

La comunidad extendida: arte e implicación social en el antropoceno

Eugenio Tisselli*

Resumen: En este artículo, examinaré las relaciones que emergen entre la práctica artística socialmente implicada y sus entornos, tanto inmediatos como remotos, y la forma en que estas relaciones se entretajan, a su vez, en la red del Antropoceno. Para entender estas nuevas relaciones, propondré la noción de *comunidad extendida*, que puede entenderse como la composición de formas inéditas de coexistencia solidaria con seres humanos y no humanos, cercanos y remotos. Con el fin de implicar a la comunidad extendida en la práctica artística, presentaré, además, una serie de herramientas: la observación cuidadosa, la escritura colaborativa, la traducción y el cultivo de una actitud farmacológica ante la tecnología. Por último, ilustraré brevemente la aplicación de estas herramientas en el proyecto Sauti ya wakulima, en el que un grupo de campesinas y campesinos en Tanzania utilizan una plataforma de comunicación digital para crear una memoria comunitaria, un ejemplo de experiencia artística que implica directamente a su comunidad extendida.

Palabras clave: Antropoceno, arte, comunidad extendida, Sauti ya wakulima

Abstract: In this paper, I will explore the relations that emerge between socially engaged art and its immediate and remote environments, and how these relations become, in turn, entangled in the broader network of the Anthropocene. To understand these new relations, I will propose the notion of extended community, understood as the composition of novel forms of coexistence and solidarity with local and remote humans and non-humans. To effectively engage with the extended community, the practitioner of socially engaged art can incorporate in her work a set of tools: careful observation, collaborative writing, translation, and a pharmacological approach to technology. To illustrate these tools, I will briefly discuss how the project Sauti ya wakulima, in which groups of smallholder farmers in Tanzania use a digital media platform to collaboratively create a community memory, can be regarded as an artistic experience that explicitly engages with its extended community.

Keywords: Anthropocene, art, extended community, Sauti ya wakulima

Arte antes y después del Antropoceno

El consenso que en Occidente nos permite considerar ciertos artefactos, representaciones y prácticas como *arte* ha sufrido diferentes trans-

* ETH, Escuela Politécnica Federal de Zúrich. *E-mail:* eugenio@openculture.agency.

formaciones históricas, en resonancia con los tonos cambiantes de los tiempos. La visión del arte como una esfera autónoma, cuyo único objeto es ser un fin en sí mismo y con repercusiones limitadas al goce o al cultivo espiritual (Kant, 2001), fue radicalmente impugnada por las vanguardias artísticas del siglo xx. Dichos movimientos atacaron la supuesta autonomía del arte e inventaron nuevas formas de imaginar, producir, difundir y apreciar el trabajo artístico. De este modo, postularon la idea de un arte plenamente consciente de sus funciones sociales y políticas y, por ello, en estrecha interdependencia e implicación crítica con otros ámbitos de lo humano. El arte autónomo se vuelve *heterónimo* y cuestiona los principios que daban fundamento a su autonomía. En este texto, me concentraré en exponer cómo la crítica al *genio* del autor individual ha derivado en la colaboración multivocal de las autorías colectivas, y cómo este nuevo *hacer* artístico resuena con los cambios de paradigma que el Antropoceno demanda.

La puesta en cuestión de la autoría individual ha sido el punto de partida de ciertas manifestaciones artísticas recientes, en las que no es el autor quien *habla*, sino una multiplicidad de actores humanos y no humanos. Para ilustrarlo, invoco brevemente *Piantazione Paradiso*, una *escultura social* que Joseph Beuys realizó en Bolognano, Italia, donde coordinó, junto con la comunidad, el restablecimiento de la biodiversidad de quince hectáreas de un terreno común (Montagnino, 2018). Esta experiencia demuestra no solamente el papel de la colectividad en el arte, sino también, y de manera ejemplar, cómo la práctica artística puede abandonar su autonomía para sumergirse de lleno en la complejidad de lo social, lo político y lo ecológico. El arte se transforma, así, en un potente instrumento de implicación social y agencia colectiva.

