivo propuesto, aborda de forma artística uno de los varios aspectos que hacen a la crisis climática: el aumento de la temperatura global como consecuencia de la emisión de gases de efecto invernadero (GEI). Para ello, toma el caso de datos provenientes de Francia y Argentina. A tales efectos, se propuso la realización de una obra interactiva compuesta a partir de datos, desechos y materiales no convencionales, como disparador a cuestionamientos éticos y políticos en el público. Asimismo, se propone el análisis metafórico y el uso de éstos datos en la construcción de un dispositivo tecnológico y la utilización de materiales *low tech* para la comprensión del dispositivo tecnológico entendido como producción artística.

Palabras clave: arte y política, efecto invernadero, cambio climático, mundo, dispositivo, estética

Figura.1

“Fumos Eiicit Parallel”



Obra en funcionamiento al ser expuesta en el pasillo del ex aula 41 de la Facultad de Artes con motivo de la exposición de entrega final para la materia Lenguaje Multimedial 4 2019.

La materialización del dato secreto en la instancia de producción

Eiicit Parallel es un dispositivo realizado con la finalidad de evidenciar un dato oculto que surge como consecuencia de la comparación de emisiones de gases de efecto invernadero entre Argentina y Francia y su consecuente impacto a nivel global.

Para ello, se lleva adelante una investigación previa en la que se analizaron datos provenientes de diversas fuentes, y luego se idearon posibles modos de llevar a cabo su representación materializada posteriormente, en un dispositivo multimedial.

De este modo, el objetivo artístico abordado al momento de la formulación del trabajo, parte de la propuesta de buscar aquellas herramientas que mejor evidencian el objetivo que la obra persigue, esto es, que en su interacción, las personas dimensionen la cantidad de emisiones tóxicas que se producen en ambos países, y que de manera metafórica pongan en relevancia las diferencias existentes en cada sector productivo involucrado y el modo en que estos afectan al planeta.

En este orden de ideas, cabe destacar que es la temática elegida la que propuso la serie de materiales utilizados para construir el dispositivo; materiales que, o bien fueron descartados previamente por la sociedad, o habiendo tenido una función útil, constituyeran en su actual estado, desechos tecnológicos. La obra resultante cuenta con un soporte que simula una alacena, en la cual se encuentra un microondas conteniendo la representación de un globo terráqueo.

Durante el proceso de construcción, se reemplazó el display y la botonera del microondas, para tener control sobre el sistema. Allí se visualizan, de manera temporal, las emisiones de cada país y en los botones se encuentran representados los sectores con mayores emisiones. Paralelamente, una máquina llena un bidón con humo y dos ventiladores independientes entre sí dividen el gas hacia mangueras que se dirigen al globo terráqueo y a Francia y Argentina respectivamente. El tiempo de esa extracción corresponde a un mapeo de toneladas de gases de efecto invernadero (GEI) a segundos. Por otro lado, cuando se realiza la interacción, el globo junto a todo el sistema de humo empieza a girar y se enciende una luz que realza el humo y el interior del microondas.

Lo que no funciona es otra cosa: el material de descarte y un dispositivo multimedial como obra de arte

En línea con el pensamiento de Michel Foucault (1980), tomamos aquello a lo que el autor refiere al definir el concepto de dispositivo, en una entrevista realizada en 1977. Allí propone tres niveles de problematización al tratar el concepto.

En primer lugar, *el dispositivo es una red*: se trata de un conjunto heterogéneo que comprende leyes, instituciones, discursos, instalaciones arquitectónicas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas. Por otro lado, enfatiza en *La naturaleza de la red*: el dispositivo es la naturaleza misma del vínculo entre estos elementos heterogéneos. Para finalmente, elaborar acerca de la noción de *Dispositivo como acontecimiento*: dado que el dispositivo es una formación que tiene la función de responder a una urgencia histórica dada.

En definitiva, aquello que define al dispositivo es la relación entre saber/poder en la que diversas instituciones se inscriben. Cabe destacar aquí que lo que remite suma importancia es el concepto de red y su relación entre elementos heterogéneos.

Para reforzar este pensamiento, mencionamos a otro autor, Giorgio Agamben, quien en su artículo *¿Qué es un dispositivo?* expande la definición Foucaultiana de dispositivo, de la siguiente forma:

Entonces, para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí

vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar (Agamben, 2006, p. 257-258).

