

MAGnetismO Manifiesto

-La información provista en el gesto de los procesos de investigación artística-

Andrea Varela, Natalia Pajariño

Proyecto AbRiGo – Universidad Nacional de Tres de Febrero
El Palomar, Buenos Aires, Argentina

proyectoabrig@gmail.com

Abstract

¿Puede la investigación artística arrojar propuestas concretas para la problemática ambiental? Aquí compartimos información precisa de nuestro proyecto de investigación artística – Manifiesto-, en vínculo con el programa de descartes industriales y tecnológicos –MAGnetismO- UNTREF. Describimos acciones y conceptos elaborados en la indagación artística, cuyas obras cruzan de ida y vuelta, la frontera entre la apreciación creativa del mundo de la representación y la funcionalidad responsable con el medioambiente, tomando el descarte como material y pregunta de trabajo. En una espiral de retroalimentación discursiva y fáctica, en diálogo con replicabilidad y universalidad de la ciencia y los procedimientos propios de la práctica artística y la tradición de sus referencias.

May artistic research shed concrete proposals for environmental issues? Here we share accurate data from –Manifiesto- artistic research project, in connection with the reuse program industrials and RAEE technology –MAGnetismO- UNTREF. We describe actions and concepts worked out in artistic research, whose works cross back and forth, the border between creative appreciation of the world of representation and functionality environmentally responsible, taking the RAEE as a material and labor question. In a spiral of discursive and factual feedback, in dialogue with replicability and universality of science and procedures of artistic practice and tradition of their references.

Keywords

Investigación artística, medioambiente, RAEE, procesos de creación, tejido, cartografías de la existencia, iconografía ancestral, huerta, puerta.

Introducción: Proyecto AbRiGo

Si un tejido es una pieza que se cruza con otra y comparte un destino. Y una pieza puede ser un fragmento, una morada, una composición. Un hilado, una resistencia o una partitura. Entonces, puede ser que un silbido que se acople a un murmullo transmita un trueno. Podría ser una suerte natural. Pero si una pieza es un cuarto, solo si se encuentra con un habitante puede ser amparo. Tejer es hacer lazo. Y los lazos se crean en el deseo de reunir. En un mundo hecho piezas, tejemos.

AbRiGo es una trama de 6 piezas: una campaña solidaria, un taller de tejido y tecnología abierto a la comunidad, un emprendimiento social, un “programa” de descartes tecnológicos e industriales –MAGnetismO- un proyecto de investigación artística –Manifiesto- y un proyecto de investigación –Texto tejido y Contexto-. Cada pieza guarda una relación con las otras.

Texto Tejido y Contexto investiga la relación del cuerpo y el ambiente en los mitogramas prehispánicos y los tejidos contemporáneos, a través de sus técnicas de tejido, herramientas, historias de vida de los artesanos y sus paisajes. Sus conocimientos sustentan cada una de las piezas.

El **Taller** produce materiales para la campaña solidaria y para el emprendimiento social. Con esas metas se aprende a tejer y a vincularse con la tecnología. Colabora con Manifiesto en la transferencia de técnicas de tejido y el conocimiento sobre los materiales que son propios de la tradición textil.

La **campaña solidaria** permite difundir los ideales de Proyecto AbRiGo y movilizar a la comunidad en el ejercicio del tejido, ya sea a partir de jornadas de producción de mantas comunitarias, como a través de la reparación de prendas, que luego son donadas.

Manifiesto explora procesos de creación artística sobre la conjunción de cartografías de la existencia. Mapas, moldes, circuitos, mitogramas, mecánica celeste. Produce obra como instancia de diálogo con la comunidad - ATM acelerador de tejidos masivos y La flor imposible- y vuelve al proceso con la conciencia de lo que los otros sienten e imaginan. También explora y desarrolla técnicas que se difunden en el taller. De **MAGnetismO** toma los descartes que son su materia. De allí se construyen máquinas inútiles y laberintos tejidos. La materia interpelada vuelve a **MAGnetismO** para crear un nuevo objeto.

MAGnetismO obtiene materiales a partir del desarme de la tecnología obsoleta de la Universidad, y luego los reutiliza en la confección de objetos útiles o los entrega a **Manifiesto** para la investigación artística.

