

PROPUESTA PARA UN RÉGIMEN ESTÉTICO POST EXTRACTIVISTA

Proposal for a post-extractivist aesthetic regime

Anaïs Roesch

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/22/19

Fecha de aceptación: 05/08/19

Resumen:

Con *Grabador fantasma* (2018), Adrián Balseca cuestiona la materialidad del mundo en la era del Antropoceno. En la actualidad, cuando la influencia de la actividad humana sobre la tierra se volvió una fuerza geológica mayor, capaz de marcar de forma irreversible el ecosistema planetario, Balseca se involucra como artista para generar una simbólica de estos retos sobre el territorio ecuatoriano. Su obra es el reflejo de una práctica no-moderna en la cual las fronteras entre lo utilitario, lo utópico y lo poético, son cada vez más borrosas. En este texto, planteamos que, a través de las estrategias visuales y sonoras de *Grabador fantasma*, el artista voltea el régimen colonial tanto del arte como del territorio amazónico. Prestamos también una atención especial al proceso de creación, el cual cuestiona los modelos energéticos modernos y las desigualdades que genera, ofreciéndonos una propuesta alternativa para un régimen estético fuera del modelo económico neoclásico basado en la extracción de energías fósiles.

Palabras clave:

antropoceno, arte contemporáneo, ecología sonora, Ecuador, extractivismo, híbridez, materialismo, territorio

Abstract:

With *Phantom Recorder* (2018), Adrián Balseca questions the materiality of the world in the age of the Anthropocene. Currently, as the influence of human activity upon the Earth has become a major geological force, capable of irreversibly transforming the planetary ecosystem, Balseca gets involved as an artist to generate a symbology of these challenges on the Ecuadorian territory. His work is the reflection of a non-modern practice in which the boundaries between the functional, the utopian, and the poetic are increasingly blurred. In this text, we suggest that, through the visual and acoustic strategies of *Phantom Recorder*, the artist subverts the colonial regime both of the arts and of the Amazon territory. We will also pay special attention to the creative process of *Phantom Recorder*, which questions the energy models of modernity and the inequalities it produced, and offers us an alternative aesthetic regime outside the bounds of a neoclassical economic model based on fossil fuel extraction.

Key Words:

anthropocene, contemporary art, sound ecology, Ecuador, extractivism, hybridity, materialism, territory

Biografía del autor:

Anaïs Roesch (Francia, 1988) es gestora de artes y curadora. Se graduó en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de Sciences Po Grenoble (Francia) y de la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador). Tiene además un Máster de Arte en Estudios Curatoriales de la Academia de Artes Visuales de Leipzig (Alemania). Anaïs trabajó para COAL y produjo ArtCOP21, un festival sobre cambio climático durante la COP21. También trabajó para el Centro Pompidou, el Museo de Historia Natural de Berlín y el Ministerio francés de Relaciones Exteriores. Ingresó recientemente al think tank The Shift Project para desarrollar un estudio sobre la toma en consideración de los retos climáticos y energéticos por el sector cultural francés.



Figura 1. Afiche para la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Arte por Jean Mascii, Alemania, 1982.

Con *Grabador fantasma* (2018), Adrián Balseca cuestiona la materialidad del mundo en la era del Antropoceno. En la actualidad, cuando la influencia de la actividad humana sobre la tierra se volvió una fuerza geológica mayor, capaz de marcar de forma irreversible el ecosistema planetario, Balseca actúa y se involucra como artista para generar una simbólica de estos retos sobre el territorio ecuatoriano.

La práctica artística de Balseca es una práctica no-moderna, en el sentido de Bruno Latour (1991),¹ en la cual lo utilitario, lo utópico y lo poético nunca están claramente separados. Efectivamente, según Latour, los modernos nunca dejaron de crear objetos híbridos, que no

sólo pertenecían al mundo científico o técnico, sino que participaban de lo político, lo cultural o lo económico. Sin embargo, al crear estos objetos, los modernos se negaron a pensar su hibridez, permaneciendo en una representación del mundo basada en la “Gran División” (Latour, 1991) entre naturaleza y cultura.

En oposición con este orden moderno, Balseca sobrepasa sus divisiones disciplinarias ontológicas y desafía el estatus extraterritorial del arte. El punto de partida de *Grabador fantasma* es la película *Fitzcarraldo* (1982) del alemán Werner Herzog, que cuenta la odisea de Brian Sweeney Fitzgerald al inicio del Siglo XX. Este empresario aspira a hacer una fortuna con el caucho y, a la vez amante de la música, sueña con construir una edificación para la ópera en la selva amazónica.

