



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

URDIMBRE VIVA.
IMBRICACIONES DE ARTE Y VIDA EN LA PRÁCTICA DE MIGUEL CINTA ROBLES

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
PRISCILA PÁEZ SÁNCHEZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORAS
DRA. ANA GARDUÑO ORTEGA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS,
INBAL

MTRA. KAREN CORDERO REIMAN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

URDIMBRE VIVA

IMBRICACIONES DE ARTE Y VIDA EN LA PRÁCTICA DE MIGUEL CINTA ROBLES

PRISCILA PÁEZ SÁNCHEZ

ASESORÍA: DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

Maestría en Historia del Arte

Estudios Curatoriales

Posgrado UNAM

Anda a caminar.

Descalza.

Camina tan gentilmente

que tus pies escuchen las historias de la tierra debajo de ellos.

Inhala.

Pregúntate dónde termina el ambiente y dónde comienzas tú.

Camina esa línea. ¿Dónde está?

¿En tu piel? ¿En tu boca? ¿En tus pulmones? ¿En tu sangre?

Exhala.

[...]

Summayya Valley, Counterspace (extracto)

140 Ideas de Artistas para el Planeta Tierra

índice

agradecimientos	p. 6
campo abierto (introducción)	p. 7
caudal	
I	p. 13
II	p. 16
margarita	p. 19
caminatas	p. 20
escultura suave	
I. taxonomías afectivas	p. 27
II. jardín de esculturas	p. 35
III. reflexiones	p. 49
urdimbre	p. 58
conclusiones	p. 65
bibliografía/fuentes	p. 68

agradecimientos

Brevemente, me gustaría externar mi gratitud por el apoyo recibido en cada una de las facetas de mi proceso académico de estudios de Maestría en Historia del Arte, del Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, como parte de la sexta generación del área de Estudios Curatoriales, y del cual uno de sus resultados es el presente ensayo.

Por primera cuenta, agradezco por el apoyo económico recibido por CONACYT, para hacer posible la realización de mis estudios de maestría y mi participación en los proyectos asignados en el programa académico.

A la Fundación JUMEX y su programa de estímulos para proyectos de investigación curatorial por hacer posibles los viajes de estudio del equipo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, y en particular el Posgrado de Historia del Arte y sus colaboradores que acompañaron y guiaron mi proceso académico, así como al cuerpo docente de la maestría que me concedió una experiencia estimulante

y me permitió expandir mi comprensión sobre este campo de estudio.

A mi tutora, la Dra. Helena Chávez Mac Gregor, por su constante apoyo y su guía fundamental en el desarrollo y edición de este texto,

así como por compartirme su impresionante calibre como investigadora.

A mis lectoras, Dra. Ana Garduño Ortega y Dra. Karen Cordero Reiman,

por sus amables y constructivos comentarios, por su tiempo, su paciencia y sus consideraciones.

Agradezco también al equipo responsable de la Colección Toledo-INBAL, que está a cargo del resguardo de sus acervos y a los directivos, miembros y trabajadores de cada una de las instituciones apoyadas por la Fundación Amigos del IAGO: Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB), la biblioteca del IAGO (BIAGO), la Fonoteca Eduardo Mata, el Jardín Etnobotánico de Oaxaca (JEBOax), por su disponibilidad y amabilidad, y en especial al Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) por su hospitalidad, por su apoyo y colaboración para la germinación de la exhibición.

A la gran comunidad de artistas en Oaxaca que le abrieron sus puertas a nuestro equipo y nuestro proyecto, particularmente a Miguel Cinta Robles por permitirme establecer reflexiones conjuntas y su disposición para dejarnos conocer y compartir su práctica,

así como a los artistas que nos concedieron el préstamo o creación de su obra para la misma exposición.

A mis compañeras y compañeros del área de Estudios Curatoriales, que conformaron una red profesional y afectiva que hizo posible cada parte del proyecto expositivo *Ecos: Reverberaciones de una colección viva*, que tuvo lugar en el Centro de las Artes de San Agustín, de febrero 25 a mayo 26 de 2023, y que fue el resultado práctico de nuestro trabajo colectivo para dicho programa universitario.

Asimismo, agradezco a mi familia, y en particular a mi madre y mi padre por su constante apoyo incondicional en cada una de las causas que elijo para mi camino y mis búsquedas personales.

A Nao, por ser una semilla de fe y cuidado en todo el recorrido, y por el espíritu compartido;

a Lauren, por su poesía y su corazón espejo, y su presencia en los momentos esenciales;

a Fredi, por ser nuevamente una fuente de inspiración y profundización, aun a la distancia;

y a Nicolás y las personas amigas que me acompañaron a lo largo del trayecto,

y me motivaron o reconocieron el valor de este proyecto.

campo abierto

(introducción)

El proceso de mi participación en el programa de Maestría en Historia del Arte, en la sexta generación del área de Estudios Curatoriales en el Posgrado UNAM, se presentó como un conjunto de experiencias de trabajo vertidas en distintas direcciones. Por un lado, la revisión de diferentes perspectivas teóricas para entender el status de la curaduría como un campo abierto de prácticas en torno al quehacer estético y artístico. El campo sería abierto porque es a partir del desarrollo histórico de propuestas en constante transformación y diversificación, que se han podido proponer análisis de los circuitos del arte y su representación en contextos determinados. Entre los nodos que encontré interesantes, están las prácticas curatoriales que logran incidir más allá de una comprensión estética, en un eje sensible y ético que se vea imbricado en el terreno de la vida social y natural.

Por otro lado, dentro de las oportunidades que surgieron a través del programa se dio el proyecto de una exposición basada en una investigación colectiva sobre la colección de arte Toledo-INBAL, la cual forma parte del gran legado que dejó el artista Francisco Toledo. Este trabajo permitió al equipo curatorial conocer sobre el cúmulo de acervos, que entre numerosas búsquedas, adquisiciones y donaciones fueron reunidos principalmente bajo la mirada del artista, y que incluyen piezas de grabado, fotografía, pintura, cerámica, dibujo, gráfica, música y libros sobre arte en una extensa variedad de temas; estos últimos, disponibles para consulta del público general. La vasta serie de piezas y materiales se encuentran resguardados por varias instituciones en el estado de Oaxaca, fundadas desde décadas atrás por el mismo Toledo con apoyo de diversos agentes culturales que mantuvieron lazos profesionales o afectivos con él a lo largo de su vida y su carrera.

Del proceso de conformación de la Colección Toledo-INBAL se ha dicho que, al no tener “una restricción de época, ni de territorio o corriente artística”¹, en su variedad de piezas yace “su riqueza, su incalculable valor histórico y su apertura para investigadores del arte”.² De tal forma, como equipo pudimos encontrar que la colección y las instituciones que la albergan, funcionan ahora como una red en la que se entrelazan incontables proyectos para la transmisión de aprendizajes, memorias y la reflexión en torno al territorio en que se gestan. El Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB), el Centro de las Artes de

¹ Guillermo Fricke Labastida, *Acervo José F. Gómez*, El Jolgorio Cultural. IAGO XXV Años, Núm. 67, Noviembre 2013, pp. 37-39, p. 38

² *Ibid.*, p. 38

San Agustín (CaSa), la biblioteca del IAGO (BIAGO), la Fonoteca Eduardo Mata, el Jardín Etnobotánico de Oaxaca (JEBOax), la Biblioteca Infantil de Oaxaca, la Biblioteca Jorge Luis Borges para invidentes, el ya desmontado cineclub El Pochote, y originalmente, la Casa de Cultura de Juchitán, detonaron la pervivencia de visiones compartidas por el impulso, la preservación y la difusión del arte y la cultura en Oaxaca. Es decir que a la fecha, la gestión de estos espacios incide en la vida artística contemporánea de la región como un eco diverso, plural y expansivo que continúa transformándose de manera compleja.

Como preparación del proyecto expositivo, el equipo curatorial tuvo encuentros con agentes que en algún momento se han involucrado con las actividades de interés artístico y social de Francisco Toledo, así como con la preservación o investigación de la colección en diferentes momentos de sus carreras, como Elisa Ramírez, Demián Flores o Gerardo Martínez. El proceso también dio pie al acercamiento al trabajo de diferentes artistas contemporáneos que desarrollan su práctica en el estado de Oaxaca como Edith Morales, Claudia López Terroso o María Luisa Santos Cuéllar, desde planteamientos creativos que se han conectado a los proyectos desplegados por Toledo. Durante dicha exploración se encontró el objetivo de arrojar luz a varios vínculos generados en una red cultural tal. Es decir, atender a cómo se ha visto influenciada o propiciada la participación de la comunidad artística de la zona a través de dichas instituciones y sus acervos. El resultado de estas exploraciones ha sido una suerte de acercamiento microscópico a algunos de los hilos que siguen articulando y transformando la urdimbre viva del panorama artístico desde el centro de Oaxaca.

En ese sentido, el trabajo curatorial fue estructurándose como la idea del campo abierto. Una colección artística fue el punto de partida para reconocer a las figuras detrás y dentro de su conformación, lo cual llevó a descubrir la dimensión de una red de acervos edificada frente a necesidades sociales, como el acceso a diversos saberes y la dispersión de la cultura; y también, cómo ese conjunto tiene efectos en constante flujo para la creación artística de una región de por sí rica e inextricable. Así, entre los múltiples artistas involucrados en ese contexto y con los que el equipo curatorial tuvo la oportunidad de compartir experiencias durante esa búsqueda expandida, me pareció interesante ahondar en la práctica de uno de ellos, Miguel Cinta Robles (1997), para la realización de este ensayo.

Miguel Cinta es un artista plástico oaxaqueño formado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* de la Ciudad de México, así como en la Universidad Nacional de Artes de Buenos Aires, cuya práctica se ha visto involucrada en el contexto de las comunidades de los espacios del Jardín Etnobotánico de Oaxaca, el Centro de las Artes de San Agustín o la Biblioteca del IAGO. Su participación en estas redes le ha permitido nutrir y desarrollar reflexiones

estéticas a partir de su interés por la biodiversidad y de su papel como artista en los territorios que habita o visita. Al conocer sobre él, llamó mi atención que en su trabajo resuena el interés por la conservación y el acercamiento a diferentes ecosistemas, para las que espacios como el Jardín Etnobotánico y el CaSa funcionan como plataformas importantes; este último fue establecido como “el primer centro de las artes ecológico de Latinoamérica”.³

La relación anterior me pareció relevante desde el ámbito de la investigación, pues me considero dentro de un contexto histórico/geológico en el que las actividades humanas continúan impactando de manera alarmante el equilibrio esencial de los ecosistemas planetarios. Frente a esos hechos, pienso que el trabajo de Cinta suma a un ya amplio campo de investigación de prácticas basadas en la cooperación artística con organismos vegetales o minerales, y contribuye a la reformulación de nuestros saberes y percepciones sobre otras formas de vida desde un vínculo de aprecio, respeto y cuidado, en consonancia con el surgimiento de algunas filosofías ecológicas actuales. Por supuesto, una revisión así también ofrece algunos aspectos que invitan a abrir cuestionamientos como la objetivación o antropomorfización de seres no humanos, la bioética de la descontextualización (o extracción de elementos de sus entornos), u otros puntos ciegos concernientes al establecimiento de relaciones o diálogos ecológicos recíprocos.

Aunque la participación de Cinta en la red de acervos de la Colección Toledo-INBAL ha sido muy cercana, incluso su conexión con el territorio de San Agustín Etna, tras el proceso de investigación curatorial finalmente el artista no fue seleccionado para ser parte de la exposición *Ecos: Reverberaciones de una colección viva*, que tuvo lugar en el CaSa, del 25 de febrero al 26 de mayo de 2023, la cual tuvo como objetivo proponer “reflexiones en torno a los temas de territorios, aprendizajes y memorias: ejes que continúan configurando una serie de imaginarios presentes en el escenario del arte en Oaxaca”.⁴ Si bien su trabajo se inscribe dentro de los ejes temáticos mencionados, otros factores determinaron la selección final de la muestra expositiva, como las limitadas medidas de la galería contra la vasta cantidad de artistas que se interrelaciona en dicho contexto. Sólo nueve artistas contemporáneos, incluido un colectivo, en diálogo con distintas piezas de la colección pudieron ser considerados para el espacio otorgado al proyecto, que fue el *chalet* del CaSa. Asimismo, la incidencia de los paralelismos entre algunos artistas contemporáneos con las obras de los acervos de la Colección Toledo-INBAL resultó de mayor trayectoria, cercanía o afinidad. Sin

³ Centro de las Artes de San Agustín, Sitio oficial: casa.oaxaca.gob.mx

⁴ *ECOS, Reverberaciones de una colección viva*, Sexta Generación de Estudios Curatoriales de la Maestría en Historia del Arte, UNAM (2021-2023), <https://tinyurl.com/2p9bvfm8>, p.3

embargo, más allá de dicha exposición, me parece que la práctica de Cinta igualmente puede tener un impacto interesante en la comprensión de la relación arte-naturaleza en el contexto actual.

Con base en ese trayecto, la intención de este texto queda entonces como una recolección de ideas sobre la relación arte-vida, a través de la revisión de un ejercicio artístico que hace parte de redes vivas en distintos entornos. Desde mi punto de vista, es destacable que Miguel Cinta toca fibras elementales para inquietudes y necesidades contemporáneas con su práctica. Por un lado, da pie a la reconfiguración de la práctica escultórica y la creación artística, por medio del desarrollo de *esculturas suaves*, concepto que ha ido cultivando como parte de su trabajo más reciente. Por el otro, pienso que en ese proceso ofrece una reflexión constante que reconsidera y otorga valor al impacto de la agencia humana en su relación con otras agencias vivas y sus entornos.

De tal forma, la estructura del ensayo está organizada en cuatro capítulos. *Caudal*, el primer capítulo, cuenta con dos apartados numerados que buscan situar una de las prácticas de Cinta en relación con un territorio particular. El primer apartado describe el contexto del Centro de las Artes de San Agustín y su relación con el entorno eco-social de San Agustín Etlá. El segundo aborda, a modo de relato, mi experiencia de una caminata a lo largo del caudal del Río San Agustín, con rumbo a una antigua planta hidroeléctrica que operó durante muchos años para captar su agua. Esta actividad fue organizada con el artista como parte de su práctica regular de caminatas en distintos entornos, y la cual funcionó como detonante de mi interés por su propuesta artística.

El segundo capítulo es *Margarita*, cuyo título alude a uno de los pseudónimos de Cinta. También se divide en dos apartados con la intención de llevar a cabo una revisión de dos de sus proyectos que entretengan el desarrollo de su obra actual: las caminatas en cerros y bosques, y el proceso de creación de *esculturas suaves*. El primer apartado, *Caminatas*, describe y revisa la práctica de caminatas que el artista ha ido realizando de manera constante durante los últimos años y que germina sus exploraciones de relaciones con otras agencias vivas en entornos naturales. El segundo apartado es *Escultura suave*, que se divide en tres secciones; de estas, *Taxonomías afectivas* y *Jardín de esculturas* abordan distintos momentos del desarrollo de su trabajo escultórico y su concepto de *escultura suave*. Esta parte incluye algunas asociaciones con otras propuestas artísticas en la historia del arte, con las que la obra de Miguel puede encontrar resonancia y que quizá como investigadores, como público, o simplemente como humanos sensibles, nos revelan la pertinencia y relevancia de discursos, acciones y prácticas estimulantes hacia nuevos modos de ver, pensar y actuar desde principios ecológicos en la vida diaria y en el entorno inmediato.

Para concluir el capítulo, en la sección *Reflexiones* expongo algunas ideas para analizar la práctica de Miguel en conjunto con algunas implicaciones en este tipo de procesos creativos, a par-

tir de perspectivas bioéticas, filosóficas o de estudios biológicos. Finalmente, en el último capítulo llamado *Urdimbre*, he buscado vincular estas relaciones de arte-vida a una serie de nociones teóricas que permiten conectar lo ecológico y lo afectivo, y acotar su pertinencia.

De tal modo, en un marco cultural “proporcionado por un antropocentrismo difícil de dismantelar”, según el filósofo vegetalista Michael Marder, se requiere “una buena dosis de aproximaciones especulativas”⁵ tanto desde el arte como la filosofía. De acuerdo con el autor, “la filosofía y el arte parecen haber llegado simultáneamente, si no es que en sinergia, a la conclusión de que el antropocentrismo ha empobrecido nuestro universo de sentido, así como llevado a la destrucción de hábitats y ecosistemas”.⁶ Así, más que apelar a acciones de gran escala frente a un panorama tal, con este trabajo me gustaría identificar y reflexionar sobre algunas formas para enriquecer la multiplicidad de esfuerzos o catalizadores desde el campo del arte, hacia una readaptación de la vida y su preservación frente al desequilibrio.

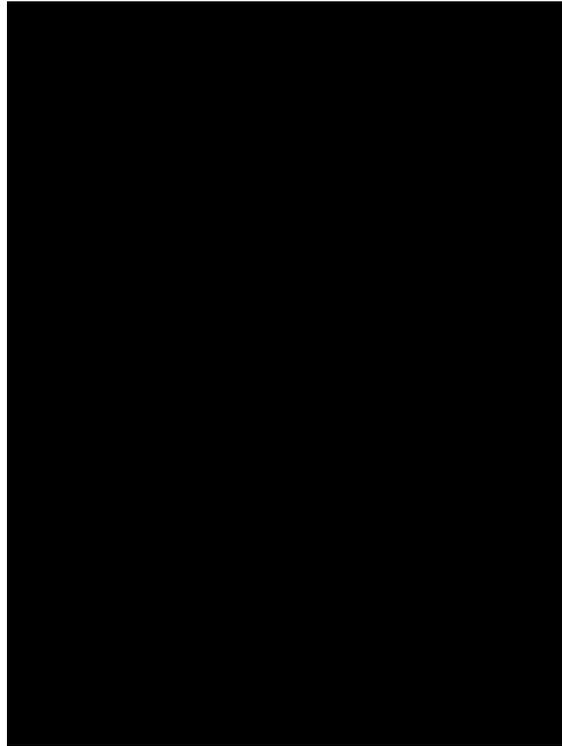
⁵ Giovanni Aloï, Michael Marder, *Getting Entwined: A Foray into Philosophy's and Art's Affair with Plants*, e-flux, Notes, Agosto 8, 2023, en: <https://www.e-flux.com/notes/552884/getting-entwined-a-foray-into-philosophy-s-and-art-s-affair-with-plants>

⁶ *Ibid.*

El agua quiere ser oída. Todo se está derrumbando por una falta de conexiones.
Tejer es la conexión que falta, la conexión entre las personas y ellas mismas,
las personas y la naturaleza.

Cecilia Vicuña

caudal



Acueducto en el bosque de San Agustín Etlá, Oaxaca. Archivo Equipo Curatorial, Posgrado UNAM, sexta generación, 2022.