Se desprende de las definiciones anteriores, que un dispositivo no se limita a definir instituciones, reglas, enunciados, ni tampoco a objetos o técnicas, sino que además comprende las relaciones entre elementos y las formas de moldear el comportamiento de los seres vivos. A esto Agamben se referirá como “sujeto” el cual se encuentra entre el dispositivo y el ser vivo (el dispositivo subjetiva al ser vivo, es decir, genera subjetividades: el internauta, el usuario de teléfonos celulares, el gamer, etc.).

En las sociedades contemporáneas y como consecuencia del avance tecnológico, la recopilación de datos se utiliza como medio de control y vigilancia. La “web” online a la que ya estamos acostumbrados es en sí un dispositivo nacido de la relación entre datos, computadoras y personas. Resulta oportuna la mención en este caso, porque la obra utiliza parte de este dispositivo (el almacenamiento de datos online “big data”) como sustento material para la generación de un nuevo discurso.

Entonces, cuando hablamos del dispositivo multimedial en Fumos Eiicit Parallel no nos referimos al microondas, al teclado o al procesador como elementos individuales, sino que entendemos como dispositivo a la relación nacida de estos en conjunción con los elementos físicos presentes y el sentido discursivo de la obra en sí. El dispositivo es esta red entre elementos, capaz de guiar las acciones del usuario. En este último punto podemos agregar que la obra logra guiar las acciones del espectador -su lectura, la construcción de sentidos sensibles a partir de esos mismos datos duros- debido a la naturaleza misma de su interfaz, la cual es punto de contacto entre la persona y el código.

En este marco, la obra se concibe a partir de considerar un horizonte de metas extra artísticas:

- La búsqueda y generación de datos comparativos entre Francia y Argentina.
- La utilización retórica de los datos para realizar una obra con materiales no convencionales.
- Revelar nuevas dimensiones de lectura sobre estos datos.

Estos objetivos articulados junto a los elementos materiales, constituyen una producción que *a priori*, responde a los requisitos Heideggerianos de una obra de arte.

La obra es una cosa, pero no cualquier cosa

¿Qué encuentra el espectador al enfrentarse a esta obra de arte? Materialmente, es posible admitir que el espectador se encuentra ante un cúmulo de objetos (cosas) en desuso, a saber: un microondas que ha dejado de funcionar, un globo terráqueo y un teclado numérico con símbolos en su exterior. En este sentido, y siguiendo la línea de pensamiento de Martín Heidegger, en relación *al concepto de cosa*, el autor menciona que “cualquier obra de arte es ante todo una cosa” (Gyldenfeldt, 2008, p. 25), estableciendo además, que no es una mera cosa, sino una cosa que se presenta como un ente y posee una dimensión significativa, es decir, posee múltiples sentidos: el sentido que otorgan los artistas en principio, pero además, otros múltiples sentidos otorgados por públicos en distintas instancias de recepción a las que una obra se somete. Entonces, es una cosa que al funcionar como texto en una dimensión sensible, invita al espectador a rellenar aquellos espacios en blanco que pueda encontrar, con sus propios sentidos, surgidos desde su propia sensibilidad y subjetividad, en relación dialógica con la obra.

La dimensión significativa muestra una verdad de las cosas y de los artistas, al decir de Gyldenfeldt: “reconduce al espectador, directamente, a reflexionar sobre las ideas y las esencias en un alto plano de develamiento de la verdad que encumbra a la obra de arte a las alturas de la reflexión filosófica y poética” (Gyldenfeldt, 2008, p. 28).

En la obra “Fumos Eiicit Parallel” un posible sentido es atribuido a la obra por sus creadores, en este caso la idea era develar una verdad “oculta” metafóricamente: Argentina y Francia contribuyen con la misma cantidad de gases de efecto invernadero como consecuencia de sus actividades económicas. Pero se suman a estos los sentidos otorgados por quienes se encuentran en la instancia receptiva, que son tantos, como receptores encuentre la obra. Y como la pregunta que formulamos a la obra, puede cambiar ésta nos brinda nuevos sentidos a cada formulación. Fumos Eiicit Parallel ofrece al espectador una nueva visión de un mundo, en el sentido en que lo expresa Gyldenfeldt al desarrollar el pensamiento de Heidegger, quien “(...) habla de auténticas obras de arte en tanto ellas expresan un mundo [...] obra es, fundamentalmente, expresión de un mundo.