La comunidad extendida

El siglo xx ha quedado atrás, y el arte encuentra hoy nuevas cuestiones por desenmarañar. A pesar de que ya en el siglo pasado existían claros indi-

cios de una catástrofe (*kata-strophē*), es decir, un giro repentino en el curso de los acontecimientos,¹ no ha sido sino hasta los primeros lustros del siglo xxi cuando la conciencia de un colapso ecológico ha penetrado con fuerza en los distintos imaginarios culturales. Hoy vivimos en una nueva era geológica en la que los sistemas biofísicos de la Tierra se alteran acelerada e irreversiblemente, debido a la fuerza tectónica de la acción humana (Steffen *et al.*, 2007). Esta era ha recibido varios nombres, entre los cuales destaca el de *Antropoceno*, la era de *lo humano*, que ha adquirido una creciente popularidad. Sin embargo, se han propuesto nombres alternativos, tales como *Capitaloceno* (Moore, 2017) o *Plantacionoceno* (Haraway, 2015), entre otros, que pretenden refinar nuestro entendimiento sobre las causas e implicaciones del enorme enredo contemporáneo. Estos términos alternativos revelan que, en el origen del colapso de los ecosistemas, se encuentran la explotación de los recursos terrestres y la esclavización de grupos humanos en aras del *progreso* y el crecimiento económico. En este nuevo escenario, el arte no puede renunciar a plantearse nuevas preguntas sobre su papel en las transformaciones culturales que la humanidad debe emprender para navegar en esta catastrófica complejidad.

Propongo aquí que el arte en el Antropoceno se halla frente a la cuestión de cómo implicarse con su *comunidad extendida* (Tisselli, 2018). ¿Cómo puede el arte ayudar a curar las heridas abiertas del Capitaloceno, bajo cuya perspectiva el capitalismo es ya una ecología-mundo, que funde la acumulación del capital con la coproducción tecnificada de la naturaleza? ¿Qué puede hacer el arte ante la explotación generalizada de tierras y personas para alimentar la *megamáquina* (Latouche, 2016), tal como lo sugiere el término *Plantacionoceno*? Si hemos aceptado una visión heterónoma del arte, no podemos más que aceptar también su interdependencia con todos estos fenómenos. Así, el arte que pretenda implicarse en estos escenarios tendrá que ampliar su ámbito de observación, y afinar su capacidad de poner

1. Ver, por ejemplo, Meadows *et al.* (2004) o Carson (2002).

en relación lo cercano con lo remoto y lo propio con lo extraño, para dirigirse, en fin, hacia la comunidad extendida. Para definir este concepto, comienzo por delimitar lo que aquí entiendo por *comunidad*. De todas las perspectivas posibles, rescato la que plantea que una comunidad está formada por un grupo de sujetos que comparten conjuntos de símbolos, pero no necesariamente de significados (Cohen, 1985). Esta perspectiva permite pensar la comunidad como un espacio de intercambio polisémico en constante negociación. El desacoplamiento de símbolo y significado abre camino a la cohesión armónica, pero también a la heterogeneidad y al conflicto en una comunidad, puesto que prevé la coexistencia *ruidosa* de individuos con posturas contradictorias e incluso antagónicas, pero, a pesar de ello, vinculados por acuerdos simbólicos que se deben renovar constantemente. Sin embargo, esta visión de comunidad implica que sus fronteras se hallan delimitadas por los propios símbolos que sus miembros tienen en común. Por ello, todo lo que se encuentre más allá de esas fronteras permanece ignorado, o activamente excluido y silenciado. En consecuencia, para poder vislumbrar la comunidad extendida, señalo la necesidad de franquear los límites simbólicos de la comunidad, pues estos corren el riesgo de convertirse en muros que impidan alcanzar a quienes están del *otro lado* y, por lo tanto, extender hacia ese *afuera* nuestro afecto y solidaridad.

Dirigirse hacia la comunidad extendida implica imaginar nuevas maneras de estar juntos en el Antropoceno. Más allá de la mera *conectividad solitaria* (Turkle, 2011) propiciada por las redes digitales, con el arte podríamos inventar formas inéditas de *composición* (Latour, 2010) y coexistencia. Las y los artistas que trabajan con tecnologías digitales, por ejemplo, han aprovechado las redes de comunicación para construir algo que podríamos llamar una comunidad planetaria. No obstante, dada la ceguera inducida por sus propias fronteras, dicha comunidad suele ignorar la existencia de quienes hacen posible su práctica: entre ellos, quienes extraen, a menudo en condiciones inhumanas, los minerales con