I

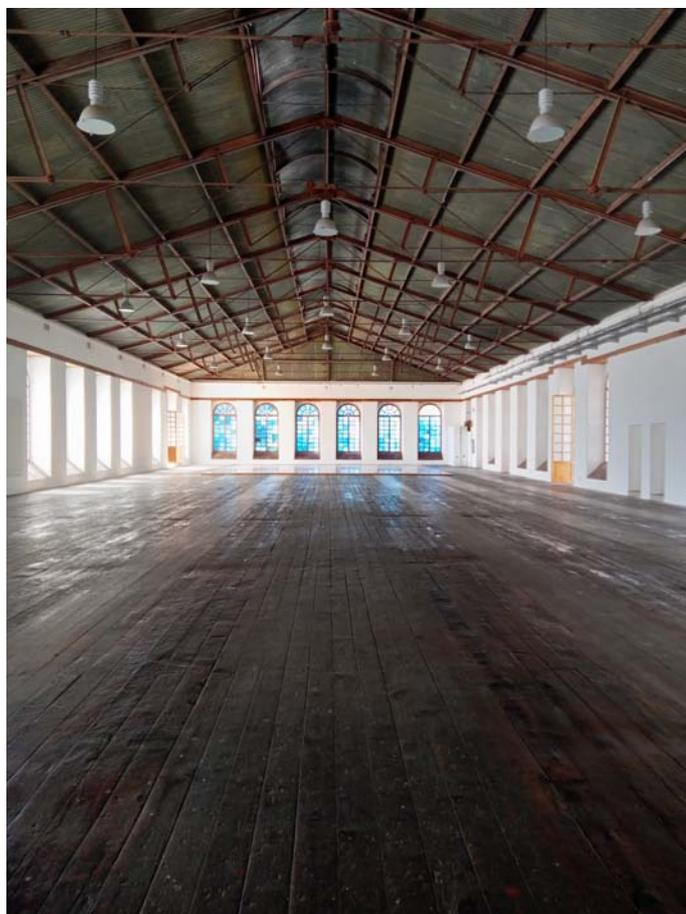
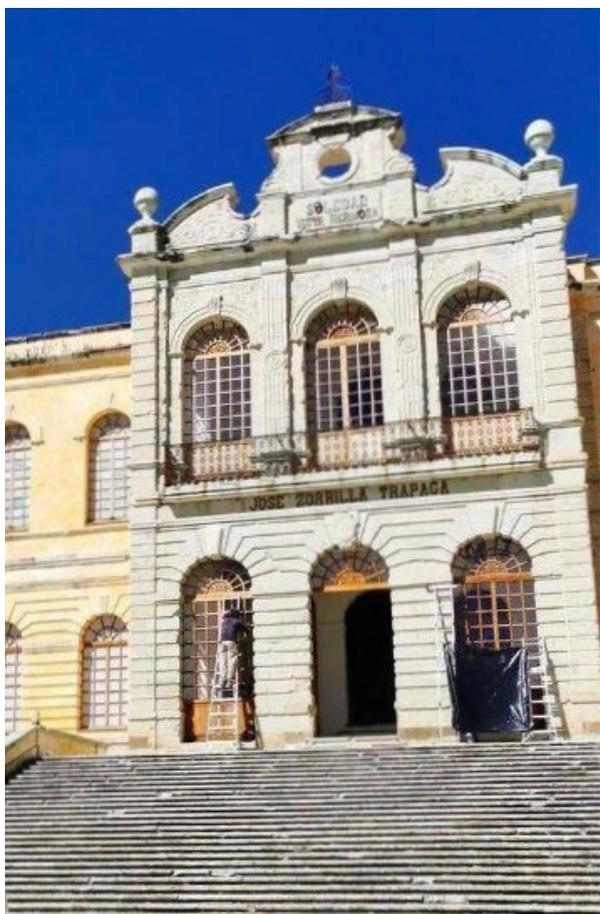
El municipio de San Agustín Etlá alberga uno de los cuerpos de agua más importantes para la ciudad de Oaxaca de Juárez, debido a que el Río San Agustín es una de sus principales fuentes de abastecimiento de agua potable. Sin embargo, de acuerdo con la investigadora Olivia Paloma Topete Pozas, esta relación se ha dado de manera conflictiva a lo largo de la historia de la sistematización de acueductos y drenaje entre estas regiones desde el siglo XIX, ya que “San Agustín Etlá no fue un actor pasivo ante la disminución y el entubamiento de los derrames del río San Agustín que eran utilizados en el riego de sus parcelas”. Y a pesar de ello, “a partir del siglo XX serían las aguas del río San Agustín, ubicado en el Valle de Etlá, las que dotarían del líquido a la capital del estado - tal y como ocurre hasta nuestros días”.⁷

Además del abastecimiento de agua para la ciudad de Oaxaca, y por supuesto, para los habitantes del Valle de Etlá, el agua de este río se utilizaba como “fuerza motriz para la maquinaria de la

⁷ Olivia Paloma Topete Pozas, *El abasto de agua potable en la ciudad de Oaxaca de Juárez a finales del siglo XIX y principios del XX*, Revista Pueblos y Fronteras, Versión digital, vol.12 no.24 San Cristóbal de Las Casas jul./dic. 2017: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-41152017000200136#:~:text=La%20ciudad%20de%20Oaxaca%20se,importantes%20durante%20el%20periodo%20colonial

primera hidroeléctrica que surtiría de energía a la capital del estado”.⁸ Asimismo, hacia la parte superior del río, se situaron las dos fábricas de hilados, tejidos y estampados -ahora fuera de servicio- *La Soledad Vista Hermosa* y *San José*, adecuadas para aprovechar el mismo caudal de agua y la humedad del ambiente en la región de Etlá.⁹

En diciembre de 1984 la fábrica cumpliría un siglo de vida, pero después de que su último propietario desistiera de dirigir la producción a causa de las condiciones financieras que exigía la presencia del sindicato, constituido en 1942¹⁰, fue desde 1972 que las fábricas textiles sobrevivieron en manos de los propios trabajadores a través de la combinación del trabajo agrícola y textil, contando con la durabilidad de las máquinas industriales instaladas desde el siglo XIX. A partir de ahí, con los años, los obreros que habían quedado trabajando con una administración por cooperativa



Vista Frontal del edificio principal, Ex Fábrica Textil La Soledad Vista Hermosa, ahora Centro de las Artes de San Agustín, Etlá, Oaxaca. Archivo Equipo Curatorial, Posgrado UNAM, 6ta generación, 2022.

⁸ *Ibíd.*

⁹ Emma Yanes Rizo, *Atisbos de modernidad I: Etlá, Oaxaca: las fábricas San José y La Soledad Vista Hermosa*, CONTEMPORÁNEA. *Toda la historia en el presente* Del Oficio Primera época, vol. 5, núm. 10, julio-diciembre de 2018, ISSN 2007-9605, https://con-temporanea.inah.gob.mx/del_oficio_emma_yanes_rizo_num_10

¹⁰ *Ibíd.*

fueron abandonando la actividad en la fábrica debido a los bajos salarios que les producía, sin intención ya de solicitar ayuda alguna al gobierno.¹¹

Poco antes del año 2000, el artista Francisco Toledo buscaría los acuerdos para reutilizar las instalaciones de la fábrica, para constituir el Centro de las Artes de San Agustín, Etna, con la intención de que funcionara como el primer centro de arte ecológico de Latinoamérica que, a través de una red de artistas y hacedores, está dedicado a “las artes en el Estado de Oaxaca creando un espacio interinstitucional destinado a fortalecer la educación artística en el estado, la región y el país mediante programas de formación, experimentación, investigación, creación, gestión y difusión de las distintas disciplinas artísticas bajo una perspectiva de cuidado y mejora del medio ambiente de la región donde se ubica”.¹²

Eventualmente se instalaron laboratorios y máquinas ElectroEtch para grabado electrolítico, con lo que pudieran implementarse talleres de gráfica y fotografía menos tóxicas. Bajo esta visión, se instaló también el Taller de Arte Papel Vista Hermosa, ubicado a un lado de la fábrica, donde se pudiera generar un punto de educación entre la comunidad local y artística, sobre técnicas no contaminantes para la elaboración de papel y arte papel, con materiales provenientes de fuentes naturales renovables como cortezas, flores, mica y semillas entre otros recursos locales.

El flujo (antropo-histórico) de este río podría entonces recorrerse imaginando las transformaciones tecnológicas que se relacionan con el uso de sus aguas. Del momento histórico colonial, en el que acueductos expuestos a la intemperie fungieron como un primer intento de controlar su andar para el consumo humano; a otro caracterizado por la promesa de progreso que evocaban las tecnologías de la industrialización neo-colonial; seguido por uno más, de conflictos sociales como consecuencia de la carente sostenibilidad del proyecto previo; hasta una actualidad que con fortuna permita reflexionar sobre la posibilidad de una intersección balanceada entre la cultura y el sistema vivo que la sostiene. Así, la ubicación del Centro de las Artes de San Agustín ha determinado la necesidad del desarrollo de técnicas artísticas que entrelacen la creación con la difusión de una misión y una visión enfocadas en el cuidado del medio ambiente; en específico, a través de la no contaminación del agua, que nutre el territorio de San Agustín Etna, el Valle de Etna y la ciudad de Oaxaca.

¹¹ *Ibid.*

¹² Centro de las Artes de San Agustín, Sitio oficial: casa.oaxaca.gob.mx

Cada domingo un cerro o *Domingo de cerro*, es uno de los proyectos de Miguel Cinta que comienza a partir de una promesa personal del artista de subir un cerro cada domingo hasta su muerte.¹³ Con esta propuesta ha llevado a cabo la realización de caminatas en distintas montañas y cerros tanto en el estado de Oaxaca, como en el Estado de México y la Ciudad de México. Más recientemente, durante el mes de diciembre 2022 y enero 2023, hizo alrededor de cuarenta caminatas en montañas y valles del sur de Suiza, como parte de un proceso de investigación nombrado *Cómo recordamos un bosque*, enfocado en la observación de musgos, sus ecosistemas y sus relaciones.

En paralelo, durante el proceso de investigación curatorial para el proyecto expositivo en el Centro de las Artes de San Agustín, con el equipo realizamos algunas visitas tanto a la Ciudad de Oaxaca, como al municipio de San Agustín Etlá. Esto nos permitió, poco a poco, ir adquiriendo nuevas perspectivas respecto al contexto de trabajo. Dentro de los intereses que se despertaron durante los recorridos en y alrededor del CaSa, entendimos que en el entorno de la comunidad, el cuidado del bosque y el río que la atraviesan son imperativos. Fue así que el vínculo con Miguel Cinta, a través de su práctica de caminatas, propició la oportunidad para que pudiéramos compartir la experiencia de explorar el cerro en ese municipio.

Un domingo durante la primavera de 2022, algunos miembros del equipo curatorial nos unimos a una de las caminatas de *Cada domingo un cerro*, para lo cual tuvimos que solicitar un permiso previamente al Comisariado de Bienes Comunales. Esta organización vigila el ingreso de cualquier persona o grupo ajeno a la comunidad, para la protección del bosque y la vida que habita en él. El recorrido nos llevó al paraje de La Planta, donde se encuentran las ruinas de lo que era la planta hidroeléctrica La Luz, construida en 1883 y que fue la primera que alimentó de energía a la ciudad de Oaxaca, para después ser abandonada y saqueada.¹⁴ La planta de La Soledad, sería construida veintiséis años más tarde y alimentaría de energía a una fábrica de hilados, donde se encuentra actualmente el CaSa. El paraje de La Planta está “a unos cinco kilómetros de la comunidad, en una cuenca boscosa pero bien conservada”¹⁵, y se trata de “un modesto edificio porfiriano desplan-

¹³ *Poner junto #51*, Miguel Cinta Robles en entrevista, *Radio Nopal*, Ciudad de México, 2022, en: <https://www.mixcloud.com/radionopal/poner-junto-51-cada-domingo-un-cerro/>

¹⁴ Juan Vásquez Ramírez / Sebastián van Doesburg, *Planta hidroeléctrica La Luz en San Agustín Etlá, Oaxaca*, Boletín FAHHO Digital No. 7 (Sep 2021), en: <https://fahho.mx/planta-hidroelectrica-la-luz-en-san-agustin-etla-oaxaca/>

¹⁵ *Ibid.*

tado en un pequeño plano arriba de un fresco arroyo. Frente al edificio pasa el canal de agua que conduce a la presa en la comunidad de San Agustín Etlá”.¹⁶

A lo largo del camino, pudimos seguir los antiguos acueductos abiertos, por los que aún corre el agua, y a los que alguna fauna silvestre acude en época de sequía. También avistamos un pequeño venado que se volvió hacia dentro del bosque al percibir nuestra presencia. En ocasiones, había que abrir el paso a falta de la guía del río debido a la sequía de la época, pero conforme avanzábamos entre los senderos, se podía notar la adaptación del ecosistema a la presencia humana, ya que las diferentes construcciones que llevaban a la presa, estaban recubiertas por hierba abundante.

La caminata en compañía de Cinta nos permitió escuchar sobre sus experiencias previas en este ecosistema, al tiempo que nosotros lo reconocíamos por primera vez. Al llegar al inicio de la ruta nos invitó a tomar un momento para pedir permiso al espacio, para entrar en él y agradecerle que nos recibiera. El breve ejercicio de meditación personal me hizo atender el hecho de que haya distintos modos de percibir el efecto de la propia presencia en un entorno determinado. Si bien ni el artista ni el equipo contaba con un conocimiento científico sobre el impacto biológico que nuestra sola presencia pudiera generar en ese ecosistema, pareciera entonces lo mínimamente fundamental acercarse con respeto y agradecimiento a cualquier sistema vivo. Un acto simple en esencia, pero igualmente necesario.

Al avanzar, fuimos encontrando los incontables elementos orgánicos pertenecientes a ese territorio, que en sintonía con la práctica de Miguel Cinta, me despertaron la curiosidad y el asombro por descubrir sus formas, sus esencias y sus rastros. Ahora, al relatar mi experiencia me resulta interesante recordar que en un momento, al tomar un elemento particular de madera con la forma de un útero que se encontraba sobre la tierra, me surgió el ímpetu de tomarlo y llevarlo conmigo, acaso por ese simbolismo atribuido. Sin embargo, mientras seguimos adelante, terminé por devolverlo. Como lo comenté al grupo en ese momento, la razón fue que llevarlo de pronto se sintió como una clase de extracción injustificada, por lo tanto era mejor apreciarlo y solo dejarlo nutrir o seguir generando su relación orgánica con el bosque. Entonces pude asociar la pertinencia de los acercamientos de Cinta; el sentido otorgado a nuestra coexistencia con lo que vive *más allá de lo humano*, es ya un acto de profundización en el reconocimiento sobre nuestra participación de la vida, o bien, de nuestra intervención en ella.

Una vez a la altura de La Planta, pudimos explorar las ruinas y el jardín silvestre a su alrededor. Luego realizamos un pequeño picnic al lado del curso de un canal que se conecta con el río

¹⁶ *Ibid.*

San Agustín, el cual cruza el bosque, asegurándonos de no dejar restos de nuestros alimentos allí. En el sitio algunos tramos de agua son atravesados por construcciones que funcionan en continuidad con la presa, ubicada a lo alto del caudal. A partir de las conversaciones con el artista también nos fue posible reconocer la importancia política del río. Según nos comentaba, uno de los municipios aledaños a San Agustín padece de carencia de agua. Me sorprendió particularmente que la división política resultara tan determinante para el acceso y aprovechamiento del elemento. Mientras la comunidad de San Agustín, por asunto de su ubicación geográfica, resguarda el curso del agua de manera atenta -y acaso celosa y aguerrida debido a las condiciones impuestas por el Estado para abastecer asimismo a la ciudad de Oaxaca-, otro municipio se enfrenta a las dificultades de no poder contar con ella, aun si se ubica más cerca de la misma fuente que la ciudad capital.

Finalmente, después de alrededor de dos horas de camino y un poco con el peso del cansancio, nos aventuramos guiados por Cinta en una ruta distinta para emprender nuestro regreso al CaSa, el cual resultó algo más accidentado por la ausencia del río en ese momento. Durante ese trayecto, fuimos rasguñados por tallos secos y bañados por la hojarasca. También tuvimos que atravesar tramos en desuso del viejo acueducto, con alto riesgo de perder el equilibrio hacia los profundos declives a sus lados. Otras dos horas más tarde, salimos de vuelta a uno de los senderos de San Agustín Etlá.

A pesar de sus incansables esfuerzos y acciones por la defensa de diversas causas, en una entrevista con la periodista Karen Moe, Francisco Toledo comentaba que “la barbarie y destrucción ambiental del humano, e incluso entre su misma raza, nunca va a cambiar”.¹⁷ Si eso fuera cierto, considero que en ausencia de un panorama posible para borrar las profundas huellas de lo humano en el sistema vivo del que forma parte, se vuelve difícil adelantar qué tipo de efectos pueda generar cada uno de nuestros pequeños actos en esa totalidad de incesantes transformaciones. Sin embargo, pienso que con la existencia de prácticas que reconfiguren nuestra relación con lo vivo desde lo íntimo, a través de procesos artísticos como el de Miguel Cinta, la metamorfosis en esa urdimbre vital cuando menos puede tornarse significativa. Es decir que cualidades de lo humano como cuidar, sentir, apreciar, respetar y agradecer, pueden generar efectos concretos en nuestra comprensión de lo que coexiste *más allá de lo humano*, e idealmente, alentar una readaptación menos nociva de nuestra presencia entre lo vivo.

¹⁷ Karen Moe, *La cruda realidad: Duelo de Francisco Toledo y los 43 desaparecidos de Ayotzinapa*, Karen Moe. Author. Artist. Feminist. Revolutionary, en: https://karenmoeauthor.com/wp-content/uploads/2021/10/INTERVIEW_Toledo_Espanol.pdf

m a r g a r i t a

Margarita es el nombre de la madre y de la abuela de Miguel Cinta Robles. Usarlo en ocasiones para identificarse a sí mismo y a su obra, significa honrarlas como sus dadoras de vida y cuidadoras, y a su vez da pista del carácter afectivo que busca transmitir en sus prácticas. En sus procesos artísticos, Cinta se propone reflexiones personales en torno a la exploración de nuevas formas para la vinculación con entidades no humanas y elementos orgánicos que forman parte de diversos ecosistemas y territorios, a través de sus propias nociones de cuidado y afecto. Asimismo, “sus intereses se enfocan en construir modelos que fusionen la agroecología y la escultura, así como también en crear estrategias pedagógicas, que posibiliten formas de socialización y aprendizaje en vinculación con la tierra”.¹⁸

A pesar de que hay algunos aspectos que parece necesario revisar de manera crítica, en el encuentro con la obra de Cinta se discierne una suerte de efecto sentipensante.¹⁹ Hay una comprensión de otras agencias vivas y su habitar del mundo, a partir de una búsqueda para establecer relaciones que reconozcan la complejidad de la interdependencia y autonomías entre seres vivos. A su vez, invita a navegar preguntas respecto a las políticas que los atraviesan en su carácter de sistemas interconectados. De tal forma, hay dos procesos de trabajo desarrollados por el artista que me interesan, por las posibilidades que detonan respecto a las relaciones con el espacio ecológico: uno, la realización de caminatas en bosques y cerros así como la recolección de elementos orgánicos a lo largo de estas; y dos, la transformación de dichos elementos en lo que él ha denominado *escultura suave* o *escultura lenta*.

Durante el año 2022, tuve la oportunidad de mantener algunas entrevistas con Miguel, a propósito de nuestro encuentro en San Agustín Etla y su apoyo en el proyecto de investigación curatorial para el CaSa, así como en el contexto de su exposición en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México, que presentó su Colección *Margarita Robles*. Asimismo, tuvimos algunas otras conversaciones de intercambio respecto a sus procesos, en las que el artista me ha comentado que no piensa en estos con una finalidad únicamente artística. En efecto, es posible reconocer cómo su práctica desdibuja límites entre el arte y lo vivo, ya que la intención de familiarizarse con diferentes agencias vivas y elementos orgánicos pertenecientes a diversos ecosistemas ha conllevado explo-

¹⁸ virreina, IG, <https://www.instagram.com/p/CoXjNFhudW6/>

¹⁹ Orlando Fals Borda propone una sociología sentipensante, que se vierte hacia la posibilidad de “pensar con el corazón y sentir con la cabeza”, como producto de un acercamiento a *conocimientos ancestrales* a través de sus investigaciones sociológicas a lo largo de diversos territorios en América Latina, y que se entiende también como parte de procesos de resiliencia social [<https://sentipensante.red>].

raciones estéticas que le permiten entablar reflexiones más allá de su mera utilización como material para su producción.

c a m i n a t a s .

Como he anotado previamente, *Cada domingo un cerro* o *Domingo de cerro* es una práctica de caminatas regulares en diversos territorios, que comienza como un propósito personal del artista. Para febrero de 2023 contó cuarenta experiencias en México. El proyecto está “dedicado a producir rutas, caminatas, talleres y activaciones en montañas de Oaxaca y otros estados de la república. Estas caminatas buscan integrar los campos de la biología, la ecología y las artes, con los contextos políticos de lxs [sic] territorios que se recorren”.²⁰

En un principio, conforme personas allegadas a él se fueron uniendo a sus recorridos, Cinta se tomó el momento para considerar la seguridad de estas personas, el resguardo de los entornos y el reconocimiento de los elementos vivos en los espacios visitados. Así, semana a semana fue transformándola en una actividad colectiva a la que incorporó nuevas dinámicas como meditaciones, el uso de radiestesias o la implantación de semillas nativas. Es decir, el enfoque de la actividad pasó a ser una oportunidad de aprendizaje, intercambio y de continua observación.