¹ Latour Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, coll. L'armillaire, Paris



Figuras 2 y 3: (arriba) Klaus Kinski interpretando a Carlos Fermín Fitzcarrald. Fotograma de la película *Fitzcarrald*, Werner Herzog, 1982 - (abajo) Fotograma de la película. *Grabador fantasma*, Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar, película 16mm color, 9'25" (loop), Río Bobonaza, Pastaza, 2018.

Lo que le llama la atención de este emprendimiento desmesurado a Balseca, es la estética fuera de lugar y visualmente desconectada de un gramófono sobre un barco que erra en el medio de la selva. Sin embargo, al reconstituir el aspecto visual de la escena, voltea el “régimen colonial” al modificar su dimensión sonora. De hecho, en la obra la función del gramófono está invertida; en vez de callar al bosque y a sus habitantes, al difundir un aria de ópera en medio de la selva silenciosa, capta los sonidos del bosque, a la escucha de los sonidos humanos y no humanos. A través de este gesto provocativo, el artista denuncia la concepción burguesa de la autonomía del arte, esta no-relación ilustrada por el aria de ópera² del tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921). Basándose en este filme, en su director y en el personaje principal, Balseca muestra esta concepción del arte como una formación histórica específica que pertenece a un sistema moderno y colonial de división. El segundo giro que realiza Balseca, al borrar el personaje principal de la obra y al reutilizar la tecnología del gramófono para “escuchar” a la “naturaleza”, es la demostración de que todo signo artístico está cargado con fuerzas de actores no-humanos, giro que opera como un dispositivo de traducción de procesos materiales y cósmicos.

De esta forma, *Grabador fantasma* nos muestra que “de aquí en adelante, el papel del arte es brindarnos modelos epistémicos que ya no solo se dirigen al arte como medio ni tampoco a la historia humana” (Franke, 2018 p.180)³. De este modo, Balseca participa del desarrollo de una ecología de las sensaciones, concienciándonos de que las condiciones de nuestra existencia dependen de nuestra relación con lo no-humano y de que debemos urgentemente cesar la “guerra”⁴ basada en “la dominación y la apropiación” que denuncia Michel Serres (1990). Al igual que Timothy Morton (2017), el artista apela a redes de “solidaridad con lo no-humano”⁵, al ser consciente de nuestra posición en un mundo más que humano. Así, a través de un dispositivo artístico, Balseca repara nuestra sensibilidad, nuestra capacidad de entender

cómo el ecosistema comunica. Se trata de una habilidad que la ciencia occidental redescubrió para nombrarla biosemiótica, pero que siempre ha existido en las culturas de la Amazonia ecuatoriana (Kohn, 2017)⁶. Sin embargo, no es una naturaleza virgen, intacta y separada del hombre, la que nos lleva a escuchar Balseca, ya que la grabación revela tanto el viento en los árboles como un motor eléctrico, una flauta o un perro. Esta experiencia sonora de la tierra que nos ofrece el artista, ya no es la de la “naturaleza” sino de “Gaia”⁷ como la nombra Bruno Latour⁸, retomando el concepto de James Lovelock (1972), “ya no es un espectáculo que podamos apreciar en la distancia; somos parte de aquello” (Latour, 2015, p. 145). Este territorio que escuchamos, es un territorio de mucha codicia, atravesado por siglos de conquistas e intentos de modernización.

Gaia es el nombre dado a la composición de “poderes de actuar”, con el fin de sentir un cambio en “la definición misma de lo que significa tener, mantener u ocupar un espacio”, “estar adueñado por una tierra” (Latour 2015, p. 372). En su dimensión sonora, la obra también es una invitación a repolitizar la ecología y repensar el territorio. De hecho, Balseca deja el régimen de dominación y apropiación encarnado en la ópera y cuya ilustración la más acabada, también visible en el filme de Herzog, ha de ser el Teatro Amazonas. Ubicado en Manaus, Brasil, este teatro-ópera fue construido en pleno “boom del caucho” (Ciclo da borracha) e inaugurado en 1896. En oposición a este régimen, el artista adopta el del sonido de la escucha, el cual, como lo sugiere Brando LaBelle, “puede servir de herramienta, de recurso creativo, para orientarnos hacia la compasión y el *care*” (LaBelle, 2018, p. 121)⁹. “El sonido y la escucha pueden contemplarse como medios extendidos para cultivar luchas emancipadoras, pasiones compartidas,

6 Kohn Eduardo (2017). *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Zones Sensibles, Bruselas.

7 En la mitología griega, Gaia es la personificación de la Tierra. Para James Lovelock and Lynn Margulis, quién fue la primera en elaborar la teoría, Gaia es la hipótesis según la cual la Tierra es un sistema fisiológico dinámico que incluye la biósfera y mantiene, desde más de tres mil millones de años, el planeta en armonía con la vida.