los que se fabricarán —también en semiesclavitud— los circuitos que darán vida a ordenadores y teléfonos móviles, y así sucesivamente.² El encadenamiento de lugares, agentes y acciones que hacen posible la existencia de las herramientas digitales se borra desde el origen. No vemos más que lo inmediato. Para ver más allá y captar la comunidad extendida, tendríamos que preguntarnos quién vuelve a quién capaz de hacer qué, y a qué precio. En el Antropoceno / Capitaloceno / Plantacionoceno, no debemos permanecer ciegos y sordos ante la explotación y el expolio, aunque ocurran en lugares remotos. Esta época obliga a quienes estamos implicados en la esfera del arte a poner en tela de juicio la *irresponsabilidad* implícita en la supuesta autonomía del arte, pero a la vez nos ofrece la posibilidad de implicarnos con la comunidad extendida, en la que el cuidado y la coexistencia no tienen que limitarse estrictamente a quienes estamos dentro de una misma frontera simbólica.

El arte que se dirige a la comunidad extendida se inscribe dentro de movimientos artísticos contemporáneos, tales como el *arte participativo* (Bishop, 2012) o el *arte socialmente implicado* (Helguera, 2011), cuyos cometidos principales consisten en inventar plataformas que faciliten la participación social y crear nuevas comunidades a través de la experiencia colectiva. Con el fin de contribuir a que estos movimientos se impliquen con la comunidad extendida, propongo aquí una serie de herramientas metodológicas: la observación cuidadosa, la escritura colaborativa, la traducción y el cultivo de una actitud farmacológica ante la tecnología. Estas herramientas pueden ser una guía para configurar nuevos campos de acción para el arte, así como para desarrollar las capacidades de identificar a quienes componen la comunidad extendida, entenderlos y comprometerse con ellos.

2. Dejo de lado, por ahora, la cuestión de cómo se podría incluir a los seres no humanos en la comunidad extendida. Sin embargo, Serres (2004), Latour (2009) y Haraway (2015) ofrecen potentes argumentos a favor de una consideración de los seres no humanos como sujetos históricos, políticos y sociales, y por ello capaces de tomar parte activa en la vida de una comunidad.

En primer lugar, propongo la observación cuidadosa, lo que Anna Tsing llama *arts of noticing* (Tsing, 2015), que consiste en describir, rica y detalladamente, las historias particulares y los procesos localizados en un entorno. Esta observación no es simplemente una forma de empirismo destinada a inventar sus propias categorías, sino un proceso experimental gracias al cual quien observa puede darse cuenta (y dar cuenta) de aquello que normalmente se pasa por alto. Se trata de ver lo invisibilizado y escuchar lo silenciado por las narrativas del progreso, encontrar los símbolos que nos vinculan con *lo otro* para identificar así a los actores que laten en la comunidad extendida.

Una vez dibujado el mapa de estos actores, invitarlos a participar en una escritura colaborativa puede ser una estrategia fructífera para tejer alianzas con y entre ellos. Entiendo aquí la escritura como un ejercicio no restringido a la producción de textos, sino ampliado para comprender otros formatos, que pueden ser audiovisuales, cartográficos³ o de otros tipos. La escritura colaborativa, además, es aquí una experiencia fundada en el concepto de *desapropiación*, según lo ha planteado Cristina Rivera Garza (2013). En vez de ocultar nuestra complicidad creativa con otros actores, la desapropiación busca *incorporarlos* de forma explícita en un trabajo comunal. La diversidad —no solamente de lenguas, sino también de epistemologías y *saberes*— que se pone en juego con la escritura colaborativa hace necesaria una traducción fuertemente situada, sensible a los lugares de enunciación y a las relaciones de poder.

Finalmente, el cultivo de una actitud farmacológica ante la tecnología puede ser útil, sobre todo, a artistas en cuyo trabajo la tecnología tenga una fuerte presencia. Esta actitud implica una investigación de cómo los artefactos tecnológicos curan o dañan nuestros cuerpos, mentes y almas individuales y colectivas (Stiegler, 2015). Un fár-

maco es, al mismo tiempo, algo que permite cuidar y curar y algo de lo que debemos cuidarnos. Por lo tanto, una actitud farmacológica plantea una pregunta permanente y constante acerca de la justa dosis de tecnología que necesitamos para vivir bien, sin caer en el daño ni cegarnos al dolor de nuestra comunidad extendida, a menudo provocado por la propia (sobre)producción tecnológica.