Subir cerros para recolectar azucenas, para no hablar, para observar aves, para ver nopales, para dibujar nubes, para ubicar el norte y nuestras casas y orígenes, para reforestar, para hacer nuevxs [sic] amigos [sic], para buscar antiguos plantíos de pulque, para hablar de territorios, agua, viento. Para acompañarnxs [sic] y acuerparnxs [sic].²¹

Un primer paso relevante para Cinta fue recurrir a *personas cercanas*²² a los territorios, o bien gente que los procura, resguarda o habita de manera permanente, para poder planear rutas más informadas sobre estos, como el caso del Comisariado de Bienes Comunales en San Agustín Etla. Según expresa, la asiduidad de esta práctica le permitió aprender *cómo caminar las montañas*.²³ Asimismo, como parte de sus prospecciones, no sólo atendió la integración de conocimiento sobre las especies, senderos o los ciclos de algunos de ellos, sino también las posibilidades de erosión u

²⁰ virreina, IG, *Op. Cit.*

²¹ Miguel Cinta Robles, IG, <https://www.instagram.com/miguelcintarobles/>

²² *Poner junto #51*, Miguel Cinta Robles en entrevista, *Radio Nopal*, Ciudad de México, 2022, en: <https://www.mixcloud.com/radionopal/poner-junto-51-cada-domingo-un-cerro/>

²³ *Poner junto #51*, Miguel Cinta Robles en entrevista, *Radio Nopal*, *Op. Cit.*

otros efectos de los desplazamientos colectivos. El artista ha observado que:

En los bosques, tal vez, es donde se sitúan la mayor cantidad de senderos. La posibilidad de hacer/nacer/mantener un sendero reside en la continuidad de quienes lo recorren [...] La definición clara de un camino, al desplazarnos dentro de un bosque, se comienzan a develar en el movimiento entre veredas, un desarrollo arquitectónico en el bosque propuesto por el paso constante de caminantes humanos y no humanxs.²⁴

Sin embargo, distinto a lo que podría implicar un acercamiento científico especializado a los entornos que explora, las dinámicas que Cinta incorpora tienen también un sentido simbólico. En su intención de vincularse con estos, concede atención al mero acto de la presencia como posibilidad para vinculaciones afectivas o sensibles. En ocasiones realiza una especie de ritual para *pedir permiso* para ingresar al espacio, al iniciar su recorrido, tal como nos invitó a hacer en el bosque de San Agustín Etna. Y a su vez, *pedir permiso* para extraer elementos del mismo, como parte de su práctica de recolección. A lo largo de las caminatas, el artista llega a recoger plantas, semillas, maderas, piñas, tallos, piedras, barro, tierra, naturaleza muerta, cáscaras, capullos o exoesqueletos que encuentra en el suelo, o sueltos entre los árboles y la vegetación. Esto puede comprenderse como un acto de *reconocimiento mutuo* y su intento por entablar una relación comunicativa con esas agencias vivas.

Dichas acciones parten como una crítica de otras formas de prácticas extractivistas características del desarrollo histórico de las sociedades occidentales, en las que los seres y elementos orgánicos que conforman un ecosistema son percibidos ante todo como meros recursos removibles de su lugar de origen. En ese sentido, el artista reconoce:

Un bosque/territorio no se construye sólo por aquello que es visible, o por l_s²⁵ recursos explotables que habitan su zona en hectáreas, litros o toneladas. Si no también por las historias que atraviesa sus ramas y hojas, por las conversaciones invisibles al lenguaje humanx, que se desarrollan en l_s microclimas de lo pequeño, en lo que está a nivel de suelo, muy pegado a la tierra [...]²⁶

²⁴ Miguel Cinta Robles, *Cómo recordamos un bosque. Observaciones y apuntes alrededor del sistema de formas, vida y distribución de musgos en climas fríos y húmedos en el sur de Suiza*, Virreina, Vionnaz, Suiza, 2023, https://virreina.space/proyectos/11_Miguel-CintaRobles_/index.html

²⁵ El uso de “_” por parte del artista remite a sus cuestionamientos sobre teoría de género: “alrededor de la manera en que nombramos lingüísticamente al ecosistema y sus territorios. En muchas ocasiones intenté eliminar la necesidad de utilizar artículos (el, la los, etc) para no asumir o referirme a árboles, musgos, ríos, flores, cuevas y piedras [...] De esta manera, se genera algo así como un espacio de siembra en el texto, donde un lector puede depositar una semilla y cultivar aquello que desee”. (https://virreina.space/proyectos/11_MiguelCintaRobles_/index.html). Sobre ello, no abordaré un análisis sobre las perspectivas de teoría de género y reflexiones lingüísticas que el artista implementa en la comprensión de su discurso, ya que me parecen parte de una capa interpretativa paralela, que apela a distinciones que forman parte de un constructo de socialización humana, que desde mi punto de vista no son aplicables en los elementos que él refiere. Por lo tanto, profundizar dicha discusión no me resulta esencial para la revisión de su obra en este ensayo.

²⁶ Miguel Cinta Robles, *Cómo recordamos un bosque. Op. Cit.*

En otro orden, a lo largo del ciclo de caminatas, Cinta ha buscado conferir diferentes sentidos a su interacción con los entornos. Como parte de los ejercicios de propuestas comunicativas con los ecosistemas, otra de las prácticas que el artista considera significativo incorporar durante algunas de sus visitas, es la meditación. Sin hacerlo desde alguna tradición en específico, el artista comprende el ejercicio meditativo como una forma de establecer un intercambio energético con las agencias vivas que le rodean al momento de permanecer en un espacio durante cierto tiempo. A partir de este acto, apela a una suerte de sinergia efímera que puede ir transformándose a través de la constancia. Igualmente, bajo la idea de que hay una comunicación preexistente entre los componentes de cada ecosistema para su flujo biológico balanceado, Miguel Cinta propone una comunión humana espontánea con dicho flujo, por medio de actos como la respiración o la contemplación, presentes en algunas formas tradicionales de meditación.

Cuando el artista me brindó un recorrido de su Colección *Margarita Robles* presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil, me comentó que con cierta influencia de la meditación budista, su proceso es buscar un estado de relajación y silencio mientras su cuerpo permanece estático y enfoca sus sentidos del olfato, el oído y el tacto, como canales de receptividad del ambiente. Asimismo, a través de libros como *Cómo Hacerse Amigo de un Árbol (How to Befriend a Tree...)* del autor Mantak Chia²⁷, Cinta se ha inspirado en la práctica taoísta *Chi Nei Tsang* (Masaje Interno de los Órganos), que propone una interacción con los árboles como fuentes de energía *Chi*. Se puede decir que se trata de un ritual de comunicación silenciosa, dado que esta perspectiva considera que el silencio es un lenguaje compartido por humanos y árboles, que permite una interacción armónica entre ambos. De acuerdo con Chia, maestro Qigong fundador del Sistema Tao Universal de Sanación (*Universal Healing Tao System*)²⁸, los pasos desarrollados por esta tradición de comunicación con árboles derivaron de la observación del curso natural de los *eventos*, y a través de una comunión sutil de la energía. En su texto describe una serie de pasos para poder entablar una relación con el árbol, para así culminar en una sesión meditativa, tomando en cuenta las particularidades del intercambio energético del *Yin* y *el Yang*, que son las variantes de emisión y receptividad energética según el taoísmo.

Esta propuesta sugiere que a través de la observación, el silencio y la meditación, una persona se puede volver más receptiva y de cierta forma sensible a presencias no humanas como los

²⁷ Mantak Chia, *How to Befriend a Tree. Beginning practitioners of Chinese internal organ massage (Chi Nei Tsang) are taught how to commune with trees. Shouldn't this be part of everyone's education?*, *Ancient Healing Traditions of Taoism, Universal Healing Tao*

²⁸ *Ibid.*

árboles, y a sus energías particulares. Asimismo, apela a la cualidad sensorial presente en ese proceso de comunión. Mantak Chia explica que en todas las prácticas de sanación del Tao, es necesario entrenar los ojos y la mente para poder mover y guiar la energía *Chi*, que según esta tradición, es la energía vital. Llevar a cabo el ciclo completo de esta práctica, que incluye un *cierre* posterior a la meditación -paso en el cual sentarse en silencio al lado del árbol basta para seguir efectuando un intercambio-, representa una relación de respeto que se puede mantener con otras agencias vivas. Para Miguel Cinta, este acto comunicativo se convierte además en un *ejercicio de fe*, en el sentido en que a través de la constancia, es posible agudizar el contacto entre sensibilidades.

Como parte de los ejercicios de Cinta, también ha considerado el uso de máquinas u otras herramientas, como intermediarias en la posibilidad del humano por generar intercambios con agencias vivas no humanas. El artista ha recurrido a la radiestesia, una práctica considerada como pseudo-ciencia que sugiere que a través de artefactos como péndulos, varillas u horquillas, se pueden percibir de manera amplificada estímulos eléctricos o electromagnéticos emitidos por algún cuerpo o agente vivo. Esta técnica ha sido aplicada en otros contextos para llevar a cabo la búsqueda de agua bajo la superficie terrestre. Para el artista, este tipo de instrumentos resultan dignos de experimentación para establecer probabilidades de entendimientos con lo no humano. Para él, el caso de la radiestesia es un ejemplo de cómo las máquinas pueden funcionar más bien como mediadoras, detonadores o potenciadores de conexión con otras entidades.

De ese modo, Cinta considera dos canales de comunicación posibles: una mediada por ciertas tecnologías, y otra que se ejercite o profundice a través del contacto directo con agencias vivas no humanas, como hace desde las caminatas o la meditación. En ambos casos, la intención es que se puedan expandir las capacidades para la exploración de otros lenguajes o propiedades sensitivas, que tengan impacto en los *diálogos* entre humanos y no humanos. Como consecuencia de ello, el artista reconoce la generación de ficciones poéticas: otorga significados sobre lo que podemos entender o lo que *nos quieren decir* otras agencias vivas indagando distintas dimensiones, tanto para acceder como para mediar esa información, desde las capacidades intelectuales y sensibles de un posicionamiento humano. En esa nota, pienso que se puede establecer un contraste crítico entre la práctica de meditaciones como la que propone el artista, y las reflexiones sobre el uso de herramientas o máquinas, en el intento por generar dichos ejercicios comunicativos o dialógicos, así como de las ficciones. Sin embargo, por el momento proseguiré con la descripción de su práctica y obra, para poder realizar un breve análisis al respecto posteriormente.

En paralelo, el convivir con personas estrechamente relacionadas con algunos espacios le ha permitido al artista comprender que la comunión con estos no puede ser meramente ecologista, o

estética, sino también desde un ejercicio político en defensa de la tierra y sus entidades /como parte de nosotros/, de comprender que *existimos porque existen*²⁹; ejercicios de resistencia en defensa de los territorios, que acaso no pueden comprenderse sin los afectos y las conexiones íntimas o particulares entre agentes vivos. Asimismo, el carácter grupal de estas caminatas se funde también en el contexto del saber plural, donde la conversación y el diálogo, o el silencio colectivo, se convierten en hilos de un tejido específico compartido con la experiencia del presente, pero también con el rescate de aprendizajes del pasado y su resguardo para el futuro. Por ejemplo, sobre el territorio alrededor del Cerro María Sánchez en Oaxaca, el artista relata:

En la carretera 175, que corre hacia Ocotlán, Ejutla, Miahuatlán y finalmente hasta la Costa de Oaxaca, se encuentra, en una pequeña desviación, San Martín Tilcajete. En Tilcajete hay un cerro que se llama María Sanchez [sic], donde dicen que una vez al año aparece una cueva que concede deseos. También hay cientos de perros y chivos que caminan por cuadras pavimentadas y caminos de tierra. En ese lugar hay proyectos que reforestan árboles de copal a lo largo del valle, que captan agua y siembran maíz de cuatro colores. Proyectos que cocinan con lo que se cosecha, que pintan murales en casas, que sueñan con futuros verdes, que tallan y pintan madera, que moldean y queman tierra y que nacen desde un lugar llamado familia, pues todos son tíos y tías que se conocen de toda la vida.

Ahí en Tilcajete también está <<ruina._>>, un lugar donde se almacena Maíz en cuartos que están llenos de piso a techo. Donde suceden Karaoke, conversaciones sobre arte y pedagogía, sonideros y durante febrero del 2021, un curso y taller de experimentación sonora donde se habilitó un estudio de grabación.³⁰

Por otro lado, su caminata de la ruta *Ben'Zaa*, recorrida a comienzos de septiembre de 2022 en el cerro de Monte Albán en Oaxaca, tuvo como acto distintivo un ejercicio de reforestación con el uso de bombas de semillas nativas. Luego de solicitar y cubrir los procesos burocráticos necesarios para intervenir un área protegida como lo es el sitio de Monte Albán, la propuesta del uso de bombas de semillas³¹, que se considera un método de agricultura natural, produce un efecto observable de la presencia humana en el territorio. A través de esto, Cinta aborda el interés por propiciar intervenciones no invasivas a los ecosistemas.

²⁹ *Poner junto #51*, Miguel Cinta Robles en entrevista, *Radio Nopal*, *Op. Cit.*

³⁰ Miguel Cinta Robles, IG, <https://www.instagram.com/p/CL5TDhrjx41/>

³¹ Las bombas de semillas son un método de reforestación iniciado por el biólogo Masanobu Fukuoka. Se trata de bolas de arcilla, semillas y otros componentes orgánicos que suelen “lanzarse” en lugares donde puedan germinar. Este tipo de agricultura se considera un método natural ya que no implica ningún uso de pesticidas, abonos o fertilizantes o arado de la tierra, y que permite a las semillas germinar por sí solas en suelos aptos para su crecimiento y su adaptación con el ecosistema. La utilización de semillas nativas es uno de los principios más importantes para mantener el estado natural de los mismos.



Vista, San Martín de Tilcajete, Miguel Cinta Robles, IG, Febrero 2021.

Es posible entender correspondencias de estos ejercicios en la práctica social de Miguel Cinta. Sus reflexiones en torno a los ecosistemas, territorios y la vida no humana, se encuentran con sus aprendizajes sobre la agroforestería y la siembra. *Terreno Familiar* es un proyecto colectivo de huerto sintrópico iniciado por su familia, en Tlaxiáctac de Cabrera, Oaxaca, a través del cual se transmiten conocimientos sobre la utilización de semillas, cosechas y se propician diálogos sobre las posibilidades de la soberanía alimentaria. En particular, su enfoque aborda la agroforestería sintrópica y la producción de semillas de polinización abierta a través del aprendizaje colectivo.³² De ese modo, el trabajo con el reconocimiento de semillas, permite a su vez generar un posicionamiento político respecto al origen y manejo de alimentos, en contraposición a la distribución controlada y centralizada por grandes corporaciones a través de patentes o estrategias de modificación química que impiden la variación y floración³³, y en ese sentido, generar y multiplicar saberes respecto a la biodiversidad en la que puede confluír la producción de alimentos. Entre el uso de semillas nativas, criollas,

³² *El terreno familiar*, IG, <https://www.instagram.com/terrenofamiliar/>

³³ *Ibíd.*

híbridas, endémicas y transgénicas, el proyecto de *Terreno Familiar* hace énfasis en el uso de semillas de polinización abierta, ya que son las más convenientes para acompañar los procesos biológicos de la naturaleza.³⁴

La función general de un huerto sintrópico es lograr establecer una comunión entre el trabajo de conservación de las especies nativas de un territorio, con las especies aptas para consumo humano. Se concibe como un catalizador para la reforestación del territorio en que se desarrolla, ya que la implementación de los sistemas agrícolas inspirados en los ciclos naturales de ecosistemas o bosques, permite la recuperación o restauración de agentes como cuerpos de agua, fauna y vegetación. Se da lugar a un proceso sucesional natural para la creación de vida. Así, además del desarrollo técnico, la agroforestería sintrópica permite poner atención en otras formas de observar el cuidado de los organismos que habitan allí, desde lo que Miguel Cinta ejerce como cuidado y afectividad, y no sólo de una relación de productividad. Es decir, se pueden establecer conexiones desde lo sensible y la atención a las necesidades de cada ecosistema; o bien, entablar una integración de conocimientos sobre agroecología con otras formas de percepción, como desde el campo del arte.

³⁴ *Ibid.*

escultura suave.

1. taxonomías afectivas

Otro de los proyectos de Miguel Cinta Robles, es la co-creación de lo que ha denominado *escultura suave* o *escultura lenta*. A través de este proceso, ha ido revalorizando su comprensión de la escultura como técnica, así como sus relaciones como artista con los elementos con los que configura su obra. Su hilo conductor parte como una consecuencia de su percepción de las formas iniciales del *land art* estadounidense de la década de 1960, de las cuales considera que representan una búsqueda de dominio de los materiales, o incluso de *invasión* de los territorios.³⁵ Es frente a esa idea que el artista se propone un acercamiento a los entornos y sus elementos naturales desde una perspectiva opuesta, desde el cuidado y el afecto.

Respecto al concepto de escultura, Karen Lemmey, curadora de escultura del Museo Smithsonian en Washington, DC, acota la forma en la que Isamu Noguchi “extendió la tercera dimensión a proporciones galácticas, al menos conceptualmente, en *Escultura para ser vista desde Marte* (*Sculpture to Be Seen from Mars*, 1947)”³⁶, ya que se trataba de una propuesta de *land art* en la que la figura de una cara humana con una nariz de una milla de largo anticipó el acceso a los viajes espaciales. De ese modo refiere a la condición flexible de lo escultórico, y el por qué se podría considerar obsoleto el pretender definir a la escultura desde la enumeración de los materiales posibles con que puede crearse.

En el mismo tenor, Alexis Lowry, curador de la *Dia Art Foundation*, cita a Melvin Edwards, quien sugiere que la forma -o la manera particular en la que un objeto aparece en el mundo- no es algo absoluto, sino inestable, moviéndose en consonancia con diversas fuerzas tanto físicas como contextuales.³⁷ Desde esa perspectiva, considera “la expansión de la escultura en un campo de relaciones espaciales que existen más allá del objeto discreto”³⁸, sugiriendo así que hay en la escultura una sensibilidad situada. Por su parte, Julieta González, directora artística del Museo Inhotim en Brumadinho, Brasil, recuerda la manera en la que artistas como Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica crearon piezas no objetuales que “enfaticaron las dimensiones quinestésicas y afectivas del

³⁵ En conversación con Miguel Cinta Robles, en el marco de la exposición de su Colección Margarita Robles, MACG, CDMX, Agosto, 2022.

³⁶ Karen Lemmey *et. al.*, *What is sculpture?*, Art in America, Septiembre 1, 2022, pp. 44-49, p.45

³⁷ Alexis Lowry, *Ibid.*, p.46

³⁸ *Ibid.* p.47

campo en expansión de la escultura”³⁹, acentuando las condiciones espacio-temporales, ambientales y de la experiencia emocional de la práctica escultórica.

Se pueden tener presente dichas concepciones sobre el desarrollo o las propiedades de la escultura al analizar la búsqueda de Miguel Cinta, por la aproximación a sus piezas a través del cuidado de lo vivo y otras sensibilidades. Como consecuencia natural de su proyecto de caminatas, el acto de la recolección de elementos orgánicos se conformó a su vez como un ejercicio de *taxonomías afectivas*.⁴⁰ A su vez, su práctica escultórica se refleja en su conocimiento sobre el cultivo de plantas, en un sentido de acompañamiento a un proceso que no es sólo de crecimiento y nutri-mento, sino también de degradación.

La *Colección Margarita Robles* fue un proyecto de Cinta presentado en el Museo de Arte Carrillo Gil (Enero 30 a Agosto 21, 2022), en la Ciudad de México, como una muestra de diversos elementos minerales, animales, vegetales y orgánicos recolectados en sus caminatas, y algunos intervenidos con elementos sintéticos o compuestos, como herrería, plástico o dibujo. Piedras, ramas, plantas y semillas entre otras entidades, se integraron en el espacio de un cubo blanco con la posibilidad de generar relaciones estéticas entre sí, así como posibles vínculos con los espectadores. Este proceso de recolección y exhibición es descrito por la curadora Gabriela Cepeda como una *taxonomía afectiva*, ya que no pretende posicionar a los elementos como objetos extraídos de un territorio, para ser estudiados o analizados desde una perspectiva científicista; en oposición a “colecciones etnobotánicas motivadas por el extraccionismo”.⁴¹ Por el contrario, la forma en que se fue conformando su disposición en el espacio, consideró a cada elemento desde su potencial inacabado, en su calidad de elementos orgánicos con cambios intrínsecos. La colocación de algunas piezas se trabajó en conjunto con herrería hecha a la medida para adaptarse a sus formas, sus posibles transformaciones o a su desgaste natural. Algunas otras se expusieron en conversación entre sí, y sin limitantes para el contacto con el público asistente.