8 Latour Bruno (2015), *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, París.

9 Labelle Brandon, *L'écoute par le dessous*, On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre 2018

2 Il Sogno, “Manon” (Massenet), de Enrico Caruso, 1904

3 Franke Anselm, « Extase planétaire », On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre 2018

4 Serres Michel (1990). *Le contrat naturel*, François Bourin, París.

5 Morton Timothy, *Humankind: Solidarity with the Nonhuman people*, Verso, New York, 2017



Figura 4. Fotograma de la película. Grabador fantasma, Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar, película 16mm color, 9'25" (loop), Río Bobonaza, Pastaza, 2018.

y formas sociales de resistencia” (LaBelle 2018, p. 121). Sin embargo, para aquello, “deben integrar un espectro auditivo más amplio, constituido por los ritmos y los ruidos, los silencios y vibraciones que emiten tanto los humanos como los no-humanos y que llegan a los seres sensibles y sociales que somos” (LaBelle, 2018, p. 121).

Es a través de esta escucha, por la palabra que da a este territorio, que Balseca le ofrece una visibilidad. Ahora, si dejamos un tiempo la dimensión sonora de la obra para volver a su dimensión visual, material y a su proceso de creación, nos damos cuenta de que el artista visibiliza también otro aspecto fundamental de nuestro nuevo régimen climático, la gran pregunta de nuestros estilos de vida en un mundo finito: la energía.

Desde un punto de vista físico, la energía caracteriza el cambio de estado de un sistema. Permite modificar la velocidad, la temperatura, la forma de un objeto, la composición química, la altura, la luz.

La energía es la potencia multiplicada por el tiempo, dicho de otra manera, es la unidad de medida de las transformaciones del mundo. De esta forma, al dialogar con distintas fuentes de energía, el petróleo, la madera, el sol, *Grabador fantasma* visibiliza esta velocidad con la cual se transforma el mundo. Desviando un relato en el cual el personaje principal es un industrial europeo cegado por las promesas del caucho y al realizar una obra en un territorio en resistencia contra la industria petrolera, Balseca denuncia un mundo de varias velocidades, que se radicó en una modernidad extractivista.

Como lo subraya el politólogo Franck Gaudichaud (2016),

los recursos provenientes de la naturaleza están en el centro de la incorporación violenta de la región latino-americana al sistema-mundo: los historiadores nos recuerdan hasta qué punto la búsqueda del ‘Dorado’ constituye un factor decisivo de la conquista (finales del Siglo XV– inicio del Siglo XVI), luego de la consolidación del proceso colonial hasta el Siglo



Figura 5. Construcción de 'Tapiatpia'. Fotografía Martina Avilés, Kara Solar. Sucumbios, 2016.

XIX y, más ampliamente, de la dependencia de las economías latino-americanas hacia las exportaciones de minerales en el mercado global hasta el día de hoy. La sed de oro y de plata de los colonizadores españoles – y europeos – es esencial al momento de explicar la dimensión de saqueo de materias primas que representó la colonización de las Américas, pero también del sistema de dominación socio-política que la acompañó, significando de esta forma un verdadero genocidio de muchas comunidades indígenas, y una experiencia de gran amplitud de destrucción socio-cultural para la totalidad de los territorios de las 'Indias occidentales' (Gaudichaud 2016, p.1).

El Ecuador no escapa de esta historia. Los intentos sucesivos de colonización de la Amazonia ecuatoriana fueron numerosos. Del Dorado, a la explotación de la canela, de la quinina, del caucho, del petróleo y, hoy, de los biocapitales que están en el centro de la estrategia económica de "transformación de la matriz productiva".¹⁰ Estos emprendimientos extractivistas son el

10 El *Plan Estratégico para el Cambio de la Matriz Productiva* presentado en marzo del 2015 por la Vicepresidencia de la República del Ecuador proponía desarrollar una economía con alto valor agregado para que la exportaciones ya no se basaran únicamente en los recursos naturales. El objetivo era generar más riqueza, lograr un desarrollo más sostenible e impulsar actividades ligadas al talento humano, a la tecnología y el

hilo conductor del trabajo de Balseca. De la explotación del caucho en *The Skin of Labour* (2016), al petróleo y el primer derrame en *Mar cerrado* (2016), el fin del boom petrolero y el desarrollo de la industria automotriz en *El Cóndor pasa* (2015) y *Medio camino* (2014), el artista da luz a objetos híbridos, revelando muchas veces los anacronismos y periferias invisibles del proyecto de modernidad del Estado ecuatoriano.