La obra de arte no es, así, una mera expresión humana individual.” (Gyldenfeldt, 2008, p. 30). Por esa razón, decimos que “Fumos Eiicit Parallel” expresa una idea colectiva que emerge de modo insoslayable: la urgencia de atender el impacto de las actividades económicas en el planeta, no importa el lugar asignado de los países en la economía global.

Finalmente, respecto del concepto de “cosa” Gyldenfeldt hace una breve referencia al modo en que Dickie define a la obra de arte como “un artefacto hecho por el hombre”: este artefacto es descontextualizado, despojado de su función útil con el objetivo de estar destinado a una experiencia estética por parte de un público. Siguiendo esta línea de pensamiento es que encontramos el modo en que en la obra Fumos Eiicit Parallel, la función útil se encuentra a servicio del efecto sensible, es una extensión del cuerpo sensible. Desde el momento en el que el objeto deja de funcionar y es colocado dentro de un circuito de apreciación artística, descontextualizado e imposibilitado de cumplir su función original, accede a un nivel superior de apreciación que se convierte en estético, sensible y reflexivo.

Encontrar sentido en lo descartado para proponer nuevas significaciones

La obra se concibe como crítica a la actual situación ambiental, pero para que esta crítica

sea realmente efectiva es necesario que el discurso y los materiales no se contradigan entre sí, es decir, que exista una correlación entre las ideas y la forma.

Figura 2

“Microondas reciclado”



Nota: Estado inicial del objeto.

En este punto, nos detenemos en el momento inicial del objeto principal: el microondas, es evidente, ha cumplido su vida útil, ya no funciona puesto que varios de sus componentes se encuentran ausentes, entre ellos la puerta, los circuitos, las perillas y los motores.

Luego de ser recuperado e intervenido (en su versión final) cuenta con una puerta de vidrio que permite ver su interior en donde se encuentra el globo terráqueo que rota sobre su propio eje al mismo tiempo que emite gas. El mecanismo que hace funcionar al globo es en realidad bastante complejo y fue el resultado de un largo proceso de diseño, prueba y error, que da lugar a pensar el siguiente interrogante: ¿era más sencillo colocar una pantalla led con una animación 3D para representar la misma imagen en vez de una puerta de vidrio? Desde luego, la respuesta es afirmativa, pero esta sencillez que brinda el desarrollo tecnológico, sería en detrimento de la obra en su potencial crítico, puesto que se volvería víctima del culto a lo novedoso que proponen las nuevas tecnologías, que al mismo tiempo que entra en el ciclo de “renovación” compulsiva de objetos tecnológicos—en el cual se impone el reemplazo de aparatos obsoletos por nuevos y más sofisticados—termina produciendo una gran cantidad de basura tecnológica. Definitivamente, esta elección aparentemente sencilla, atendería contra el sentido crítico de la obra.

En esta línea de pensamiento es importante destacar la relevancia que supone este tipo de

elecciones, ya que las obras interactivas al hacer uso de microprocesadores (necesarios para el procesamiento de datos) son sujetas al peligro de usar de manera indiscriminada las últimas tecnologías: las últimas actualizaciones de hardware/software. En esta perspectiva, es que damos relevancia a la selección de piezas y consideramos necesario llevar adelante el esfuerzo intencionado en no caer en esta trampa por parte de artistas, como sostiene Rodrigo Alonso:

Aun sin proponérselo, en esta distribución de lugares, el artista tecnológico está siempre del lado del poder, de esa potencia que disloca, separa y excluye. Por tanto, su trabajo no puede eludir un análisis de la situación, un posicionamiento crítico e incluso ético, y un esfuerzo por evitar la instrumentalización de su producción. Un artista que solo promueve las nuevas tecnologías no es más que el aliado de un sistema basado en la segregación humana y la masacre económica, un sistema que busca en el arte una vía eficaz para su perpetua expansión y que la consigue en cada pieza carente de reflexión y compromiso (Alonso, 2021, p. 9).

Es notable cómo incluir o excluir una pantalla puede parecer una decisión de poca importancia, pero en realidad, enfocan la atención del receptor en aquello que resulta novedoso o espectacular, en lugar de constituir un medio expresivo para el pensamiento crítico. De proceder de esta forma, es posible convertir a la obra que pretende ser crítica en objeto de culto a la innovación, tal vez de manera involuntaria.