Como se puede observar en las imágenes a continuación, una de las piezas de la colección es un cactus desecado con una forma reconocible como corazón. En un primer momento, es posible intuir que el artista recolectó esta pieza por su forma natural peculiar, como parte de su proceso de observación y selección de elementos a lo largo de sus recorridos. La premisa de afectividad de la que parte el artista implica una relación de *aprecio* para con los espacios que explora, así como una

³⁹ Julieta González, *Ibíd.*, p.47

⁴⁰ MACG Presenta: Colección Margarita Robles, Curaduría: Gaby Cepeda, Museo de Arte Carrillo Gil, Enero 30 a Agosto 21, 2022, Hoja de Sala, en: <https://www.museodeartecarrillogil.com/wp-content/uploads/2022/04/Hojas-de-Sala-Miguel-Cinta-Robles.pdf>

⁴¹ *Ibíd.*

interacción de mutualidad con las agencias vivas que les habitan, llevando a un tercer momento basado en la intención de generar *diálogos* con o interpretaciones sobre estos.

El elemento mostrado en la segunda imagen, es la misma pieza exhibida como parte de la colección, inicialmente como un cactus verde. Al ser expuesto en ocasiones anteriores fue atornillado a muro, a través de realizarle una perforación en el centro superior. Esa marca permaneció visible para el momento de la exposición como parte de la colección, donde la pieza se mostró finalmente en su estado desecado. Tenía la misma silueta, conservaba sus espinas, y era visible cómo el proceso de desecamiento prosiguió alrededor de la perforación, pero sus colores cambiaron de verde a ocres y grises, su nivel aparente de hidratación disminuyó en su totalidad, y la textura de su superficie pasó de tersa a áspera.



Elementos en *Colección Margarita Robles*, Museo de Arte Carrillo Gil, Miguel Cinta Robles, 2022.



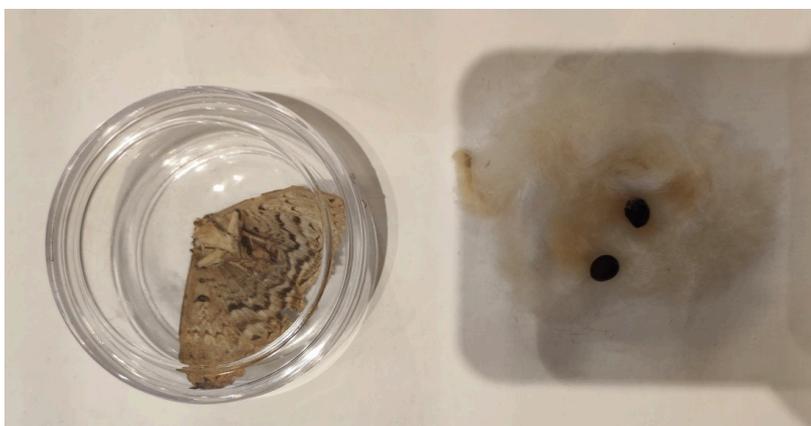
Escultura suave de Miguel Cinta Robles, 2022.

El artista considera las posibles transformaciones de los elementos que recolecta para su disposición en el espacio de exhibición. Este trabajo parte así como un acto de co-creación. Al reconocer la agencia de los diversos elementos provenientes de entornos vivos y sus elementos interconectados, el artista propone que su intervención para la transición de algunos de estos en esculturas, debe tomar en cuenta dicha naturaleza activa. Así, el proceso de transformación de las piezas, más que un moldeo, se adapta a los cambios intrínsecos al carácter orgánico del elemento. Desde la perspectiva del artista, su papel no es imponer una forma o concebirlas como material inerte, sino colaborar con estos a través de la observación y la procuración, atendiendo a aspectos como sus reacciones a la luz, la temperatura o su relación con el espacio en el que les dispone. Es por ello que ha nombrado a su trabajo *escultura suave* o *escultura lenta*, ya que no hay una temporalidad u objetivos formales específicos o preestablecidos para su configuración, sino que esta última se ejerce desde la atención a las necesidades, ciclos y reacciones de cada una.

A la vez, a través de su colección, Miguel proponía otras maneras de generar conocimiento considerando una crítica a coleccionismos no extractivistas:

La colección pretende acentuar el carácter ficcional de toda construcción de conocimiento, especialmente aquel que se genera desde personajes histórico-científicos romantizados como suelen ser los “exploradores botánicos”. Figuras en su mayoría europeas y estadounidenses, que aparecen en Oaxaca —y muchas otras localidades del sur global— para descubrir, nombrar, clasificar y posteriormente historizar, institucionalizar y frecuentemente comercializar los frutos de sus exploraciones. Opuesta a estas colecciones etnobotánicas motivadas por el extraccionismo, la Colección Margarita Robles —que lleva el nombre de la abuela, madre y frecuente pseudónimo de Miguel— confronta la recolección violenta con una colección creada desde el caminar cariñoso, afectivo de los cerros y paisajes. Conformada desde el tomar suavemente y preservar, partiendo de los principios de pedir permiso, tomar prestado, recoger con cuidado.⁴²

También se podían apreciar otras formas de disposición para elementos orgánicos y vegetales. El cuerpo de una polilla muerta colocada en una caja Petri para su conservación, y dos semillas colocadas sobre algún tipo de



Elementos en la *Colección Margarita Robles*, MACG, CDMX, 2022.

⁴² Gaby Cepeda, *Colección Margarita Robles*, sitio web: <https://coleccionmargaritarobles.com>

algodón, acaso emulando un proceso de posible germinación, si se pretendiera comenzarlo a través de cuidados como hidratación e iluminación adecuados.

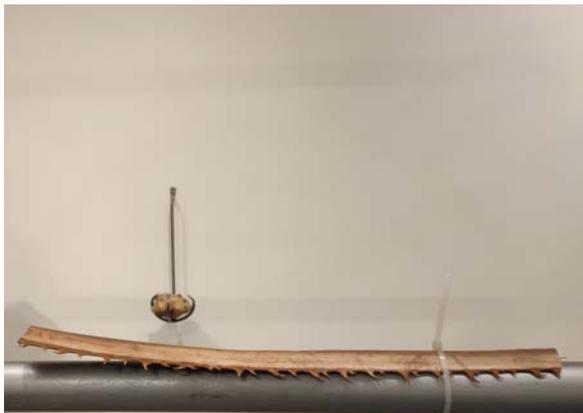
Asimismo, en la siguiente imagen aparece de nuevo el mismo elemento orgánico vegetal, pero conservado en su rama original. A su vez, la rama bifurcada está colocada sobre un trozo de madera funcionando como soporte. En este tipo de composiciones o ensambles variables, como se ve en las imágenes subsecuentes, se refleja la intención de Miguel para rescatar o conservar las formas de los elementos, en sus diferentes capacidades de transformación al contacto, en interacción o por el sostén de materiales como metal, madera, papel, u otros elementos.



Elementos de *Colección Margarita Robles*, 2021/2022, <https://coleccionmargaritarobles.com>



De igual manera, en la sala de exhibición del MACG, la curaduría a cargo de Gaby Cepeda contempló la disposición de estructuras metálicas o acrílico, que siguieran el principio del artista, sobre procurar la adaptación entre las esculturas y sus soportes, permitiendo la posible continuación de sus transformaciones naturales.



Elementos en *Colección Margarita Robles*, MACG, CDMX, 2022.



Elementos de *Colección Margarita Robles*, 2021/2022, <https://coleccionmargaritarobles.com>

Como se puede apreciar en la serie de imágenes, la variedad de elementos minerales y vegetales recolectados por el artista, así como los elementos compuestos, conforman un conjunto irregular. Sin embargo, su exhibición como colección permite que se detonen asociaciones y se revelen patrones respecto a su origen, a través de una correspondencia silenciosa entre las connotaciones de sus presencias. Quizá este reconocimiento desvanece, a su vez, cualquier sospecha de jerarquía en la relación entre lo mineral y lo vegetal. Por su parte, en diálogo con el artista, él expresa que le interesa “generar esculturas que puedan tener el residuo de las conversaciones”⁴³ que busca entablar con los elementos y agencias que le rodean, relación que lleva a cabo a partir de la exploración, la observación, la integración, la recolección y la intervención.

⁴³ Entrevista con Miguel Cinta Robles, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, Agosto 18, 2022.

CLASIFICACIÓN SENCILLA

OBJETOS Duros

OBJETOS SUAVES

PIEDRAS APROXIMADAMENTE 100 OBJETOS

RAMAS

SEMILLAS

OTROS

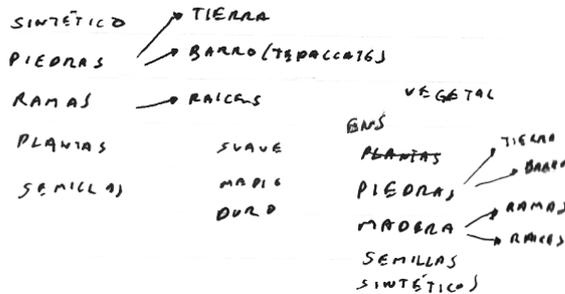
MIGUEL CINTA ROBLES

COLECCIÓN MARGARITA

ROBLES

MEDIOS VARIABLES

2020 - PRESENTE



CADA DOMINGO UN CERRO

30/01/2021

EL CERRO DEL AJUJCO

SUBIR POR EL LADO IZQUIERDO EJ

MÁS SENCILLO ZONA ROJOJA

OBSERVAR DESDE EL LATERAL

Y TENER CONCIENCIA DEL ESPACIO

ULTIMO TRAMO ROJA GRANDE ESPECIAL PARA ESCALAR

Y EXCESO DE PASTO Y REFORESTACIÓN CON PINO) CHICO,

LA BUROCRACIA DE LA CIMA

EN OCCIDENTE ES NECESARIO LLEVAR

A LA PUNTA BAJA CUALQUIER COSTO.



Anotaciones de Miguel Cinta Robles, 2022, <https://coleccionmargaritarobles.com>

De manera adicional, entre las activaciones de esa exposición se llevaron a cabo talleres para la niñez sobre cuidado y distribución del agua, siembra urbana, bombas de semillas, y otros sobre composta y radiestesia, así como caminatas en el jardín etnobotánico de la UNAM y en el volcán Teuhtli ubicado en los territorios de Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco en la Ciudad de México, proponiendo abordar discusiones respecto a los territorios, su defensa y la interdependencia humana con estos.

*

II. jardín de esculturas



Escultura suave en *cubo gris*, Tlalixtac de Cabrera, Oaxaca, Miguel Cinta Robles, IG, Octubre 2022.
https://www.instagram.com/p/CjMO58_Or4B/

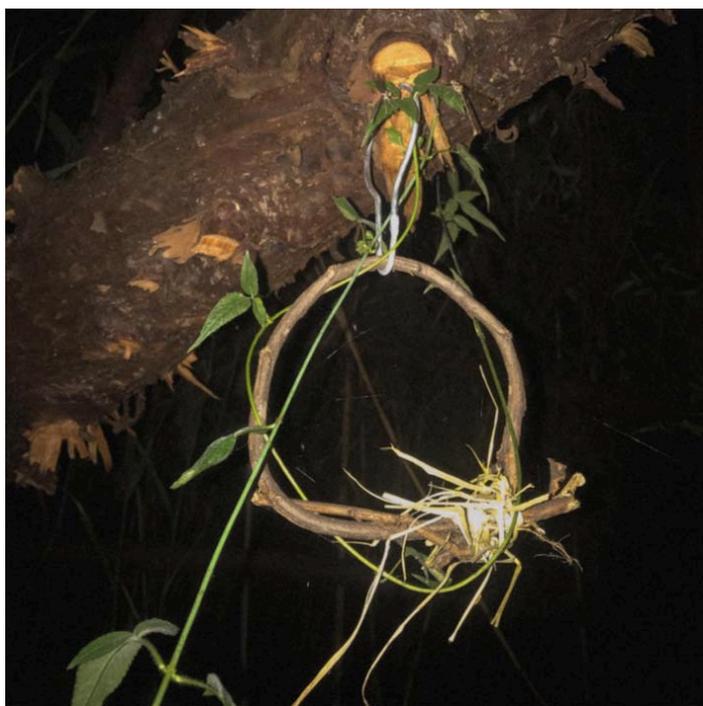
Hay un segundo momento en el proceso de las *esculturas suaves* que Cinta ha ido desarrollando, en el que pareciera enfatizarse la noción de co-creación. Como he ido relatando, con su práctica busca reconocer el entramado de distintos entornos, generando vínculos entre sus agencias vivas y la presencia humana. Así, el desarrollo de la *escultura suave* o *escultura lenta*, se ha profundizado en el espacio del *Terreno Familiar*, proyecto de siembra y saberes en el que junto con su familia, el artista propicia aprendizajes colectivos en torno a la agroforestería sintrópica; y allí, encontró un lugar para seguir explorando los procesos de sus esculturas orgánicas.

De inicio, una construcción de concreto en obra negra ubicada en el terreno fungiría como su *cubo gris* y estudio. Cinta ubicó algunas esculturas en dicho espacio, pero la condición arquitectónica al interior le orilló a repensar la relación que las piezas podían entablar con un contexto vivo. Al poner algunos elementos sobre pedestales que remitían a montajes escultóricos clásicos, el artista se enfrentó a la limitante del soporte y a la falta de luz natural para algunos elementos vegetales. En consecuencia, consideró óptimo trasladarlos al exterior, en donde pudieran interrelacionarse de manera más integral en un proceso de observación, cuidado e incluso descomposición. Es decir, una vez reubicados serían llevados a nivel de suelo o colgados a algún otro elemento del terreno, como árboles y ramas, y así a la posibilidad de un proceso de transformación conectado directamente con el entorno.

Como he anotado, el origen de las piezas se da como un proyecto de *taxonomías afectivas*, a través de la recolección de elementos en diversos territorios; esto da secuencia a la atenta observación, tanto de las características de los elementos y sus materiales, como de las transformaciones por su esencia orgánica. Así, como parte de su práctica escultural, el artista evoca un símil de los procesos escultóricos clásicos, o una forma intermedia de intervención entre la adición, la extracción o el modelado de materiales u otros elementos en la conformación de las piezas, que a su vez

se van transformando por sí solas. Es decir, el proceso se constituye en la interacción con estas agencias, que responden a su presencia y sensibilidades por medio de acciones como el riego o la siembra.

Por ejemplo, Cinta considera diversos aspectos atmosféricos o inducidos, tanto en los territorios que recorre, como en el jardín de esculturas. El nivel de agua o humedad, incluyendo la lluvia, es un agente con la capacidad de acelerar o desacelerar el proceso de transformación, o la de suavizar la tierra en la que interactúan los elementos.



Escultura suave. Jardín de esculturas, Tlalixtac de Cabrera, Oaxaca, Miguel Cinta Robles, 2022.

Así, el desarrollo de la *escultura suave* reacciona también a “una circunstancia climática, un detalle atmosférico donde a mayor calor, mayor movimiento de partículas en la materia, mayor descomposición, a menor temperatura una mejor preservación”.⁴⁴ Asimismo, Cinta explica que “las velocidades dentro de los procesos de *escultura suave* se pueden vincular con la sucesión dentro de la agricultura sincrónica. Sobre cómo trabajan los microorganismos sobre los tejidos de múltiples objetos en el ecosistema”.⁴⁵

A la par, el artista considera el sonido como factor en ese proceso de co-creación. Por un lado, puede tratarse de sonidos atmosféricos, como el agua. En específico, a partir de las anotaciones sobre sus caminatas, atiende a dos sonidos: el de “la lluvia sobre las hojas en el suelo, que no es lluvia, sino pequeños fragmentos de nieve, producen un sonido que es como *white noise*”.⁴⁶ Por el otro, el sonido producido por acciones como “lanzar una piedra al lago y escuchar una especie de eco agudo. Un rebote”.⁴⁷ Dentro de su concepción, estos factores forman parte del ecosistema, y moldean a los diferentes elementos con que se encuentra, ya que define un bosque o selva como “la

⁴⁴ Miguel Cinta Robles, *Cómo recordamos un bosque. Op. Cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

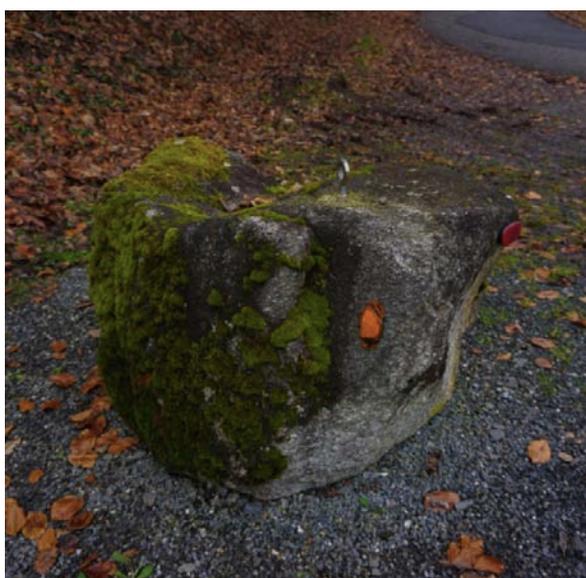
⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

configuración de árboles, circunstancias climáticas, altitud, especies y multitud de circunstancias no humanas que opera en una geografía específica. Bosque puede ser intercambiable por selva y viceversa”.⁴⁸ Estos ejemplos de factores sonoros y ambientales son referidos en torno a sus caminatas realizadas en el sur de Suiza, sin embargo también ha puesto en práctica otras formas de sonido como parte de los procesos de cuidado para sus esculturas, tanto en otros territorios como en su *jardín de esculturas*. Esto es, a través de sesiones de música o canto en sitio. Su proceso incorpora pues la interacción con las esculturas como agencias, en el entendido de que responden a dichas acciones.

Lo que Cinta refiere como cuidado y afecto en ese orden, no sólo es llevar esta exploración a través de sus conocimientos sobre agricultura o conocimientos técnicos, contemplar soportes adecuados o permitir transformaciones autónomas desde la observación, sino también relacionarse con los elementos a partir de la presencia, meditaciones, cantos, o acciones que apelen a otras sensibilidades compartidas. Por medio de ello, el artista busca agudizar sus nociones sobre las relaciones que se pueden entablar con otras agencias vivas.

Asimismo, hay una adaptación a la propia temporalidad de transformación de los diferentes elementos de las esculturas, como sucedería con el crecimiento de una planta. Y en ese sentido, se posiciona desde una perspectiva de desconocimiento respecto a las posibilidades del desarrollo de la *escultura suave*. Por ejemplo, piensa en “la observación alrededor de cómo de un tronco muerto nacen hongos y musgo. Un receptor perfecto para el desarrollo, para la descomposición”⁴⁹, y cómo esa energía de germinación se vuelve así *alimento escultórico*.



Escultura suave, Miguel Cinta Robles, IG, Enero 2023.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*



Escultura suave en *Jardín de Esculturas*, Tlalixtac de Cabrera, Oaxaca, Miguel Cinta Robles, IG, Octubre 2022.

En esa urdimbre se conforma el ciclo de vida, transformación y descomposición de las *esculturas suaves o lentas*, desde una vinculación directa con las dinámicas del suelo o el ambiente. Aunque en la intervención del artista permanece el uso de algunas estructuras metálicas o sintéticas para el posicionamiento de algunas piezas, su prioridad es la integración de las mismas a un contexto que responde a sus presencias, o bien, a un espacio en el que se pueden reintegrar. Por ejemplo, Cinta relata sobre una de sus esculturas formada por aros de palo de guaje, cómo en un periodo de dos semanas, estos fueron habitados por una familia de libélulas y arañas. A diferencia de las prácticas originales de *land art*, en las que la Tierra y sus elementos servían como medio para los propósitos del arte, la propuesta del artista concibe al arte como medio para, en su lugar, entablar relaciones de cuidado o diálogo con agencias no humanas. En este curso, en el que se ven involucradas las decisiones estéticas tanto como otras necesidades de las esculturas, el artista ha detectado que su interacción con el entorno les lleva a un siguiente nivel de complejidad.