Produce piezas (accesorios decorativos: botones, prendedores, etc.) para incorporar en la producción del **emprendimiento social**.

Elabora manuales de procedimientos de desarme tecnológico que se aplican en los **talleres** que abordan tanto la problemática de los RAEE en los vertederos y su impacto ambiental, como los métodos para el desarme y reutilización (y formas de trabajo seguro) de la tecnología obsoleta.

Crea una **Puerta Verde** -producto de la exploración realizada con raquets en **Manifiesto**- donde esos mismos raquets de computadoras conforman una puerta que es a su vez una huerta, capaz de generar energía con la tierra que posee y alimentar la iluminación de LEDs y la apertura de una cerradura eléctrica. Posee un sistema de riego que utiliza el agua de lluvia y una compostera que permite generar tierra fértil.

El **emprendimiento social** busca la autogestión de todo **Proyecto AbRiGo** a través de la comercialización de prendas tejidas en telar y confeccionadas de manera artesanal por tejedores formados en el **taller** que poseen detalles y accesorios realizados a partir de descartes dentro de **MAGnetismo**. Utiliza diversas vías de comercialización como una plataforma de e-commerce, la participación en ferias y la exhibición de la producción en tiendas de indumentaria. Busca restituir el valor del artesano y la producción artesanal.

Unidad de investigación: el proceso.

El proceso de nuestra investigación artística, configura su matriz en la imagen espiral, de donde se enuncian tanto la morfología de sus procedimientos como los estudios de los movimientos internos de las instancias que produce. Es una espiral que se abre entre dos cauces dentro de Proyecto AbRiGo, **MAGnetismo** y **Manifiesto**.

Reconocemos ese movimiento en la avanzada, que la materialidad de la tecnología obsoleta proveniente del primero -produce objetualidad, sentido utilitario y procedimiento-, arroja sobre el segundo, que cuestiona, subvierte y reconvierte toda conformación estable hacia una proyección que puede ser infinita. Mientras **MAGnetismo** crea objetos para la funcionalidad de la existencia, **Manifiesto** disloca esa noción para producir puro proceso artístico del que se desprenden *instancias* de representación -obras, instalaciones, máquinas, cuerpos, mecanismos- para abismar el proceso y retroalimentarlo.

En el despliegue de este trayecto, cada instancia se asocia a la anterior y a la siguiente sugiriendo nuevos emplazamientos narrativos del proceso. Si hablamos de obra, dentro del lenguaje común de las artes, nuestra obra es el proceso. Nuestra materia, lo dañado.

Lo que exponemos aquí es la derivación conseguida hasta la actualidad de un conjunto de materiales ideales y físicos. Recorridos y paradas. Instancias de elaboración.

La espiral como gesto iconográfico fundante opera como símbolo provisto de nociones ancestrales -ritmos agrarios,

fertilidad, sabiduría-, elegido por la naturaleza creativa, cíclica y reflexiva que porta como significantes en la potencia de la semilla y todo su proceso generativo. Se propaga por nuestra actividad con la inercia de su gesto: establece un origen u objeto (cartografías de la existencia), se despliega hasta encarnar otras instancias, vuelve para dialogar con el objeto y la percepción, luego sigue derivando hacia otros territorios. Partir, rodear, regresar, seguir el curso. Entonces cada instancia es derivativa de la anterior, el proceso se revuelve, es decir, da una vuelta entera y así se agita hacia su consiguiente especificidad. De esta metodología reconocemos dos antecedentes: el método generativo de Da Vinci y el taoísmo chino. Basado en la predominancia de verbos y algunos sustantivos o su correlativo semántico, que es la predominancia de acciones y algunos objetos. (Racionero 1986) “La filosofía de la forma se centra en una búsqueda de unidad en la diversidad y continuidad en el cambio. Unidad y diversidad son aspectos necesarios de cualquier orden inteligible, un término implica el otro; unidad sin diversidad es identidad, diversidad sin unidad es caos. La continuidad en el cambio está implícita en la idea de proceso; el cambio se reduce a orden cuando se reconoce la forma del proceso. La búsqueda intelectual se centra por tanto en la unidad en la diversidad y la forma del proceso”.¹

Descripción del proceso: una necesidad percibida.