Sauti ya wakulima

Presento aquí la experiencia Sauti ya wakulima⁴ como ejemplo de práctica artística que busca implicarse con la comunidad extendida y hace uso de las cuatro herramientas metodológicas recién descritas. En 2011, inicié en Tanzania Sauti ya wakulima, en el contexto de un proyecto de investigación transdisciplinar que incluía a personas del ámbito de las ciencias ambientales, y a mí como artista.

Originalmente, el proyecto tenía como objetivo invitar a un grupo de campesinas y campesinos a plasmar y comunicar sus observaciones sobre los efectos que el cambio climático estaba provocando en sus campos y cultivos.⁵ Con este propósito, llevamos a cabo una serie de talleres en los que diez participantes del distrito de Bagamoyo compartían dos *smartphones* aportados por nosotros. Las y los participantes utilizaron los *smartphones* para registrar sus observaciones cualitativas en forma de mensajes audiovisuales, y enviarlas a un sitio web compartido.⁶ Según el propósito inicial del proyecto, el equipo científico estudiaría los mensajes recogidos en dicho sitio web para determinar la naturaleza de los efectos del cambio climático reportados por las y los campesinos, con el fin de mejorar las estrate-

4. *Sauti ya wakulima* significa, en suahili, "La voz de los campesinos".

5. Así como quienes trabajan en minas y fábricas de componentes electrónicos forman parte de la comunidad extendida de los que usamos artefactos digitales, quienes trabajan la tierra son sujetos de la comunidad extendida de las personas que intentamos consumir alimentos no producidos por máquinas.

6. Las herramientas y métodos de Sauti ya wakulima son herederas del proyecto artístico Megafone.net, en el cual colaboré entre 2004 y 2010.

3. Ver, por ejemplo, el trabajo del colectivo argentino Iconoclastas. Disponible en: <https://www.iconoclastas.net/>, consultado el 15 de marzo de 2019.

gias locales de adaptación. Sin embargo, después de unos meses, quienes participaban en Sauti ya wakulima transformaron espontáneamente el proyecto, pues adaptaron su objetivo original a sus propias ideas y aspiraciones, y lo convirtieron en un espacio de expresión e intercambio *horizontal* de conocimientos entre el campesinado de su región. Dicha transformación nos hizo ver que el acceso y la puesta en común de conocimientos agrícolas eran considerados por los participantes como un factor determinante en la tarea de adaptarse al cambio climático, incluso más que el simple monitoreo y diagnóstico. Resulta interesante notar la pertinencia de este cambio, ya que, las alternativas ecológicamente viables a la agricultura industrial, como por ejemplo la agroecología, consideran a los campesinos como actores principales en la cocreación y diseminación de conocimientos agrícolas (Holt-Giménez, 2006; Altieri 2002). Los participantes de Sauti ya wakulima, además, encontraron en el proyecto una manera de amplificar sus voces y hacerlas llegar, a través del sitio web, a interlocutores cercanos y lejanos. Las palabras de Renalda Msaki, participante del proyecto, nos permiten entender el porqué de este deseo de hacerse oír: "Las campesinas tenemos muchas cosas que decir, pero no tenemos acceso a medios dónde decirlas" (Tisselli, 2016).

Sauti ya wakulima se convirtió en un intenso ejercicio de observación cuidadosa, llevado a cabo no solamente por quienes coordinábamos el proyecto, sino por los propios campesinos y campesinas, cuyas capacidades de observación se afinaron gracias a su tarea de recabar y compartir conocimientos. El grupo de participantes creó, durante más de siete años, una memoria comunitaria en línea a través de la escritura colaborativa, entendida en este caso como la composición de múltiples voces a través de la fotografía y las grabaciones de voz.⁷ Esta escritura no solamente implicó traducir entre el suahili y el inglés, sino

también una intensa labor de traducción entre diferentes formas de ver, saber, contar y conocer. El proyecto, además, puso en práctica una farmacología tecnológica, al limitar el número de dispositivos disponibles. Esta limitación no se debió principalmente al ahorro de recursos, sino que, sobre todo, respondió a un intento de redefinir a los *smartphones*, dispositivos intrínsecamente individuales e intransferibles, como herramientas compartidas para la documentación colaborativa. Con ello, pretendimos minimizar la dosis de tecnología y aumentar al máximo su capacidad para contribuir a construir *lo común*.