Al estar situadas al nivel de suelo, colgadas o unidas a otras entidades, le es posible ampliar los alcances del suceso escultórico. Cuando otras entidades vivas como insectos o musgos empiezan a convivir con los elementos de las piezas, o bien cuando estas extienden su conexión hacia el subsuelo para nutrirse de los mismos elementos con que se benefician las agencias vivas alrededor, la noción de lo *oculto* pasa a ser parte de la manera en que podemos comprenderlas. Así las *esculturas suaves* le permiten al artista considerar también lo subterráneo como categoría escultórica. Esta dimensión le otorga una nueva manera de relacionarse con sus piezas; reconociendo su autonomía, y en ese sentido, su carácter vivo, y enfatizando su rol artístico desde el acompañamiento, más que de la decisión o imposición de formas. Lo que Cinta entiende al proponer este concepto de escultura, en el que hay una constante diversificación del espacio y elementos, así como de la interacción entre y con estos, es que se trata de una serie de sugerencias y una exploración estética inacabada -incluso inabarcable- que implica una adhesión a los procesos de la propia vida, constituyéndose como dispositivos artísticos que funcionan a su vez con el existir de *lo otro*.

*

En los registros del arte contemporáneo hay diversos casos sobre el interés por trabajar con agentes y entornos vivos, como las prácticas propagadas por el *land art* estadounidense en la década de 1960 o el bioarte de finales del siglo XX. Sin embargo, en las reflexiones que permite desarrollar la obra de Cinta, hay otra capa de sentido que no sólo se trata de un acercamiento a la *naturaleza* como un objeto ajeno o de estudio, o un mero recurso artístico, sino de prácticas en las que surge el planteamiento de un trabajo con entidades complejas (ecosistemas) con agencias vivas autónomas pero en permanente interacción e interconexión, a las cuales es importante aludir sin objetivarlas; es decir, estableciendo el reconocimiento de la agencia de la vida no humana. De ese modo, sin el afán de hacer una genealogía al respecto, considero pertinente establecer una relación puntual de otras prácticas que han influido en estas cuestiones del trabajo de Cinta, o bien con las que se pueden establecer paralelismos interesantes aunque no les preceda un contacto o influencia directa.

Marcela Armas

La pieza *Sideral* (2016) de Marcela Armas y Gilberto Esparza, en colaboración con Diego Liedo y Daniel Llermaly fue parte de la exposición *Mirar con nuestros ojos de montaña*, de la artista Marcela Armas (Marzo 25 a Octubre 02, 2022), presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil de manera simultánea al periodo de exhibición de la *Colección Margarita Robles* (Enero 30 a Agosto 21, 2022). *Sideral* consiste en “un dispositivo que crea espacios para la escucha a partir de la exploración del campo magnético de meteoritos metálicos encontrados en la Tierra”.⁵⁰ La pieza está conformada por un instrumento sonoro de madera y metal, un dispositivo de lectura de campo electromagnético y un meteorito de 8.2 kg facilitado en préstamo por el Instituto de Astronomía de la UNAM. La traducción de las ondas electromagnéticas en la superficie del meteorito a composiciones sonoras, pretende establecer un acercamiento sensible a este tipo de entidades como una posibilidad de encuentros con otras entidades. En palabras de los artistas a cargo de la pieza, “*Sideral* propone una consideración de los vínculos de la vida biológica y anímica con el mundo mineral”.⁵¹ Este trabajo presenta entonces una noción sobre otras formas de comprensión de la agencia mineral, lo cual fue expresamente nutritivo para Cinta en su consideración de los diversos

⁵⁰ *Mirar con nuestros ojos de montaña*. Marcela Armas, Curaduría: Mauricio Marcin, MACG ACTUAL, Museo de Arte Carrillo Gil, Marzo 25 a Octubre 02, 2022, Hoja de Sala, en: https://www.museodeartecarrillogil.com/wp-content/uploads/2022/03/MACG_Hoja-de-Sala-Marcela-Armas_v9.pdf

⁵¹ *Ibid.*

canales o instrumentos disponibles para explorar entornos, y contactar con las entidades que los componen. A su vez, tomando en cuenta que hay elementos minerales en su propia colección.

Ana Mendieta

El trabajo de la artista de origen cubano Ana Mendieta, también ha servido como punto de partida para las reflexiones de Miguel Cinta. En la década de 1970 la artista comenzó una serie audiovisual denominada *Siluetas*, cuyas primeras piezas fueron creadas en el sitio arqueológico de Yagul, en Oaxaca. Estos materiales son registros de una fusión entre performance y *land art* que la artista llamó *earth-body works* y *earth-body sculptures*, y comprenden un vasto número de acciones realizadas al aire libre en distintas locaciones y momentos de 1973 a 1980. Cada pieza era trabajada a partir de su propio cuerpo, su silueta o un modelo, el paisaje y una acción desarrollada en el tiempo que era fotografiada y en ocasiones filmada.

En el análisis de la autora Elizabeth Manchester para *Tate*, el trabajo de Mendieta destacaba por su intervención efímera y a pequeña escala de los paisajes y por enraizar su concepto a su cuerpo como mujer, y así oponerse en cierto modo al trabajo de sus contemporáneos masculinos del *land art*, como Robert Smithson o Michael Heizer.⁵² Según la propia artista, su arte era la forma para restablecer los lazos que la unían con el universo y retornar a la fuente materna, y expresaba:

A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me convierto en una con la tierra...me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mi unión con la tierra es en realidad la activación de creencias primitivas [...] en una fuerza femenina omnipresente, la imagen remanente de estar contenida en el útero.⁵³

En relación con el trabajo de Cinta, en la serie *Siluetas* se distingue por un lado la materialidad de elementos orgánicos como hojas y flores, y otros como el fuego, el agua y la tierra, pero asimismo el trabajo reflexivo de la presencia humana en la naturaleza y una interacción no objetivista con los entornos. La autora Georgina Gluzman establece que en el trabajo de Ana Mendieta, el diálogo de su cuerpo con la tierra se puede atribuir en su lugar a una búsqueda espiritual; “la

⁵² Elizabeth Manchester, *Ana Mendieta. Untitled (Silueta Series, Mexico) 1974*, Tate, sitio web, disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t13357>

⁵³ *Ibíd.*

silueta de la artista exhibe sus brazos levantados, una postura que encontró en el arte de diversas civilizaciones, frecuentemente asociada a deidades femeninas”.⁵⁴

En concordancia, Alejandro Del-Valle Cordero expone:

Mendieta tiene contacto con otra forma de concebir el arte real y mágico. Un presente que, pudiéndose entender como una contradicción desde el significante, revela para nosotros la mirada primitivista de la artista: debido tanto a su herencia antillana, como a la relación geográfica que mantuvo con México, se conforma un contexto muy específico para hablar de una formación fundamental...⁵⁵...

En ese sentido, la relación de la consagración desde una perspectiva ritual en la relación y exploración con los entornos, así como la referencia a deidades femeninas de sociedades tradicionales, permite establecer la hipótesis de que una concepción de la presencia del cuerpo humano en la naturaleza en la obra de Ana Mendieta, se puede entender como una crítica al desarrollo materialista concebido desde occidente. En esta, además resalta el recurso del ritual como una forma de conexión desde otras posibilidades.

Como establece Del-Valle Cordero, la “percepción mágica a la que alude Mendieta es la primera declaración de un testimonio que descentraliza nuestro planteamiento ante el postmodernismo”⁵⁶, ya que “su carácter ritual se situaría además en un contexto externo al panorama de occidente, definiéndose como una profunda crítica al pensamiento occidental iniciada por el arte a través de la antropología”⁵⁷ y de tal forma, el mismo autor afirma que “el efecto producido por la reconsideración del arte primitivo acontece junto a otros factores históricos muy afines, como los movimientos contra el racismo, el ecologismo, el feminismo, la globalización, e incluso con la descolonización de África y Oceanía”.⁵⁸

Asimismo, en el número 16 de *Musée Magazine*, revista digital enfocada en vanguardia de la fotografía, que se tituló *Caos*, se propone que una fotografía de la serie *Siluetas* tiene como obje-

⁵⁴ Georgina Gabriela Gluzman, *Ana Mendieta. Alma, Silueta en fuego, 1975*, MALBA Diario, Colección, en: <https://www.malba.org.ar/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego-1975/>

⁵⁵ Alejandro Del-Valle Cordero, *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*, Universitat Pompeu Fabra, Departament D'Humanitats, Junio, 2013, p. 70

⁵⁶ *Ibid.*, p. 70

⁵⁷ *Ibid.*, p. 73

⁵⁸ *Ibid.*, p. 72

to central comunicar la devastación y el caos de lo natural, y cómo eso representa una amenaza a nuestras propias vidas mecánicas y talladas de manera artificial (*carved-out*).⁵⁹ El autor David Frances también escribe en otro artículo sobre la exposición *Sublime: The Tremors of the World* del Centre Pompidou en 2016 que incluyó obra de la artista, que esta se destaca e intersecta con múltiples comprensiones de un miedo mutado frente a nuestro paso por el tiempo; y que sin dejar de lado una intensidad amplificadas, la obra de Mendieta no sólo enmarca la noción de ruina, sino el hecho de que nuestra memoria y nuestros cuerpos puedan ser malinterpretados y borrados.⁶⁰ De ese modo, bajo estas perspectivas se pueden asociar los cuestionamientos implicados en la práctica de Cinta al establecer otros modos de contacto con los entornos, críticos de los extractivismos sistematizados característicos de la edificación de Occidente, y de una comprensión más compleja sobre la presencia e interacción humana con estos.

Jan Hendrix

Otro paralelismo interesante que va de la mano con el planteamiento anterior, es el del artista neerlandés Jan Hendrix. Aunque él tuvo una colaboración con el autor y poeta Seamus Heaney, con grabados que acompañaron su experiencia en la antigua ciudadela zapoteca de Yagul, y una exposición sobre este proceso fue presentada en el Centro de las Artes de San Agustín⁶¹, también destaca la asociación de su práctica en otras latitudes.

Durante un periodo de 20 años, Hendrix llevó a cabo una serie de grabados, tejidos, piezas en metal, esmaltados y acuarelas basado en un largo trabajo de observación y análisis, que incluyó numerosas visitas y exploraciones en el área de la bahía Botany Bay en New South Wales, Australia, así como residencias en Bundanon Trust y el río Shoalhaven en la misma región. Esta serie se germinó por medio de una exploración del entorno, que como las caminatas de Cinta, sugiere partir del reconocimiento de un territorio a través de las agencias que lo habitan.

Durante esa búsqueda, Hendrix también se encontró con la colección de cientos de plantas de la bahía Botany Bay -ahora llamada *Kamay*-, recolectadas en 1770 por los botanistas europeos Sir Joseph Banks y Daniel Solander, como parte de la expedición *HMS Endeavour*. Los científicos presionaron cada espécimen recogido entre las páginas de un libro de 1719 llamado *Notas del*

⁵⁹ *Current feature: Ana Mendieta*, Musée.Vanguard of photography culture, revista digital, en: <https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar303951>

⁶⁰ David Frances, *Ana Mendieta: The Sublime*, Musée.Vanguard of photography culture, revista digital, en: <https://museemagazine.com/features/2017/11/11/ana-mendieta-the-sublime?rq=ana%20mendieta>

⁶¹ Exposición *El poeta y el artista. Seamus Heaney & Jan Hendrix en Yagul*, curaduría de Cuauhtémoc Medina, Centro de las Artes de San Agustín, San Agustín Etla, Oaxaca, 17 de diciembre de 2022 a 16 de abril de 2023.

Paraíso Perdido (Notes on Paradise Lost) del escritor inglés Joseph Addison. El artista tuvo la oportunidad de revisar registros herbolarios, sketches, acuarelas o placas de impresión que ilustran y documentan el encuentro de la expedición y los primeros habitantes de Australia.⁶² Asimismo, uno de los temas importantes en ese proceso de revisión, según explica, fue identificar las transformaciones irreconocibles en el paisaje de la ahora llamada *Kamay Botany Bay*, con respecto a lo identificado por los botanistas en 1770. Esos cambios estaban estrechamente relacionados con los recientes desastres naturales en la región, generados por incendios constantes desde 2019. Finalmente, el libro *Paraíso Perdido* fue significativo para la germinación de una exposición homónima en la que Hendrix presentó su cuerpo de obra, en *Kew Gardens* en el año 2020.

En relación con las reflexiones que pueden surgir respecto a las prácticas de Cinta, en este proyecto resalta que el artista elabora su proceso basado en una colección botánica, que precisamente forma parte de la empresa colonialista del período de la Ilustración europea, y con ello es posible identificar la complejidad del impacto en que esa perspectiva objetivista de la *naturaleza* ha derivado. Es decir, se vuelve necesaria la acotación al contraste de las tradiciones taxonómicas occidentales que permitieron sistematizar la extracción de recursos y ocupación de territorios, lo cual forma parte de la crítica de las *taxonomías afectivas* que desarrolla Miguel Cinta. En los casos de ambos artistas se presenta una reflexión en torno a los ecosistemas que exploran, a partir de recorridos, recolecciones y de la observación de las agencias presentes allí, desde una mirada que sugiere una reconfiguración de las relaciones previas que se han establecido con estos.

⁶² Hendrix, Jan, *Paradise Lost*, Kew Publishing, Royal Botanic Gardens, 2020, p. 17

(*Canción semilla*)

El mundo, el tejido, el bosque, el quipu, el espacio cósmico. El mundo y el hilo se comportan como los procesos del cosmos. Una línea asociada con otras líneas. Tejer es oír. Relaciones simétricas y simbólicas entre diferentes especies y elementos. Una semilla alterada genéticamente rompe el ritmo de la música terrenal. La colonización es deforestación. Un gesto colectivo de amor para detener la destrucción.⁶³

La poeta y artista Cecilia Vicuña que proviene del contexto del arte latinoamericano, y que igualmente ha colaborado en el contexto del arte mexicano en diferentes momentos de su carrera, también tiene un amplio trabajo en torno a la comprensión de otras agencias vivas y las relaciones humanas con estas. Su visión es importante porque también dirige la atención a otras cosmovisiones de sociedades tradicionales del sur global, a través de las cuales rescata concepciones de la vida y su diversidad como un tejido, o una red encarnada. A lo largo de su carrera, desde la poesía, el arte visual, arte efímero, la instalación y el performance, ha procurado acercarse a cosmogonías postergadas, oprimidas, apropiadas, negadas, o “reconstruidas” que en el contexto contemporáneo se confrontan con una realidad occidentalista visiblemente dañina. Como en los casos anteriores, aquí se puede identificar también una perspectiva crítica de las formas prevalecientes de las relaciones humanas con otras agencias.

Aunque su cuerpo de obra es vasto, uno de sus métodos de creación es el de los *precarios escultóricos*. En cierto sentido, la *escultura suave* de Miguel Cinta se puede remitir a este trabajo de Vicuña, puesto que se trata de creaciones simples, o “haikus de la naturaleza”, que se constituyen de elementos como madera, hueso, entidades vegetales o minerales. El curador Miguel A. López, “encuentra que esta práctica:

Es una manera de subrayar la posibilidad de desenterrar los significados y las fuerzas de aquellos elementos marcados como descartables por las lógicas aceleradas del consumo y lo lucrativo. La delicadeza —cualidad etérea— y la pequeña escala de estas piezas son aspectos integrales en su obra [...].⁶⁴

⁶³ Miguel A. López, con base en citas de Cecilia Vicuña, *Canción semilla*, en: catálogo publicado con motivo de la exposición *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* (8 de febrero al 2 de agosto de 2020) Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (26 mayo al 24 noviembre de 2019) Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, p. 98

⁶⁴ Miguel A. López, *Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven*, en: catálogo publicado con motivo de la exposición *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* (8 de febrero al 2 de agosto de 2020) Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (26 mayo al 24 noviembre de 2019) Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, p. 12



Chamán herido, 1987. Lana, algodón y ramas.
En Cecilia Vicuña. *Veróir el fracaso iluminado*, MUAC, UNAM, 2020, p. 109



Árbol de vida, 1984. Lana, ramas, conchas y pelo de caballo.
En Cecilia Vicuña. *Veróir el fracaso iluminado*, MUAC, UNAM, 2020, p. 111



Pueblo de altares, 1990. Foto: César Paternosto
En Cecilia Vicuña. *Veróir el fracaso iluminado*, MUAC, UNAM, 2020, p. 113

Asimismo, el curador explica que:

Vicuña valora la dimensión ritual, medicinal, sanadora o chamánica del arte, cuya función no es colonizar o poseer, sino *propiciar* modificaciones en las estructuras tanto microscópicas (fenómenos no visibles) como macroscópicas (experiencias físicas perceptibles). Su comprensión cíclica del acto creativo se manifiesta a través del retorno de ideas que no existen como “objetos finales”, sino como ensayos —como los *precarios* o quipus que ella viene recreando desde 1966—. Sus tejidos y ensamblajes parecen activar la memoria de civilizaciones antiguas. El cabello, los hilos, los restos vegetales y minerales que la artista incorpora en sus obras evocan asentamientos indígenas, *wak'as* andinas (santuarios, ídolos, templos y tumbas) y restos de pueblos nativos originarios que revelan aspectos de ontologías indígenas y otras concepciones de lo sagrado que desafían las nociones occidentales de tiempo —en la filosofía andina, el pasado y el presente son parte de un mismo concepto temporal no-evolutivo y no-determinista basado en circunvoluciones o bucles llamado *pacha*.⁶⁵

⁶⁵ Miguel A. López, *Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven*, en: catálogo publicado con motivo de la exposición *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* (8 de febrero al 2 de agosto de 2020) Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (26 mayo al 24 noviembre de 2019) Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, p. 12



Otoño / Autumn, 1971. Acción de recolectar hojas, MNBA, Santiago, Chile. En Cecilia Vicuña. *Veróir el fracaso iluminado*, MUAC, UNAM, 2020, p. 114,115



Semiya / Seed Song, 2015. Fotogramas. En Cecilia Vicuña. *Veróir el fracaso iluminado*, MUAC, UNAM, 2020, p. 116,117

Se puede pensar que el amplio trabajo de esta artista tiene conexiones con las prácticas de Miguel Cinta aquí descritas, a partir de actos como la recolección de elementos orgánicos y la creación escultórica con estos. De igual forma, aparece como un factor esencial en sus discursos, la relación con otras agencias vivas a partir de nociones como cuidado y respeto. Como un aspecto particular, además resalta, quizá desde una idea de la potencialidad, el trabajo con semillas. En la exposición retrospectiva de Vicuña, *Soñar el Agua*, se presenta su texto *Semiya*, donde cuenta sobre su propuesta de 1971 a Salvador Allende de “celebrar un día de la semilla”, en el que como un gesto colectivo se recogieran y plantaran semillas para crear bosques en las ciudades. Para el año dos mil, ella llevaría a cabo una activación en honor a dicha promesa.⁶⁶ En esta activación se puede encontrar un paralelismo con la práctica de agroforestería sintrópica de Cinta. Así, en las prácticas de ambos artistas se pueden identificar líneas compartidas a través de las cuales llevan a cabo, tanto activaciones como propuestas escultóricas que apelan a objetivos enfocados en sus relaciones con la vida no humana que convive en sus contextos, pero también como métodos interesantes para la reconfiguración del conocimiento sobre las relaciones ecológicas en general.

⁶⁶ *Soñar el agua: Retrospectiva del futuro (1964-)*, curaduría de Miguel A. López, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 11 de mayo a 3 de septiembre de 2023.

Asimismo, los *quipus* de Cecilia Vicuña se presentan como grandes instalaciones colgantes de madejas anudadas de lana sin hilar, y refieren al método del *quipu* de los incas y otras culturas andinas. Lejos de un sistema de escritura alfabética, los *quipus* se utilizaban para mantener narraciones y comunicar información utilizando hilo y nudos. Los artefactos, simples y portátiles, adquirieron un alto grado de precisión y flexibilidad.⁶⁷ La artista ha mencionado que sus obras refieren al *quipu* no sólo en su calidad de registro contable, sino además apelando a sus propósitos simbólicos a través de la idea de la comunión de lo diverso, en un sentido de complementariedad y no de oposición.