La utilización de las *low tech* para la realización de la obra analizada es este trabajo, pondera y reafirma la posición crítica y de resistencia que es propia de sus creadores, sujetos que se consideran comprometidos con su contexto. Asimismo, y en contraste al universo hiper tecnologizado que nos rodea, se promueve aquí un uso responsable y ético de los materiales en oposición al mandato del derroche enunciado y promovido desde diversos canales, en las sociedades de consumo masivo. Es esta razón, que sostenemos que los materiales utilizados refuerzan el sentido crítico de la misma.

La realidad off-line

Boris Groys afirma en “Arte en flujo” que nuestra contemporaneidad se diferencia de otras épocas históricas debido al interés de la humanidad en su propia contemporaneidad. La facilidad de acceso a datos, evidencian la afirmación de Groys: se impone la necesidad de contabilizar y graficar todo, y se promueve el proceso de desarrollo de las redes de información y eventos en tiempo real. Desde luego, este hecho en sí mismo no constituye un aspecto negativo *per se*, pues posibilita la sincronización de historias locales, es decir, el agrupamiento de sectores heterogéneos en base a datos similares.

De la investigación previa a la realización de la obra, surge que, en el año 2010, la Argentina y Francia fueron responsables cada uno, del 1 % de emisiones globales. Esto nos revela que un país en vías de desarrollo y uno ya desarrollado pueden contaminar de la misma manera mediante sus diferentes economías (OurWorldinData, 2019). Los datos que aseveran estos dichos, se detallan a continuación:

- Residuos: Argentina (8,65). Francia (17,96).
- Industria: Argentina (9,71). Francia (50,82).
- Residencial: Argentina (35,64). Francia (97,72).
- Transporte: Argentina (38,88). Francia (133,16).
- Agricultura: Argentina (105,12). Francia (70,30).

- Deforestación: Argentina (92,40). Francia (0).
- Uso de Suelo: Argentina (134,63). Francia (13,55).
- Energía: Argentina (105,45). Francia (167,26).
- Total: Argentina (530,48). Francia (550,77).

En el paso a paso posterior a la recabación de datos iniciales se realiza una relación entre la cantidad de GEI emitidos por cada país en cada sector y el tiempo en segundos en que se muestra el humo en la obra. Esta operación se basa en convertir los valores de emisión de GEI en su unidad original (millones de toneladas) de cada sector en una unidad de tiempo (segundos) determinado por los valores totales. Los valores totales son, en principio, el dato proveniente de la FAO que corresponde a un año según el recorte realizado, por lo que se procede a establecer una segunda relación día/segundo. Por ejemplo: Si se produjeron en Argentina 530,48 millones de tons. en 365 días (1 día = 1 segundo) y el sector Agricultura produjo 105,12 millones de toneladas, el cálculo es el siguiente: $365 \times 105,12 \div 530,48 = 72,32$. Los resultados en segundos de estas conversiones que son utilizados como medida de tiempo en la que el humo es expulsado en cada ocasión:

- Residuos: Argentina (6). Francia (12).
- Industria: Argentina (7). Francia (3).
- Residencial: Argentina (25). Francia (65).
- Transporte: Argentina (27). Francia (88).
- Agricultura: Argentina (72). Francia (47).
- Deforestación: Argentina (64). Francia (0).
- Uso de Suelo: Argentina (93). Francia (9).
- Energía: Argentina (73). Francia (111).
- Total: Argentina (365). Francia (365).

Como queda evidenciado, los datos que dan cuerpo a la obra respecto de Argentina y Francia no se encuentran tan alejados en la realidad: efectivamente, revelan su proximidad y pueden, incluso, ser agrupados en una misma categoría. De esta manera, la contemporaneidad propone un nuevo concepto de localidad: uno que se encuentra desligado de las distancias físicas del territorio.

A partir del siglo XX las vanguardias hicieron un esfuerzo por tematizar y revelar la dimensión factual, no ficcional del arte. Internet funciona bajo este mismo principio, bajo la presuposición de su carácter no ficcional pues tiene como referencia un punto de la realidad offline (Groys, 2016, p. 197). Internet, también, es el lugar donde el fraude y la ficción deben ser revelados en el mismo modo en que Heidegger, quien entendió al arte como una lucha contra lo ficcional, asigna a la tecnología la función de "revelar lo oculto de las imágenes de la contemporaneidad: das Gestell" (Groys, 2016, p. 197).