Imagen 1. El grupo de participantes de Sauti ya wakulima en Bagamoyo, Tanzania. Autora: Juanita Schlaepfer-Miller.

Conclusiones

Implicarse con la comunidad extendida en el contexto del trabajo artístico significa asumir plenamente un arte heterónimo, irremediablemente interdependiente con los seres y fenómenos que se enmarañan en esta era de la vulnerabilidad. En estos párrafos he presentado brevemente una propuesta que busca contribuir a una redefinición del papel del arte en el Antropoceno. Si creemos que el arte tiene la capacidad de transformar nuestra relación con el mundo, las y los artistas podríamos empezar por emprender esta tarea con humildad y reconocer nuestro lugar de enunciación dentro de la estructura sociopolítica que nos permite *hacer arte*. He expuesto aquí una serie de herramientas metodológicas que, a partir de este reconocimiento primordial, pue-

7. La escritura audiovisual colaborativa de los participantes de Sauti ya wakulima se encuentra disponible en <http://sauti-yawakulima.net/bagamoyo/about.php?l=1>, consultado el 4 de abril de 2019.

den guiar la práctica artística en su encuentro e implicación con la comunidad extendida. Como ejemplo que ilustra estos procesos, he ofrecido la experiencia de Sauti ya wakulima, un proyecto de arte participativo enmarcado dentro de la colaboración transdisciplinaria entre arte y ciencia. Con este ejemplo, he pretendido mostrar que las herramientas metodológicas aquí propuestas son eminentemente prácticas y experimentales, puesto que, al ponerse en juego, producen experiencias con finales abiertos. ■

Bibliografía

- Altieri, M., 2002. "Agroecology: the science of natural resource management for poor farmers in marginal environments". *Agriculture, Ecosystems & Environment*, 93, pp. 1-24.
- Bishop, C., 2012. *Artificial bells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Verso Books.
- Carson, R., 2002. *Silent spring*. Boston, Mariner Books.
- Cohen, A., 1985. *The symbolic construction of community*. Nueva York, Routledge.
- Haraway, D., 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene". *Environmental Humanities*, vol. 6, pp. 159-165.
- Helguera, P., 2011. *Education for socially engaged art*. Nueva York, Jorge Pinto Books.
- Holt-Giménez, E., 2006. *Campesino a campesino: voices from Latin America's farmer to farmer movement for sustainable agriculture*. Oakland, Food First Books.
- Kant, I., 2001. *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa.
- Latouche, S., 2016. *La megamáquina: razón tecnocientífica, razón económica y mito del progreso*. Madrid, Díaz & Pons.
- Latour, B., 2009. *Politics of nature*. Cambridge, Harvard University Press.
- Latour, B., 2010. "An attempt at a Compositionist Manifesto". *New Literary History*, vol. 41 (3), pp. 471-490.
- Meadows, D., J. Randers y D. Meadows, 2004. *Limits to growth: the 30-year update*. Vermont, Chelsea Green Publishing.
- Montagnino, F., 2018. "Joseph Beuys' re-discovery of man-nature relationship: a pioneering experience of open social innovation". *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, vol. 4 (4), p. 50.
- Moore, J., 2017. "The Capitalocene. Part I: On the nature and origins of our ecological crisis". *The Journal of Peasant Studies*, vol. 44 (3), pp. 594-630.
- Rivera Garza, C., 2013. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desappropriación*. Ciudad de México, Tusquets.
- Serres, M., 2004. *El contrato natural*. Valencia, Pre-Textos.
- Steffen, P., J. Crutzen y J. R. McNeill, 2007. "The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature?". *Ambio*, vol. 36 (8), pp. 614-621.
- Stiegler, B., 2015. *Lo que hace que la vida merezca ser vivida*. Madrid, Avarigani.
- Tisselli, E., 2016. *Reciprocal technologies: enabling the reciprocal exchange of voice in small-scale farming communities through the transformation of information and communications technologies*. Repositorio PEARL, University of Plymouth, Plymouth. Tesis doctoral, disponible en: <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/5134>, consultado el 4 de abril de 2019.
- Tisselli, E., 2018. "The heaviness of light". *MATLIT: Materialities of Literature*, vol. 6 (2), pp. 11-25. Disponible en: <https://iduc.uc.pt/matlit>, consultado el 2 de mayo de 2019.
- Tsing, A., 2015. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton, Princeton University Press.
- Turkle, S., 2011. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. Nueva York, Basic Books.