Al respecto, Lucy Lippard también anota que “con frecuencia, los textiles constituían ofrendas en las culturas precolombinas”⁶⁸ (estos eran incinerados como forma de tributo) y relaciona el hecho de que “en quechua sagrado, la palabra para decir *lenguaje* es *hilo* [y] la palabra para una conversación compleja es *trenzado*”.⁶⁹ La artista explica que se trata de una “memoria sensitiva de ideas culturalmente intraducibles: *ideas despreciadas, de campesinos* que subyacen a varios siglos de resistencia al colonialismo. [...] Y ése es un acto intensamente político, tal como yo lo veo”.⁷⁰ Tal vez, son estos los actos de la política de reivindicación de las formas de mirar el mundo; más que una política de las resistencias, una *coalescencia* con todo lo que vive.

Los *quipus menstruales* de Vicuña, que además representan los hilos de sangre del “fenómeno del cual depende la continuidad de la vida”⁷¹ (menstruación) son entonces también actos rituales, de belleza, ofrenda y reverencia de la vida. El performance *Quipu de Lava*, llevado a cabo en el Espacio Escultórico de la UNAM en 2020, además concebía “la sangre como el sustrato de un ciclo vital circular: es sustancia de la vida que es derramada por las víctimas del feminicidio”.⁷² La artista sugiere que estos actos, *hacer quipus*, que se conectan como fenómenos viscerales a la vez que cósmicos a través de la poesía y el lenguaje, no es sólo una rebelión sobre el *colonizaje* de los incas, sino una búsqueda del futuro a través de la unión de los cuerpos con todo lo que vive; el alma de lo femenino es seguir ese grito que busca la continuidad, el amor por lo que viene.

⁶⁷ Mark Cartwright, *Quipu*, World History Encyclopedia, en: <https://www.worldhistory.org/Quipu/>

⁶⁸ Lucy R. Lippard, *Spinning the Common Thread*, Catherine de Zegher (ed.), *The Precarious The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, Wesleyan University Press, 1997, pp. 7-15, consultado en catálogo publicado con motivo de la exposición *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* (8 de febrero al 2 de agosto de 2020) Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (26 mayo al 24 noviembre de 2019) Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, p. 46

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 47

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 47

⁷¹ Conversación: Cecilia Vicuña y Rocío Cerón, Miércoles de SOMA, Marzo 17, 2021, disponible en: <https://somamexico.org/archivo/objeto?id=1128&nombre=Cecilia%20Vicu%C3%ADa%20y%20Roc%C3%ADo%20Cer%C3%B3n>

⁷² *Ibíd.*

Otra activación interesante de Vicuña fue el evento multidisciplinario *Insectageddon* que tuvo lugar en la ciudad de Nueva York en septiembre de 2021, donde se reunieron artistas, activistas, científicos civiles, académicos del cambio climático, entomólogos, performers, y como se resalta, jóvenes interesados en reflejar y generar atención en la interconectividad de la red de la vida. Una pieza de Cecilia seguía el ciclo de vida de una mariposa, hacia su muerte, y de vuelta a la vida; buscaba centrar la atención en la voz de las infancias y jóvenes que hoy toman el papel de líderes del activismo sobre el cambio climático.⁷³

*

De tal forma, este tipo de prácticas y reflexiones en torno a otras agencias y la modificación de la mirada que se les atribuye, se han suscitado en diferentes momentos de la contemporaneidad; y quizá su pertinencia recae en que sus mensajes siguen abiertos en diversos sentidos como necesidades persistentes respecto al futuro. Tal vez, comparten también una incertidumbre recurrente sobre las condiciones de la vida en la Tierra, y con ello una curiosidad o urgencia por ver, escuchar y relacionarse con otras formas de vida desde un trabajo de cuidado, respeto y reintegración.

⁷³ Cecilia Vicuña, *Insectageddon*, High Line, Arte, Performances, en: <https://www.thehighline.org/art/projects/insectageddon/>

III. reflexiones

Si asumimos que el proceso de Miguel Cinta abre posibilidades interesantes para repensar no sólo los alcances de la práctica escultórica, sino además los de la relación arte-vida, también sería importante no dejar de lado algunas preguntas y consideraciones ético-estéticas implicadas. Aunque las prácticas y discursos del artista me parecen pertinentes, es de reconocer que mientras escribo este texto se encuentran aún en constante desarrollo, por lo cual la presente revisión podría funcionar más como una serie de preguntas abiertas en torno a dichos procesos.

Como se ha descrito, desde largas tradiciones como la taoísta se comprende la necesidad de un estudio u observación profundos para buscar establecer relaciones con elementos no humanos. En ese ejemplo, el silencio como lenguaje, aparece como un punto de partida para evitar caer en procesos comunicativos que desdibujen las sensibilidades fácticas de dichos elementos. Desde la filosofía vegetal, la autora Luce Irigaray reafirma que “el silencio es el origen y el medio que nos permite escuchar a otro ser vivo”.⁷⁴ A su vez, Matt Mikkelsen, director de *Wilderness Quiet Parks* para la organización *Quiet Parks International*, asevera que los humanos también evolucionamos a través del silencio, ya que las preguntas más complejas de nuestra vida, pueden ser fácilmente respondidas cuando nos sentamos en el silencio.⁷⁵ Explica que:

Se puede pensar en el silencio como el nivel real de presión del sonido; en realidad, la quietud como silencio, la falta de sonido, o muchas veces, cuando hablo de silencio, me refiero a la falta de contaminación acústica. Cuando un paisaje sonoro está intacto y tenemos un paisaje sonoro natural saludable, otras partes del ecosistema también lo son. En lugares donde hay poca contaminación acústica, también hay poca extracción de recursos; no hay caminos, no hay mucha basura por presencia de la gente. En los pocos lugares puramente naturales que nos quedan en la Tierra, el paisaje sonoro es una gran parte de ellos. Y la otra gran parte de esto que tenemos igualmente es que, mentalmente, es muy importante que los humanos experimenten la tranquilidad. Esas son experiencias que se quedan con nosotros y se quedan con nosotros por una razón.⁷⁶

Si se parte del silencio como lenguaje en otras agencias, ¿qué pasa con las ficciones que propone Miguel, como fase interpretativa de su diálogo con estas? Si bien es una perspectiva válida, al pre-

⁷⁴ David Vélez, *Ethical and Aesthetic Considerations on Révolutions by Céleste Boursier-Mougenot*, Sonic Field, Ecología/ Ensayos / Instalación / Escultura / Sound Art... Mayo 11, 2022, en: <https://sonicfield.org/revolutions-by-celeste-boursier-mougenot/?fbclid=IwAR2J2zzhXNXkUxKTRn-wfQyGbc6FoOd4EC4Ehl-EyOwWdXHgmh4bPkFVd8>

⁷⁵ Matt Mikkelsen, *Man Documents The World's Quietest Places*, Now This Earth, Abril 2, 2023, <https://fb.watch/jKQ9xKGM1h/?mibextid=2Rb1fB>

⁷⁶ *Ibíd.*

sentar su práctica como una crítica de tradiciones extractivas o taxonomías objetivistas, ¿no resultaría cauteloso prescindir de otra tendencia de una antropomorfización de categorías o de información, en el intento por generar un arte colaborativo interespecies? ¿Cómo establecer entonces propuestas desde el arte, tomando en cuenta realidades ajenas, manifestadas en hechos biológicos?

Desde el caminar con atención, pidiendo permiso, contemplando los ambientes y sus elementos en interacción, y realizando acercamientos sociales con las comunidades conectadas a los distintos territorios y bosques, considero que Miguel Cinta ya propone un encuentro adecuado como base de su proceso artístico. Pero aunque el trabajo de exploración, recolección y escultura parte claramente de una perspectiva artística, sería importante considerar que la relación arte-vida no se vea atravesada por conflictos bioéticos. Al proponer una reconfiguración de los posibles contactos entre seres vivos humanos y no humanos, se vuelve útil abrir la atención a esa *otredad* desde campos como la filosofía vegetal o la propia biología. El autor Michael Marder aplaude en ese sentido el ejercicio artístico en la medida en que se relacione desde el exterior, sin pretender apelar a una búsqueda imposible de la interioridad en el estudio de las plantas y su proceso de crecimiento, es decir, que “los artistas pueden facilitar la autoexpresión vegetal o, en un cierto metanivel, expresar esta expresión con el mundo vegetal. Si intentaran hacerlo, no caerían en el callejón sin salida de 'hablar por' las plantas, lo que, en nombre de la ética, puede resultar muy poco ético [...]”.⁷⁷ Así, sugiere un modelo de creación estética vegetal que no pretenda desdibujar la esencia interior en el lenguaje de los elementos no humanos.

Dos ejemplos que serviría valorar en esos parámetros son, en un extremo, la *sintonización*. De acuerdo con el colectivo curatorial *Collective Rewilding*, se trata de un concepto no occidental, que parte de la *escucha profunda*. Refiere a formas de ser y estar en el mundo basadas en una aguda conexión con la naturaleza y el medio ambiente. Según apuntan, en algunas sociedades indígenas alrededor del mundo, la *sintonización* representa “un aspecto fundamental de la conciencia espiritual y ecológica, y se practica con frecuencia, a través de rituales y ceremonias que permiten a sus individuos conectar de manera compleja con el mundo natural”.⁷⁸ En occidente, la noción de *escucha profunda* propuesta por la compositora y música Pauline Oliveros, “implica prestar mucha atención a los sonidos y las vibraciones del entorno para desarrollar un mayor sentido de conciencia y conexión con el mundo que nos rodea. Esta práctica a menudo se asocia con la teoría del arte planetario y ambiental, que busca crear obras que se comprometan con preocupaciones ecológicas y

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Collective Rewilding*, sobre *Escucha Profunda*. IG, <https://www.instagram.com/p/CpVds3woecW/>

ambientales”.⁷⁹ Asimismo, el colectivo expone que:

En el contexto del arte planetario y ambiental, la escucha profunda puede verse como una forma de cultivar una comprensión más profunda de la interconexión de todos los seres vivos y el mundo natural. Al escuchar los sonidos de la naturaleza y prestar atención a los ritmos y patrones del entorno, los artistas y las personas pueden desarrollar un mayor sentido de empatía y responsabilidad hacia el planeta y sus habitantes.⁸⁰

En una situación opuesta, estaría el ejemplo de la instalación sonora *Révolutions* del artista Céleste Boursier-Mougenot exhibida en el pabellón francés de la Bienal de Venecia en 2015. Para la pieza, una serie de pinos fueron arrancados hasta la raíz, para ser montados en el espacio de exhibición, y estimulados eléctricamente con pulsos de bajo voltaje, a lo que respondían con la emisión de sonidos, temblores y movimientos a lo largo de la sala; aunque no se apreciaban los mecanismos, se podía descubrir el uso de bases con ruedas para ello.⁸¹ En la crítica que hace el artista sonoro David Vélez al respecto de la instalación, establece que no se otorga ninguna cuenta de la subjetividad de los árboles en su construcción conceptual, al “remover los pinos de su territorio e insertarlos en un espacio artístico, bajo condiciones de mera supervivencia, el artista reduce el árbol a su mínimo ontológico y su reductibilidad ambiental. Niega la conexión que completa al árbol como parte de un hábitat que, en esta instalación, se abrevia como un mero pedazo de tierra”.⁸² A su vez, Vélez observa que a través de esa operación, sólo se alimentan insensibles mecanismos de consumo humano.

Además en el análisis del investigador de arte Giovanni Aloï sobre la misma instalación, el recurso de imponerles movilidad a los árboles como un énfasis de su agencia, en realidad la reduce. De alguna manera, se obliga a mirarlos desde una perspectiva antropocéntrica, según la cual la quietud natural y la cualidad sésil de dichos organismos, se asume como pasividad. En última instancia, esto les niega una subjetividad y los degrada a la condición de objetos.⁸³ En esa discusión, respecto a utilizar características de la agencia humana-animal como base para asumir a otras agen-

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.* “*Collective Rewilding* es un grupo curatorial y laboratorio de investigación que propone nuevos exámenes críticos y puntos de vista que permiten descubrir historias de resistencia, intercambio de conocimientos y redes de solidaridad artística contra estructuras de poder coloniales y antropocéntricas. Al problematizar el concepto de *rewilding*, investigamos la intersección entre el cuidado, la ecología y la práctica curatorial”. (<https://www.collectiverewilding.com>)

⁸¹ David Vélez, *Ethical and Aesthetic Considerations on Révolutions by Céleste Boursier-Mougenot*, *Op. Cit.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

cias vivas o buscar formas de relación con estas, se pierde la capacidad para identificar posibilidades efectivas de cooperación, colaboración o co-creación.

Así, David Vélez concluye que “en el surgimiento de filosofías ecológicas y ontologías especulativas, la vida vegetal sugiere modos de ser que nos invitan a establecer relaciones más recíprocas y ecológicas con nuestro hábitat” lo cual, “nos anima a expresar solidaridad y abrir nuestra sensibilidad hacia modos de ser no humanos, subvirtiendo nuestros sesgos y otorgando a todas las entidades humanas y no humanas la misma relevancia ecológica y ontológica”.⁸⁴ Con base en dichos ejemplos es adecuado pensar cómo se presenta la intención de Cinta en sus procesos de exploración, recolección y co-creación escultórica. El efecto de las *taxonomías afectivas* es una forma de acercarse a los distintos entornos desde valores como cuidado y afecto, que será necesario acotar más adelante. Pero ¿cómo se desvinculan los trabajos de recolección y co-creación de una visión antropocéntrica y, en efecto, se suceden diálogos en un tono como el que sugieren Vélez y Aloí?

En primera instancia, lo que en mi perspectiva sería un crítica revisable, es la reflexión de Cinta sobre el nombramiento de las agencias con las que trabaja, que apela a usos lingüísticos que cancelen una identidad de género asumida sobre dichos elementos (revisar nota al pie no. 25). Si bien no pretendo abordar este punto particular de su discurso, me parece adecuado señalar que dicha solución aparece ya impositiva, como una transferencia de personalización que parte de identificaciones y constructos de la socialización humana, ajena a los estados biológicos de categorías sexuadas. Con ello, en el ejercicio de reconocer el carácter agencial de la vida no humana, en particular de la vida vegetal y mineral con las que trabaja el artista, resultaría importante identificar y cuestionar las propuestas que son aplicadas unívocamente desde configuraciones culturales humanas.

Dicho eso, también cabría preguntar qué poder o jerarquía asume la presencia humana en su integración con los entornos. De un lado, podría ser interesante que en su proceso Cinta desarrolle cómo su propio cuerpo se ve atravesado, beneficiado o afectado por el contacto con cada ecosistema. Del otro, en las prácticas que utiliza el artista para establecer diálogos y relaciones con sus diferentes elementos, además de la meditación, ¿qué tanto considera una comunicación con estos, en los términos de las otras entidades? y ¿qué tan nutritivo sería recurrir a la multidisciplina para buscar mayor efectividad en ese sentido?

La investigadora Monica Gagliano, del Laboratorio de Inteligencia Biológica (*Biological Intelligence Laboratory*) y de la Escuela de la Vida y Ciencias Medioambientales (*School of Life*

⁸⁴ *Ibid.*

and Environmental Sciences) de la Universidad de Sydney, así como del Instituto del Medio Ambiente de Sydney (*Sydney Environment Institute - SEI*), ha llevado a cabo un extenso trabajo de revisión sobre las habilidades cognitivas, comunicativas y otros procesos vitales en plantas a lo largo de las últimas décadas. Gagliano ha logrado comprobar que las plantas son organismos altamente sensibles que interactúan y cooperan activamente entre sí para adquirir información vital sobre su entorno, y cómo cuentan con procesos de selección altruista, similar a lo que se puede ver en sistemas sociales animales.⁸⁵ Con ello ha logrado reconocer la intensidad y sutileza de la actividad físico-química que estas formas de vida utilizan para efectuar tales procesos.

Es decir, en habilidades únicas de sensibilidad a la gravedad, al suelo o al agua, que sólo los seres enraizados pueden experimentar, yacen los verdaderos términos de su agencia; además de otros mecanismos vibrátiles del crecimiento de los árboles, utilizados para su reproducción y comunicación, que son inaudibles en los parámetros de la percepción acústica humana.⁸⁶ Por ello, al apelar a formas no unívocas de relación con otras agencias, quizá sería pertinente abrir el camino también a este tipo de conocimientos.

La misma Gagliano desarrolla esta teoría post-cognitiva y explica que “una manera de ir más allá de nuestras tendencias antropomórficas, es desde una perspectiva biológica más amplia sobre la cognición”⁸⁷, tomando en cuenta que no está confinada exclusivamente a un cerebro o un sistema nervioso, sino que puede ser distribuida, incorporada o extendida.⁸⁸ De igual forma, el biólogo chileno Humberto Maturana ya había sugerido esto, al establecer que “los organismos pueden comprenderse como parte intrínseca del nicho ambiental con el que interactúan y el nicho mismo puede entenderse como determinado por el sistema vivo que lo especifica”, por lo cual la cognición no es una “‘propiedad’ fija de un organismo, sino un ‘proceso’ dinámico de interacciones entre el organismo y el sistema ambiental”.⁸⁹ Por medio de esas capacidades, es posible entender que estas agencias son capaces de reaccionar o modificar conductas según sea necesario, para llegar a procesos vitales más efectivos.

⁸⁵ Monica Gagliano, Renton M., Duvdevani N., Timmins M., Mancuso S., *Out of Sight but Not out of Mind: Alternative Means of Communication in Plants*. PLoS ONE, 2012, doi:10.1371/journal.pone.0037382 , p. 1

⁸⁶ David Vélez, *Ethical and Aesthetic Considerations on Révolutions by Céleste Boursier-Mougenot*, *Op. Cit.*

⁸⁷ Monica Gagliano, *In a green frame of mind: perspectives on the behavioural ecology and cognitive nature of plants*. AoB Plants, 2015, <http://aobpla.oxfordjournals.org/content/7/plu075.full.pdf+html> , p.3

⁸⁸ André Geremia Parise, Monica Gagliano & Gustavo Maia Souza, *Extended cognition in plants: is it possible?*, *Plant Signaling & Behavior*, 2020, doi: 10.1080/15592324.2019.1710661

⁸⁹ Monica Gagliano, *In a green frame of mind: perspectives on the behavioural ecology and cognitive nature of plants*, *Op. Cit.*, p.3

En ese sentido, considero que el trabajo con las *esculturas suaves* permite reconocer y estimular esta clase de cualidades de los elementos vegetales que las conforman, y que a su vez se articulan con los entornos en los que son reubicadas, como en el *jardín de esculturas*. En su esencia vegetal, las *esculturas suaves* pueden llevar a cabo su co-creación a través de procesos como “recordar, hacer asociaciones, percibir, aprender, resolver problemas, decidir y actuar que provocan el comportamiento inteligente que define su cognición”⁹⁰, como identifica Mónica Gagliano respecto a las capacidades de las plantas. Igualmente, pienso que por medio de la reforestación que Cinta implementa en ocasiones como parte de la práctica de caminatas, la cual se apega a sus conocimientos técnicos sobre agroforestería sintrópica, se enriquecen las formas de relación que entabla con los ecosistemas que visita, tomando en cuenta la capacidad de integración de agencias como semillas u otros elementos que pueden funcionar como nutrientes o catalizadores en el suelo.

Por otra parte, si la práctica de recolección parte de una premisa crítica al extractivismo, es importante preguntarse qué agencia le es conferida al humano, al discernir las cualidades de los elementos en cada entorno, para considerar que son removibles. Se puede observar, a diferencia de una instalación como la de Boursier-Mougenot, que los elementos de la Colección *Margarita Robles* y los de otras *esculturas suaves* son en general agencias no enraizadas o ancladas a la tierra de manera previa, o su estatus *post-mortem* en el caso de los elementos animales que se han mostrado. Estas características no quitan que en su estado de descomposición, los elementos continúen transformándose en su cualidad orgánica, para beneficio de su entorno original, pero se podría pensar que al no extraerlos en gran volumen, no se genera un impacto mayor en los ciclos de vida y reintegración de los ecosistemas, por lo que la práctica de recolección de Cinta seguiría siendo respetuosa bajo una consideración bioética. Sin embargo, igual puede quedar abierta la pregunta sobre cuán justificable es la mínima extracción de elementos de cualquier ecosistema, con fines estéticos.