Para *Grabador fantasma*, Balseca se unió con el proyecto Kara Solar¹¹ para fabricar una barca que funcionara con energía solar. Kara Solar es un proyecto de movilidad fluvial solar creado en el 2012 por un grupo de ingenieros, líderes comunitarios, y expertos

conocimiento. Sin embargo, podemos identificar al menos dos límites mayores a este plan que prometía pasar a un modelo post-extractivista. El primero es que la nacionalización y renegociación de los contratos con las empresas multinacionales permitió de hecho extender la superficie de explotación de recursos naturales. La consecuencia de aquello fue la multiplicación de conflictos socio-ambientales en el país. El segundo límite es que este nuevo modelo basado en el bioconocimiento no es más que la mera continuación de la lógica de explotación de lo viviente. Buscando un rendimiento económico en la biodiversidad, el bioconocimiento utiliza las biotecnologías para generar bienes y servicios gracias a los organismos vivos, sus metabolismos o sus productos. Con estos dos ejemplos podemos asumir que el Ecuador sigue un modelo neo-extractivista mas no post-extractivista.

11 <http://www.karasolar.com/>



Figura 6. ‘Tapiatpia’ recorriendo el Río Aguarico. Fotografía Martina Avilés, Kara Solar, Sucumbios. 2016.

en emprendimiento comunitario, en cooperación con la Nacionalidad Achuar del Ecuador. La iniciativa de Kara Solar tiene como punto de partida dos deseos, la independencia del petróleo y la lucha contra la deforestación. El alto costo de la gasolina que alimenta las barcas motorizadas, las cuales, entregadas por avioneta cuestan cinco veces más que en el resto del país, fue un factor clave. Esta situación hace de la movilidad fluvial un lujo inaccesible para muchas comunidades y cuya alternativa que consiste en construir carreteras, también es problemática ya que lleva a la deforestación de una de las zonas de más alta biodiversidad del planeta y, además, facilita su explotación.

A través de esta alianza con Kara Solar, Balseca abre la vía para un arte post-carbón. Nos ayuda a deshacernos de la “fantasía del Holoceno” (Franke, 2018), mostrándonos a qué se podría parecer un régimen estético y un proceso de creación fuera de un modelo económico basado en la extracción de energías fósiles. Si Gaia es un mandato para re materializar la existencia al mundo, entonces la salida de este régimen capitalista de los combustibles fósiles es la condición a la cual lograremos dejar una era marcada por “una historia de

‘sobrepasamiento’ (de la naturaleza, de lo salvaje, de lo carnal, etc.) y de la institucionalización y naturalización de las desigualdades”; y a borrar “el canon narrativo marcado por un conflicto asimétrico entre división y mediación, entre el colonizador y el nómada” (Franke, 2018, p. 181). *Grabador fantasma* también es la historia y un porvenir posible de la movilidad fluvial en la Amazonia donde el nómada del futuro viajará gracias a energías renovables. Son todas estas formas de conocimiento no-instrumentales, tanto estéticas como analíticas, que nos ofrece Balseca en su arte de la medialidad.

Referencias

- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes*. Essai d'anthropologie symétrique, La Découverte, coll. Paris: Larmillaire.
- Latour, B. (2015), *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique, Les Empêcheurs de penser en rond*. Paris: La Découverte.
- Franke, A. (2018). Extase planétaire, En *Air Carte blanche à Tomás Saraceno Jamming with...* *Le magazine du Palais de Tokyo*, pp. 179-181.
- Serres, M. (1990). *Le contrat naturel*, Paris: François Bourin.

- Morton, T. (2017). *Humankind : Solidarity with the Nonhuman people*, Nueva York: Verso.
- Kohn, E. (2017). *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruselas: Zones Sensibles.
- Labelle, B. (2018). *L'écoute par le dessous*, En Air *Carte blanche à Tomás Saraceno Jamming with... Le magazine du Palais de Tokyo*, pp. 121- 124.
- Gaudichaud, F. (2016). Ressources minières, 'extractivisme' et développement en Amérique latine : perspectives critiques , *IdeAs* [En línea], 8 | Otoño 2016 / Invierno 2017, publicado el 16 de diciembre del 2016, consultado el 6 de abril del 2017. URL : <http://ideas.revues.org/1684> ; DOI : 10.4000/ideas.1684