La obra puede ser entendida como este punto offline donde se acortan las distancias físicas y donde se presta lucha contra la ficcionalidad, conducida desde el lado del arte siempre dispuesto a cuestionar, afirmando el interés de la contemporaneidad en su propio periodo histórico y en dar respuesta a los problemas de hoy.

A modo de conclusión

Proponemos en este análisis, dar cuenta del modo en que funcionan los dispositivos

multimediales, entendiendo que estos también pueden ser concebidos bajo la tutela artística lo cual extiende ampliamente sus capacidades. Ahondamos en la proposición de una mirada crítica que los considere en su dimensión material a la vez que simbólica, proponiendo, finalmente, que atender a que los mismos: primero, despiertan nuevas formas de ver la realidad o aspectos ocultos de la misma; segundo, pueden problematizar o realizar cuestionamientos a una realidad desde la articulación de su soporte material (la naturaleza del dispositivo). En tercer lugar, a partir de este funcionamiento adquieren la potencialidad de un status artístico.

La realización de una obra de arte es un proceso en el que se deben tomar decisiones para dar forma a la idea, -- sea ésta una performance o un objeto físico -- las cuales no pueden ser arbitrarias, ya que, a cada paso, esas proponen a la vez que afectan el sentido global de la obra misma. Los artistas contemporáneos se encuentran expuestos a la innovación tecnológica en el cotidiano de sus vidas y la inclusión de nuevas tecnologías en circuitos artísticos tiende a normalizar la idea de que el arte de vanguardia hoy es aquel que se constituye con la utilización de las *hi tech*.

Como artistas latinoamericanos es necesario un ejercicio responsable de la práctica artística discriminando los casos en los que la obra *necesita* de estos elementos tecnológicos para una ampliación del sentido, de aquellos casos en los que solo se agrega tecnología por el efecto de espectacularidad.

Entender que la tecnología es el resultado de una necesidad específica dentro de una sociedad y una cultura determinados: algunas sociedades utilizaron el arco y flecha para la obtención de alimentos, otra la lanza o el hacha (Kusch, 1976). Si existe un objetivo a priori de realizar una obra de alcance crítico, es necesario comprender el lugar que nos corresponde como artistas, y comprender a la producción de manera *situada*, utilizando los materiales que se adecuen a nuestras necesidades artísticas, así como también al contexto en el que vivimos. Efectivamente, la comprensión de esta última idea antedicha, hará más evidente la lectura del hecho de que gran parte de las producciones latinoamericanas utilizan las *low tech* como otro de los modos de reafirmación de su estatuto político: caer en la trampa del culto a la novedad tecnológica a la hora de la realización artística en una sociedad donde cada día menos personas tienen acceso a los recursos tecnológicos, nos debería plantear un cuestionamiento ético, ya que en el caso de no reflexionar sobre este hecho, los mensajes a los que aluda nuestra producción se verán diluidos en el mismo universo de banalidades en el que nadan otras propuestas de las redes tecnológicas propuestas desde el mercado, haciendo que la obra enaltezca la superficialidad y lo fútil.

Finalmente, reafirmamos la importancia del análisis previo a la realización de obras en las que coexisten nuevas y viejas tecnologías, como también aquellas en que se proponga el uso de materiales no convencionales, ya que los dispositivos multimediales y su gran potencial artístico, requieren de una curaduría de las tecnologías en uso, la cual ratifique que las mismas respondan a necesidades específicas de la obra.

Bibliografía:

Oscar de Gyldenfeldt (2008) "Cuestiones de Arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI".

Rodrigo Alonso (2021) "Aspectos nuevos y viejos de la tecnología".

Luis García Fanlo (2011) "¿Que es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben".

Boris Groys (2016) "Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente".

Rodolfo Kusch (1976) "Geocultura del hombre americano".

Michel Foucault (1980) "Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977".

Referencias:

Our World In Data. (s.f.) Total Greenhouse Gas Emissions, 2010. Recuperado el 9 de agosto de 2019 de <https://ourworldindata.org/grapher/total-ghg-emissions?time=2010>