Por último, en esta revisión crítica de las prácticas del artista, el uso de máquinas que considera como vía comunicativa para ejercicios como la radiestesia, o la del sonido como factor en el desarrollo de las esculturas, también puede llevar a una reflexión sobre la posibilidad de *diálogo* a través de ello. Existe registro de que entre las formas de comunicación de las plantas, además de químicas, por contacto o de ondas de luz, también hay algunas basadas en el sonido o en ondas magnéticas.⁹¹ Por ejemplo, Gagliano ha conducido experimentos que demostraron que las raíces

⁹⁰ André Geremia Parise, Monica Gagliano & Gustavo Maia Souza, *Extended cognition in plants: is it possible?*, *Plant Signaling & Behavior*, *Op. Cit.*

⁹¹ Monica Gagliano, Renton M., Duvdevani N., Timmins M., Mancuso S., *Out of Sight but Not out of Mind: Alternative Means of Communication in Plants*, *Op. Cit.* p. 2

son capaces de localizar fuentes de agua al sentir las vibraciones generadas por el paso del agua en tuberías, a pesar de la ausencia de humedad en el sustrato; o bien, en el que detectó que la presencia de ruido afectó las habilidades de las raíces para percibir y responder correctamente al ambiente sonoro.⁹² Con ello, argumenta que el sonido tiene un rol ecológico en la agencia de las plantas, en niveles parecidos a los de las formas de vida animal.

Por su parte, el artista sonoro David Vélez afirma que la percepción del sonido en las plantas funciona de manera similar a la respiración, la ingesta de nutrientes o a la auscultación ultrasónica en el campo de la medicina, y así “la percepción sónica en vegetales está ligada a su subsistencia”.⁹³ De manera más profunda, Marder y Gagliano explican que “además de los sonidos audibles de las plantas y ramas al contacto con la lluvia, o del viento que las mueve, estos elementos generan su propia cacofonía de sonidos emitidos sobre todo en espectros más bajos y altos que la capacidad auditiva humana, por lo que vuelve muy difícil o simplemente imposible que nuestro oído los detecte”⁹⁴, asimismo esta generación de sonido es independiente de procesos relacionados con la deshidratación o la cavitación⁹⁵, que es una forma de transportación de nutrientes por medio de la generación de cavidades, a partir de vaporización y ultrasonido de baja frecuencia. Con base en ello, a partir de procesos artísticos como la “música de plantas”, el arte sonoro o la bioacústica, han surgido discusiones sobre la fidelidad que las herramientas tecnológicas pueden proporcionar en el intento por transmitir o traducir los sonidos de estas agencias para el oído humano. Estas afirmaciones conllevan a la conciencia de no imponer una voz basada únicamente en las capacidades humanas, en el intento por comunicarse o comprender a otras agencias.

Según Vélez, “la facultad de las plantas de percibir sonido se evidencia durante los primeros experimentos de estimulación realizados entre las décadas de 1920 y 1960. Estos tests revelaron que el crecimiento vegetal se puede ver afectado positiva o negativamente según el tipo de impulso”.⁹⁶ Después, en la década de 1970, John Lifton comienza con la experimentación entre plantas y sonido, y desde entonces han surgido diversos métodos como el uso de sensores para producir

⁹² Monica Gagliano, Grimonprez M, Depczynski M & M Renton, *Tuned in: plant roots use sound to locate water*, Oecologia, 2017, pp. 151-160, <https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs00442-017-3862-z>

⁹³ David Vélez, Fotosíntesis, *Cooperación y Vibración: Escuchando junto a las plantas*. Tsonami Ediciones, Ecología Sonora, Agosto 12, 2022, en: https://tsonamiediciones.cl/fotosintesis-cooperacion-y-vibracion-escuchando-junto-a-las-plantas/?fbclid=IwAR1jACT-tYcpSnxG2bu5T__X-5DWutHJUXqQq2JxpbwA1ZUGcSy-qrpLKKXeg

⁹⁴ Michael Marder, Monica Gagliano, *How do plants sound?*, Columbia University Press Blog, Junio 2013, <http://www.cupblog.org/?p=10609>

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ David Vélez, Fotosíntesis, *Cooperación y Vibración: Escuchando junto a las plantas*, Op. Cit.

sonido a partir de elementos vegetales.⁹⁷ Sin embargo, aun si algunas plantas pueden responder de manera a positiva a ciertas ondas sonoras ya que perciben el sonido como energía acústica, el artista David Vélez critica que el uso de estas metodologías a menudo fracasa en su intento de incluir la verdadera esencia o sonido factual de las plantas, puesto que se desdibujan las agencias e incluso las memorias transmitidas por estos elementos. Así, el mismo autor afirma que desde estas formas artísticas, surge la necesidad de “repensar el sonido, repensar a las plantas y repensarnos a nosotros mismos. Las limitaciones sensoriales de nuestra escucha frente a las formas de vida vegetal, y los sonidos que ellas emiten y perciben, son un recordatorio de nuestra dependencia alimentaria y de los millones de años de evolución que las plantas nos llevan de ventaja desde su aparición en la Tierra”.⁹⁸

En la misma sintonía, el filósofo vegetal Michael Marder ha expresado que “la alteración [como con el uso de electrodos o sensores] de los ritmos propios de las plantas, para hacerlos coincidir con la temporalidad humana no es un acto libre de violencia, producida cada vez que se imponen marcos de referencia ajenos a una determinada forma de vida”.⁹⁹ Así, aunque los sensores adheridos a hojas, troncos y raíces definitivamente detectan algo, en el proceso lo que se desvanece es la detección de las propias plantas. Sin duda se deriva alguna «información» de ellos, pero Marder condena que “tan pronto como se ha convertido en nada más que información, la planta ya ha desaparecido”.¹⁰⁰ De tal manera, como permiten comprenderlo perspectivas como las de Gagliano, Marder o Vélez, el uso de la tecnología puede resultar contraproducente si se deja de lado el entendido de que los lenguajes de distintas agencias, deben considerarse en sus profundidades y sus rasgos fácticos, para siquiera pretender iniciar la *conversación*.

Como se ha descrito, las prácticas de Miguel Cinta no se basan en la conexión directa de máquinas a las plantas u otros elementos para establecer diálogos con estos. Sin embargo, en su desarrollo de las *esculturas suaves*, involucra el sonido desde factores propios del ambiente, desde la conversación o la música. Si atendemos a la perspectiva filosófica y científica de Marder y Gagliano, habría que ir más allá de los sonidos audibles de las plantas y ramas al contacto con la lluvia o el viento, o no imponer significaciones si buscamos una comprensión más efectiva sobre otras agencias. Y aunque coincido con esas posturas, también considero que hay un aporte rescat-

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Michael Marder, Monica Gagliano, *How de plants sound?, Op. Cit.*

¹⁰⁰ *Ibíd.*

able en el trabajo del artista desde sus conocimientos técnicos de agricultura, y que la producción metafórica o ficción poética en su co-creación escultórica, pudiera nutrir el proceso artístico.

Aun si hay un sesgo inevitable en la interpretación de diálogos basados sólo en la sensibilidad humana, o incluso en deseos, experiencias o expectativas, cuando se apela a la comprensión de otras agencias, podría resultar equivocado afirmar que se trata de puras ilusiones. Me parece que la riqueza de desarrollar relaciones de este tipo desde el campo artístico, igual permite expandir el sentido de nuestra capacidad para descubrir cómo estamos conectadas diferentes formas de vida, y cómo podríamos reintegrar los beneficios de dichos lazos de manera mutua. También es interesante permitir que se abran vías comunicativas, más allá del paradigma científico, desde el que algunas cosas son impensables, desconocidas o inadmisibles.

Por ejemplo, el ecólogo ecuatoriano Fausto Sarmiento, quien colabora con el Laboratorio Natural Andes del Sur, desde la montología o *ciencia de las montañas*, asegura que “la montaña no es sólo un grupo de piedras acumuladas, es un paisaje que siente”¹⁰¹, y con ello, “promueve un entendimiento de ellas a través de distintos puntos de vista, incorporando diferentes disciplinas científicas, además de la visión de los pueblos originarios y habitantes del territorio”.¹⁰² En el caso del uso de la radiestesia como mediación tecnológica en la generación de diálogos con los cerros y bosques, puede resultar inútil interpretar o traducir los estímulos eléctricos o electromagnéticos como un argumento verbal o un sentimiento específico, pero acaso su mapeo a través de una caminata, posibilitaría ejercicios como la localización de elementos particulares, resignificar la presencia del cuerpo humano en los espacios, o agudizar la observación de las dinámicas de los ecosistemas y de las comunidades vinculadas a estos. Dicho eso, me parece conveniente intentar efectuar algunas relaciones de nociones teóricas, que puedan contribuir a la comprensión de este tipo de acercamientos.

¹⁰¹ Verónica Droppelman A., *Fausto Sarmiento, ecólogo: “La montaña no es sólo un grupo de piedras acumuladas, es un paisaje que siente”*, Ladera Sur, Abril 5, 2023, en: <https://laderasur.com/articulo/fausto-sarmiento-ecologo-la-montana-no-es-solo-un-grupo-de-piedras-acumuladas-es-un-paisaje-que-siente/>

¹⁰² *Ibíd.*

u r d i m b r e

¿Cómo pueden abrirse afectos desde la práctica de Miguel Cinta, y por qué sería relevante atender esa clase de intercambios con el entorno y sus elementos como lo propone? En el presente parece surgir la urgencia de repensar las formas en que interactuamos en el mundo, en consideración de todas las agencias que participan de la red de la vida en la Tierra. A raíz de las crecientes problemáticas convertidas en crisis ecológicas, políticas y socio-económicas a las que se enfrentan las sociedades contemporáneas, parece sólo lógico que las búsquedas incubadas y propiciadas desde el ámbito del arte, contribuyan a las filosofías en desarrollo en torno al tema. Al igual que estas, el proceso inacabado de las *esculturas suaves* se adapta a las características de la propia vida, a su constante cambio, a su transformación y su evolución impredecibles. La idea de que el pensamiento humano se incorpore a este potencial de mutabilidad y reintegración, además de esperanzador, se siente profundamente necesario.

Parte de mi interés en reflexionar sobre la propuesta artística de Miguel Cinta, es porque nos permite imaginar y germinar otras formas de relacionarnos con entidades no humanas como las que trabaja, y con ello alimenta una constante cooperación con el mundo. Los encuentros entre ciencia y arte, tecnología y arte, naturaleza y arte se han vuelto determinantes al redescubrir que hay asuntos esenciales por considerar en conjunto, desde diferentes disciplinas. Así, parece bueno pensar cómo desde lo oculto, lo *lento*, lo *suave* y lo *inesperado*, se pueden restablecer relaciones y contribuir al *mutuo entendimiento*. Por ello, en esta última sección pretendo vincular una serie de perspectivas que, desde mi punto de vista, nutren las posibles interpretaciones sobre la obra de Miguel Cinta y las formas en que la reflexión y producción artística pueden contribuir a nuestra comprensión de otras agencias.

Primero, me gustaría comentar la aportación del filósofo Michael Marder, quien ha hablado de relaciones *eco-dialógicas* como “la práctica y contemplación de las articulaciones de la propia vida”.¹⁰³ Como se ha venido proponiendo, el silencio, que a su vez propicia una suerte de *contemplación mutua*, tiene una importancia esencial en el intento por sostener relaciones con agencias vivas con otras formas de cognición y comunicación. Asimismo, etimológicamente, ‘eco’ (*echo / oikoi*) sostiene por un lado la noción de una resonancia, onda y retorno acústico; y por el otro, refiere a rastros de pertenencia psíquica, física, social y ambiental. Basado en el pensamiento de la autora Luce Irigaray (*Sharing the World*), Marder apunta dos vertientes de ‘eco’ que definen las relaciones

¹⁰³ Michael Marder, *To Share Without Dividing*, CALIBAN, French Journal of English Studies, no. 55, Presses Universitaires du Midi, 2016, p. 75

humanas con la *phusis* (o lo que hasta muy recientemente se ha entendido como naturaleza). A partir de una división sexuada, reconoce una separación primigenia de ese pertenecer o habitar, donde lo masculino, al momento de desprenderse de la morada materna, genera una condición acumulativa del mundo, o bien, una relación económica con el mundo. Lo femenino, en su lugar, reproduce una relación de no-apropiación con respecto al *otro*, y enaltece su enfoque de reconocimiento de lo interior y de lo exterior, dando lugar a la emergencia de una relación ecológica.¹⁰⁴ El autor distingue pues, el *nomos* de una masculinidad económica, de un *logos* femenino en una coexistencia integrada.

En ese orden, una relación eco-dialógica se genera a partir del balance de ambos tipos de acercamiento: “un *logos* vivo, enfrenta cardinalmente a otros *logoi*, que son los *logoi* de los otros, incluso la otredad del *logos* vivo, es decir, el *nomos* por un lado, y el silencio por el otro”.¹⁰⁵ Así, una relación *eco-dialógica* apela a la posibilidad de ser en el mundo sin apropiárselo, a un entendimiento que no sublima la violencia en forma de leyes estructuradoras¹⁰⁶ o explotadoras, y en ese sentido, Marder describe que en este tipo de relación, hay una significación del intercambio que no puede traducirse hacia la abstracción equitativa del valor¹⁰⁷ (económico). Con base en ese hilo de ideas, se pueden comprender las prácticas de Cinta como relaciones eco-dialógicas. A partir de sus procesos de constantes ejercicios de escucha, observación, intercambio y aplicación de conocimientos, logra proponer una posibilidad escultórica de co-creación.

Como se menciona con anterioridad, hay ejemplos sobre cómo se han establecido este tipo de relaciones desde otras tradiciones, como el de la *sintonización*. Otro puede encontrarse en el concepto del *potlatch* del pueblo nativo *kwakwaka'wakw* al norte de Canadá, que consistía en ceremonias o fiestas medicinales donde “la partición comunitaria de riqueza era simplemente un regalo (no se esperaba un reembolso) o un acto de reciprocidad estaba también sujeto a discusión”¹⁰⁸; esto implicaba complejos contratos sociales que, por el acercamiento del antropólogo germano-estadounidense Franz Boas en 1889, se sabe que entre los autores europeos “no se entendía que para los nativos la sanación era una parte irreductible del reparto comunitario de comida y de otros

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 70

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 75

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 72

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 77

¹⁰⁸ Candice Hopkins, *La prohibición de la vida social*, Revista de la Universidad de México, no. 847, nueva época, abril de 2019, p. 89-98, en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/cf748d27-98bf-4e24-88d8-e044f004a422/la-prohibicion-de-la-vida-social>, p. 90

bienes”¹⁰⁹, por lo que fue eventualmente prohibido por la ley colonial. Boas apuntó que “aquello que se llama *potlatch* es el punto donde la lógica del colonialismo entra en crisis”.¹¹⁰

Por su parte, el artista vibrotáctil Andrew Belletty, quien trabaja con custodios de canciones aborígenes en el desierto de Australia, explora cómo se pueden integrar otras agencias vivas a tradiciones culturales. A partir de su investigación de etnografía y bioacústica, revisa el caso de la grevillea, una especie de árbol nativo que “exhibe cualidades resonantes muy especiales. Estos árboles amplifican los sonidos de bailes ceremoniales a través de sus troncos que operan como poderosos dispositivos acústicos”.¹¹¹ A su vez, afirma que los custodios “tienen una sensibilidad única y aguda a las energías vibratorias, lo que les ayuda a encontrar lugares estratégicos con cualidades topográficas sónicas para celebrar estas ceremonias”.¹¹² Y así, el artista recuenta:

...las poderosas pisadas producidas por los bailarines en el sitio se revelaron más plenamente cuando me senté en la arena y pude sentir los ruidos de las pisadas recorriendo mi cuerpo. Al escuchar los micrófonos y sensores de vibración que había colocado cerca del árbol y dentro de la arena también pude escuchar el movimiento de la grevillea del desierto, y escuchar no solo al árbol, sino al árbol como parte de una conexión indígena con el territorio.¹¹³

En otro contexto, la autora Jean Fisher, también reconoce la importancia de la perspectiva de *cosmopolitismo indígena*, “que tradicionalmente incluye a la ecoesfera como un sujeto participante”.¹¹⁴

Si retomamos las consideraciones presentadas, podríamos reconocer que en este ejemplo hay una oportunidad de relación eco-dialógica en la medida en que hay un lenguaje compartido entre agencias humanas y no humanas en donde se comprende lo sonoro como flujo vivo. En ese sentido, pienso que la obra de Cinta también permite hacer conexiones con una práctica crítica de nuestras relaciones con la naturaleza. Tanto las caminatas, los rituales, la meditación, la agroforestería sintrópica y la co-creación de *esculturas suaves*, implican la exploración y construcción de un

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 90

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 91

¹¹¹ David Vélez, Fotosíntesis, *Cooperación y Vibración: Escuchando junto a las plantas*, *Op. Cit.*

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ Jean Fisher, *Neither North Nor South*, en Cuauhtémoc Medina (ed), *Sur, sur, sur, sur*. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte contemporáneo, México, Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), 2010, p. 20

lenguaje con esas *otras* agencias implicadas; y la premisa del artista es hacerlo a través del cuidado y el afecto.

En su texto *Esferas de la insurrección*, la psicoanalista, curadora y crítica cultural Suely Rolnik, trae a colación la noción de *afectos*, basada en los desarrollos teóricos de Deleuze y Guattari. Bajo esa perspectiva, anota que no debe confundirse el afecto “con la afección, el cariño o la ternura, que corresponden al sentido usual de esa palabra en las lenguas latinas. Sucede que no se trata aquí de una emoción psicológica sino de una ‘emoción vital’, que puede ser contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar [...]”.¹¹⁵ Al revisar el discurso de Miguel, por ejemplo desde la explicación de sus *taxonomías afectivas*, sí se habla de una relación de afecciones, en el intento por realizar un “caminar cariñoso, afectivo de los cerros y paisajes. Conformada desde el tomar suavemente y preservar, partiendo de los principios de pedir permiso, tomar prestado, recoger con cuidado”.¹¹⁶ Sin embargo, de cualquier manera me pareció interesante aludir al desarrollo teórico de Rolnik, que refiere los afectos apelando a la condición de las subjetividades como participantes de un flujo vital compartido. En su texto, explica que:

[...] en nuestra condición de vivientes somos constituidos por los efectos de las fuerzas del flujo vital y sus relaciones diversas y mutables que agitan las formas de un mundo. Tales fuerzas alcanzan simultáneamente a todos los cuerpos que lo componen –humanos y no humanos–, haciendo de ellos un solo cuerpo, en variación continua, téngase o no conciencia de esto. Podemos designar esos efectos como “afectos”.¹¹⁷

No pretendo establecer una conexión directa entre la perspectiva de Miguel Cinta sobre sus acercamientos afectivos a otras agencias, con la construcción teórica de Rolnik, la cual parte de un contexto político-social específico, y una tradición psico-analítica ajenos a este análisis. Sin embargo, considero útil abordar la forma en que la autora considera las relaciones con otras agencias, como:

[...] una experiencia extrapersonal, pues aquí no hay contorno personal, ya que somos los efectos cambiantes de las fuerzas de la biósfera, que componen y recomponen nuestros cuerpos y sus con-

¹¹⁵ Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón, Bs.As., 2019, p. 47

¹¹⁶ Gaby Cepeda, *Colección Margarita Robles, Op. Cit.*

¹¹⁷ Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente, Op. Cit.*, p. 100

tornos; extrasensorial, pues se da por la vía del afecto, distinto de la percepción, propia de lo sensible; y extrasentimental, pues se da por la vía de la ‘emoción vital’, distinta de la emoción psicológica que llamamos ‘sentimiento’. El modo de desciframiento propio del poder de evaluación de los afectos es extracognitivo. Podríamos llamarlo ‘intuición’, pero prefiero evitarlo porque el uso de esta palabra en nuestra cultura se presta a confusiones y malentendidos. Por esta razón, propongo sustituirla por ‘saber-del-cuerpo’ o ‘saber-de-lo-vivo’; un ‘saber eco-etológico’.¹¹⁸

Es decir, no refiere al afecto como un *sentimiento de cariño*, pero comprende una relación no visible entre agencias vivas, en la que “el otro vive efectivamente en nuestro cuerpo, por medio de los afectos: efectos de su presencia en nosotros”.¹¹⁹ Como se ha venido sugiriendo, en el trabajo de Cinta destacan las posibilidades de reconfigurar nuestra comprensión sobre otras agencias vivas. Por ello me parece una gran aportación encontrar perspectivas bajo las que se reconoce no solo la agencia de estos cuerpos, sino las relaciones implicadas en nuestros encuentros, interacciones o intercambios con estas, más allá de las emociones, sensibilidades o los lenguajes meramente humanos.

Asimismo, encuentro adecuado comentar la noción de *cuidado*, a través de la relación que hacen al respecto los autores Maurice Hamington y Michael Flower. Desde el campo de la filosofía, Hamington y Flower revisan la teoría en torno a la ética del cuidado (*care ethics*), por medio de diversos autores que han venido trabajando o desarrollando el concepto, basado también en reconsideraciones sobre las relaciones humanas con otras agencias vivas. De tal modo, la ética del cuidado “es una aproximación relacional a la moral, que difiere de entendimientos tradicionales de la moralidad, al valorar factores como el contexto, las emociones y la empatía”.¹²⁰ Proponen que “la *relacionalidad* es la divisa de los teóricos del cuidado, ya que a diferencia del modernismo, la Teoría del Cuidado ha puesto énfasis en lo personal y lo particular”; es decir, se preocupa por el cuidado de *lo otro* o *lo extraño*”.¹²¹ Explican:

[...] el cuidado puede verse como una forma rica de traducción. El cuidado efectivo no es un proceso simple de satisfacción de necesidades a través de un intercambio. El cuidado de calidad o efectivo requiere consultar desde la humildad, conexión inclusiva y acción responsiva. El consultar desde la humildad implica un esfuerzo activo por conocer particularmente a un otro; la conexión inclusiva

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 100

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 100

¹²⁰ Michael Flower, Maurice Hamilton, *Care Ethics, Bruno Latour and the Anthropocene*, MDPI (*Open Access Journals*), *Philosophies* 2022, 7, 31. <https://www.mdpi.com/2409-9287/7/2/31>, p. 11

¹²¹ *Ibíd.* p. 2

es el apego emocional y empático que generamos, el cual motiva y participa de nuestro compromiso; y la acción responsiva consiste en las prácticas requeridas para entender y satisfacer las necesidades del otro.¹²²

Los filósofos también abordan los aportes de María Puig de la Bellacasa, quien propone una diferenciación entre la “preocupación” (*concern*) y el “cuidado” (*care*), ya que este último, apela a un sentido de apego y compromiso. A su vez, como pionera de una teoría feminista del cuidado, aplicada a la cultura de la naturaleza, reúne un pensamiento humanista con uno poshumanista.¹²³ Y en ese sentido, citan también a la autora Francesca Ferrando, quien habla de un poshumanismo que “marca la extensión del impacto de las actividades humanas a un nivel planetario”, este en su lugar se enfoca en “descentrar lo humano del foco primario de los discursos”.¹²⁴ Los elementos que me parecen interesantes en estas nociones sobre el cuidado, es que establecen un reconocimiento de *lo otro*, en un sentido en el que lo humano se abre para poner en perspectiva sus relaciones con otras agencias. Esto es preciso si tomamos en cuenta las investigaciones de Gagliano y las anotaciones de Vélez, sobre la importancia de reconocer otras formas de cognición y comunicación esenciales de otras agencias para poder reconfigurar nuestro entendimiento sobre las mismas. Una suerte de argumento que apela a menos electrodos y más escucha; o bien, que la escucha es ya cuidado.

En tal caso, lo que busco a través de las perspectivas expuestas aquí, es encontrar que propuestas artísticas como las de Miguel Cinta pueden contribuir a las reconfiguraciones en las interrelaciones de lo vivo. Por ello me gustaría traer a colación la reflexión de una autora menos estudiada desde el ámbito académico actual, pero que desde el año 2004 exponía la teoría gaiática, con la que comprende que la vida tiene una condición *autopoiética*, autorregulada, cooperativa y anárquica. Casilda Rodríguez Bustos, parte del término biológico *autopoiesis*, utilizado por Humberto Maturana y Francisco Varela para designar la capacidad de la vida de autoorganizarse y de reproducirse a sí misma. Según estos autores, un sistema autopoiético es un sistema que en vez de ser programado desde fuera, se hace a sí mismo, pero que está abierto para recibir y producir”.¹²⁵ Esta línea de pensamiento parte, a su vez, de la hipótesis presentada en las llamadas Conferencias de Lindisfarne en junio de 1980, por el químico James Lovelock y la bióloga Lynn Margulis.

¹²² *Ibíd.*, p.3

¹²³ *Ibíd.*, p. 10

¹²⁴ *Ibíd.*, p.2

¹²⁵ Casilda Rodríguez Bustos, *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo*, Imprenta Tamayo, 4ª ed., 2010, p. 39

Se argumentaba que:

Gaia es el nombre que estos científicos retomaron del Neolítico para designar a la superficie de la Tierra (el aire, la corteza y los océanos) como ente orgánico, como unidad viva; Gaia incluye todos los procesos vitales interrelacionados que se realizan en la Tierra, y que forman parte de un mismo impulso autopoiético, auto-organizativo y autorregulador. No es que haya seres vivos que “pueblan” la Tierra; es que todos los seres vivos somos una parte de la Tierra viva; somos un momento de los ciclos de Gaia, un remanso de flujo gaiático.¹²⁶

En ese hilo encuentro la oportunidad para contemplar que el trabajo de co-creación de las *esculturas suaves*, puede alimentar la concepción de estas interrelaciones al partir de un proceso que propicia la escucha, la observación y la respuesta a las necesidades diversas de otros elementos y sistemas vivos. La propuesta de Cinta, no sólo es considerar un proceso afectivo y de cuidado, sino también la autonomía de otras agencias vivas a partir de sus cualidades orgánicas y sensibilidades particulares, para un proceso como la co-creación. Así, en la exploración y observación de entornos hay también una postura de reintegración, que parte de comprenderlos como agencias autónomas. Asimismo, hay una intención por reconfigurar las presuposiciones sobre estas, al asumir que no se trata de objetos controlables, extraíbles o explotables, sino de entidades activas.

De esa forma, considero que la práctica de Miguel Cinta se puede analizar desde diversas aristas: se desarrolla en un contexto global en el que la humanidad se ve obligada a atender la respuesta biológica de otras agencias, y la propia, en torno al alto impacto y afectación en diversos cuerpos vivos en escalas irrevocables. Es decir, las prácticas de Cinta no son una acción directa ante dichos fenómenos, pero sí abren una posibilidad para reflexionar y poner en ejercicio la reconfiguración de nuestras relaciones con esa urdimbre viva, lo cual, a mi parecer, es un paso esencial en los continuos procesos de adaptación y supervivencia para la vida en nuestro planeta.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 35

conclusiones

Más allá de un proyecto de investigación, las prácticas de Miguel Cinta, las ideas de cuidado y afecto que las definen, la posibilidad de realizar acercamientos teóricos y la elaboración de este ensayo en general, han representado una puerta hacia encuentros y reflexiones sobre lo que para mí es prioritario en la comprensión sobre el sentido del arte, en una dirección ético-estética. En décadas anteriores ha surgido un interés por la transformación de relaciones sociales a través de la actividad artística; en ese sentido, que nuevas prácticas propongan además la transformación de relaciones con otras formas de vida, con suerte abre nuestra capacidad de prospectar la evolución de las formas en que nos relacionamos en el mundo.

Quizá para algunos, en su desarrollo corriente, las prácticas de Miguel Cinta no aparezcan como determinantes en ese sentido. Quizá el pensar relaciones con otras agencias a partir de conceptos como el cariño o el afecto, no sean suficientes para generar puentes veraces para la comunicación entre distintas formas de vida. Y acaso es correcto. Como pude ir revisando, también hace falta profundizar ejercicios que contemplen sensibilidades fácticas, que se profundicen a través de los lenguajes compartidos, o que incluyan los factores multidisciplinares para poder comenzar a proponer procesos más trascendentales desde el arte. Sin embargo, como lo fui estableciendo también a lo largo del texto, ya la intención de intercambio abre el espacio de discusión y pone el foco en la necesaria tarea de observar a nuestro alrededor, ante la urgencia de una transformación de las condiciones bajo las que se rige la vida en el presente, tanto a nivel planetario, como a una escala íntima.

La noción de emergencia resuena alrededor. Por citar sólo algunos ejemplos, lo hace a través del mar de manifestaciones que han incluido la participación de diversos pueblos, a partir de la insuficiencia de una COP26¹²⁷ para encarar los retos climáticos producidos por las decisiones sobre distintos proyectos económicos y políticos transnacionales prevalentes; las acciones de la APOB (Articulación de los Pueblos Indígenas de Brasil) contra las políticas racistas que promueven la deforestación ilegal de la Amazonía, el potente activismo de figuras como Nemonte Nenquimo, presidenta del pueblo Waorani de Pastaza y fundadora de la Alianza Ceibo en Ecuador; o el nombramiento de Elisa Loncón como presidenta de la asamblea constituyente, que ha trabajado en el reordenamiento de la Constitución chilena, los principios, los temas de nacionalidad, identidad y parti-

¹²⁷ 26ª edición de la Conferencia de las Partes de la Convención de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático, Glasgow, Octubre 31-Noviembre 13, 2021

cipación ciudadana, en la búsqueda de acotar una *plurinacionalidad* que incluya “los derechos de la madre tierra, el plurilingüismo, la diversidad de identidades y también distintas formas de participación”.¹²⁸ Más que nunca, la transversalidad, la interdependencia, la multidisciplinariedad, es decir, la multiplicación de fuerzas se posicionan al frente de las propuestas de acción, y bajo esa dinámica, no sólo de acciones artístico-poéticas, sino además políticas, sociales, ecológicas, tecnológicas... De igual modo, apelar a las transformaciones desde lo íntimo o lo cotidiano a través de procesos como los de Cinta, de la sensibilización a otros lenguajes y espectros comunicativos, me parece ya un trabajo destacable en la medida en que establece puentes también desde lo individual o lo inmediato.

Pienso que la consideración y aplicación de diversos conocimientos desde campos como los modelos post-cognitivos, en torno a la búsqueda de diálogos con formas de vida no humanas, tanto en sus particularidades como en su integración en sistemas vivos más grandes, sólo puede contribuir a que como agentes humanos, tengamos mayor entendimiento de cómo transformar nuestra relación con estos de maneras mejor informadas y mutuamente beneficiosas. A su vez, bajo la noción de que sean ejercicios en constante revisión mientras se aprenden los lenguajes de otras agencias o se reaprenden las propias capacidades cognitivas, para expandir esas perspectivas y sensibilidades en la medida de lo posible. Por ello, asumiría que la práctica de Cinta suma a estas propuestas de comunicación expandida, desde la premisa básica del explorar, establecer contacto y co-crear desde un tipo de afecto humano, sin dejar en el olvido la agencia vital de otras presencias, ya sean seres vegetales, animales, minerales o de ulterior complejidad como ecosistemas enteros.

Asimismo, desde el campo abierto de la curaduría artística contemporánea, considero óptimo que se pueda expandir el panorama crítico de las exploraciones sensibles, a través de prácticas diversas. En el caso de Miguel Cinta, además de la realización de caminatas como detonante de una reconfiguración de relaciones con otras formas de vida, sus procesos escultóricos también ofrecen perspectivas expansivas para la comprensión del arte contemporáneo desde un eje arte-vida. Desde ese lugar, la noción de la co-creación, me resulta demás rica en un debate posible sobre la dirección de las prácticas y los fenómenos artísticos en una realidad actual, atravesada por contextos socio-políticos en que el desarrollo de las tecnologías suscita ciertas proyecciones, sospechas o ánimos respecto a un futuro basado en la utilización de vida artificial. Es decir, ¿cuál sería la posibilidad de sustentar el desarrollo de la vida, si no se basa por primera cuenta en nuestro entendimiento esencial de esta? Si recién nos encontramos en el umbral de reconocer la importancia de la agencia de otros

¹²⁸ Orlando Torricelli, *Elisa Loncón: la voz mapuche de la nueva Constitución chilena*, RFI, Américas, Chile, Noviembre 20, 2022, en: <https://www.rfi.fr/es/americas/20211120-chile-mapuches-chile-constitución>

reinos y sistemas naturales y sus lenguajes, en concordancia con nuestra presencia en la Tierra, me parece sumamente valioso que se sigan proponiendo trabajos que atiendan esas interrelaciones; sobre todo, en contraste con la generación de manifestaciones artísticas que reflejen un desvío de esa conciencia.

En ese sentido, este texto funge no más que como una germinación de preguntas que quedan dispuestas para el desarrollo de prácticas y propuestas, basadas en un interés por las posibilidades de la creación y la reflexión ético-estética, no sólo para el arte, sino también para la vida en todas sus formas.

Bibliografía / Fuentes

Aloi, Giovanni, Marder, Michael, *Getting Entwined: A Foray into Philosophy's and Art's Affair with Plants*, e-flux, Notes, Agosto 8, 2023, en: <https://www.e-flux.com/notes/552884/getting-entwined-a-foray-into-philosophy-s-and-art-s-affair-with-plants>

Cartwright, Mark, *Quipu*, World History Encyclopedia, en: <https://www.worldhistory.org/Quipu/>

Cecilia Vicuña. *Veroír el fracaso iluminado*, MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020

Cepeda Gaby, *Colección Margarita Robles*, sitio web: <https://coleccionmargaritarobles.com>

Chia Mantak, *How to Befriend a Tree. Beginning practitioners of Chinese internal organ massage (Chi Nei Tsang) are taught how to commune with trees. Shouldn't this be part of everyone's education?, Ancient Healing Traditions of Taoism, Universal Healing Tao*

Cinta Robles Miguel, *Cómo recordamos un bosque. Observaciones y apuntes alrededor del sistema de formas, vida y distribución de musgos en climas fríos y húmedos en el sur de Suiza*, Virreina, Vionnaz, Suiza, 2023

Current feature: Ana Mendieta, Musée.Vanguard of photography culture, revista digital, en: <https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar303951>

Del-Valle Cordero, Alejandro, *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*, Universitat Pompeu Fabra, Departament D'Humanitats, Junio, 2013

Droppelman A. Verónica, *Fausto Sarmiento, ecólogo: "La montaña no es sólo un grupo de piedras acumuladas, es un paisaje que siente"*, Ladera Sur, Abril 5, 2023

Fals Borda Orlando, *Sociología Sentipensante*, en: <https://sentipensante.red>

Fisher, Jean, *Neither North Nor South*, en Cuauhtémoc Medina (ed), *Sur, sur, sur, sur*. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte contemporáneo, México, Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), 2010

Flower Michael, Hamilton Maurice, *Care Ethics, Bruno Latour and the Anthropocene*, MDPI (*Open Access Journals*), *Philosophies* 2022, 7, 31

Frances, David, *Ana Mendieta: The Sublime*, Musée.Vanguard of photography culture, revista digital, en: <https://museemagazine.com/features/2017/1/11/ana-mendieta-the-sublime?rq=ana%20mendieta>

Fricke Labastida Guillermo, *Acervo José F. Gómez*, El Jolgorio Cultural. IAGO XXV Años, Núm. 67, Noviembre 2013, pp. 37-39

Gagliano Monica, *In a green frame of mind: perspectives on the behavioural ecology and cognitive nature of plants*. AoB Plants, 2015

Gagliano Monica, Renton M., Duvdevani N., Timmins M., Mancuso S., *Out of Sight but Not out of Mind: Alternative Means of Communication in Plants*. PLoS ONE, 2012

Gagliano Monica, Grimonprez M, Depczynski M & Renton M, *Tuned in: plant roots use sound to locate water*, Oecologia, 2017, pp. 151-160

Geremia Parise André, Gagliano Monica & Maia Souza Gustavo, *Extended cognition in plants: is it possible?*, *Plant Signaling & Behavior*, 2020

- Gluzman, Georgina Gabriela, *Ana Mendieta. Alma, Silueta en fuego, 1975*, MALBA Diario, Colección, en: <https://www.malba.org.ar/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego-1975/>
- Hendrix, Jan, *Paradise Lost*, Kew Publishing, Royal Botanic Gardens, 2020
- Hopkins Candice, *La prohibición de la vida social*, Revista de la Universidad de México, no. 847, nueva época, abril de 2019, p. 89-98
- Lemmey Karen, Alexis Lowry, Julieta González, et. al., *What is sculpture?*, Art in America, Septiembre 1, 2022, pp. 44-49
- Manchester, Elizabeth, *Ana Mendieta. Untitled (Silueta Series, Mexico) 1974*, Tate, tate.org, 2009
- Marder Michael, Gagliano Monica, *How do plants sound?*, Columbia University Press Blog, Junio 2013
- Marder Michael, *To Share Without Dividing*, CALIBAN, French Journal of English Studies, no. 55, Presses Universitaires du Midi, 2016
- Mikkelsen Matt, *Man Documents The World's Quietest Places*, Now This Earth, Abril 2, 2023
- Moe Karen, *La cruda realidad: Duelo de Francisco Toledo y los 43 desaparecidos de Ayotzinapa*, Karen Moe. Author. Artist. Feminist. Revolutionary
- Nacimiento y personalidad de la colección de Francisco Toledo*, El Jolgorio Cultural, IAGO XXV Años, Núm. 67, Noviembre 2013, pp. 40-41
- Obrist Hans Ulrich, Stasinopoulos Kostas, *Remember Nature. 140 Artists' Ideas for Planet Earth*, Penguin Books - Penguin Random House / Serpentine Galleries, 2021
- Rodrigáñez Bustos Casilda, *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo*, Imprenta Tamayo, 4ª ed., 2010
- Rolnik Suely, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón, Bs.As., 2019
- Topete Pozas Olivia Paloma, *El abasto de agua potable en la ciudad de Oaxaca de Juárez a finales del siglo XIX y principios del XX*, Revista Pueblos y Fronteras, Versión digital, vol.12 no.24 San Cristóbal de Las Casas jul./dic. 2017
- Toricelli Orlando, *Elisa Loncón: la voz mapuche de la nueva Constitución chilena*, RFI, Américas, Chile, Noviembre 20, 2022
- Vásquez Ramírez Juan, Van Doesburg Sebastián, *Planta hidroeléctrica La Luz en San Agustín Etla, Oaxaca*, Boletín FAHHO Digital No. 7, Septiembre, 2021
- Vélez David, *Ethical and Aesthetic Considerations on Révolutions by Céleste Boursier-Mougenot*, Sonic Field, Ecología/ Ensayos / Instalación / Escultura / Sound Art... Mayo 11, 2022
- Vélez David, Fotosíntesis, *Cooperación y Vibración: Escuchando junto a las plantas*. Tsonami Ediciones, Ecología Sonora, Agosto 12, 2022
- Yanes Rizo Emma, *Atisbos de modernidad I: Etla, Oaxaca: las fábricas San José y La Soledad Vista Hermosa*, CONTEMPORÁNEA. *Toda la historia en el presente* Del Oficio Primera época, vol. 5, núm. 10, julio-diciembre de 2018, ISSN 2007-9605

*

Cecilia Vicuña, Insectageddon, High Line, Arte, Performances, en: <https://www.thehighline.org/art/projects/insectageddon/>

Centro de las Artes de San Agustín, Sitio oficial: casa.oaxaca.gob.mx

Conversación: Cecilia Vicuña y Rocío Cerón, Miércoles de SOMA, Marzo 17, 2021, disponible en: <https://somamexico.org/archivo/>

Collective Rewilding, IG, <https://www.instagram.com/p/CpVds3woecW/>

El terreno familiar, IG, <https://www.instagram.com/terrenofamiliar/>

Feral Practice, Sitio Web, <http://www.feralpractice.com>

MACG ACTUAL, *Mirar con nuestros ojos de montaña. Marcela Armas*, Curaduría: Mauricio Marcin, Museo de Arte Carrillo Gil, Marzo 25 a Octubre 02, 2022, Hoja de Sala

MACG Presenta: Colección Margarita Robles, Curaduría: Gaby Cepeda, Museo de Arte Carrillo Gil, Enero 30 a Agosto 21, 2022, Hoja de Sala

Miguel Cinta Robles, IG, <https://www.instagram.com/miguelcintarobles/>

Poner junto #51, Miguel Cinta Robles en entrevista, *Radio Nopal*, Ciudad de México, 2022

virrreina, IG, <https://www.instagram.com/p/CoXjNFhudW6/>