Nuestro proceso de creación nace de la pregunta por el destino de lo descartado por obsoleto. Lo desprovisto de función y valor. Lo arrumbado, olvidado, roto. Qué los enuncia que decide sobre su caducidad en función de su utilidad? Qué es función? Funcionar para qué, para quién? El mercado y el consumo han delimitado la existencia no sólo de las cosas, también de las personas. La consagración de una vida útil en basura. La muerte es otra cosa, no es sólo escombros y hediondez. Es desaparición.

Pero esa desaparición también está sujeta a una transformación, porque sólo puede lograrla integrándose al suelo. Nuestro mundo será redondo pero estamos sometidos a pisar la tierra con nuestros cuerpos y objetos. Y en la caída, la promesa de ser tierra. Por ese ciclo vital miramos lo caído para levantar aquello que logremos devolver a la esfera del uso.

Sobre esta pregunta abrimos el proceso de indagar sobre los descartes. En el campo de las artes electrónicas, la variedad de soportes requiere de diversas piezas de alto consumo. La basura electrónica es rápidamente un producto de esa práctica. Pero también lo es del funcionamiento institucional y privado. Decidimos

¹ Luis Racionero . (1986). *Leonardo Da Vinci*. Barcelona Ediciones Folio.

convertir toda tecnología obsoleta en nuestra materia de trabajo.

Magnetismo explicar metodología, procedimental, transformación, síntesis, nuevo conocimiento.

Procedimiento

De la palabra a la imagen

Partimos de un texto que escribimos, una reflexión expresada brevemente en un párrafo sobre la naturaleza común de las formas de enunciación de la representación gráfica de los cuerpos. Entendiendo en este caso, por cuerpos, todo volumen vivo en el universo. Mapas catastrales, circuitos, moldes, iconografía originaria o ancestral, la secuencia Fibonacci y la espiral áurea hasta los mapas celestes. En todos los casos la intención de rastrear, describir, delimitar el movimiento de los cuerpos los conectaba, tanto como la voluntad de traducir en dibujos la información numérica de origen.

Este texto-semilla, pleno de imágenes, tenía la potencia de un manual de instrucciones para dibujar (Fig.1). No nos interesaba tanto representar la idea que lo organizaba, como la convivencia de esa diversidad de materiales, códigos y significantes. En un principio, era preciso recolectar exponentes de cada uno para darles un funcionamiento conjunto en un mismo plano. Porque lo que trabajaba la acción, era la comunidad que conformaban al estar reunidos en el texto. Dibujamos durante varias horas y algunos días. Observamos equivalencias gráficas que no compartían significado alguno. Conectamos circuitos con mapas celestes y con moldes, el entramado seguía siendo legible porque decidimos no yuxtaponer. Toda imagen debía convivir con la otra ocupando un espacio propio.

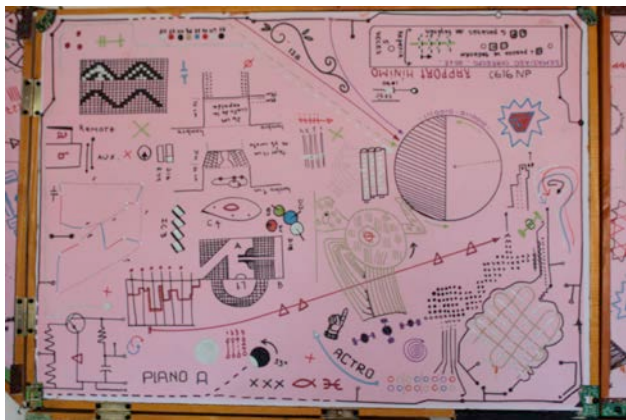


Fig. 1: Mapa que combina dibujos de mitogramas, mapas, moltería, etc.

Del pasaje del texto al dibujo y de los diversos cartones trabajados con lápices y fibras, obtuvimos un plan de trabajo o un mapa. Escrita y dibujada, la cosa podía tomar cuerpo.

De la observación de estos cuadros, que tejían disciplinadamente lo disímil, surgió la necesidad de dotar a cada gráfico de un peso específico propio y ensamblarlos ahora, en el espacio: pedazos de máquinas (plaquetas, bases de fotocopiadoras, discos duros y otros), ovillos, fragmentos de tejidos, plantas, pedazos de telares –peines, navetas-, motores, pasto. Cada objeto mencionaba a cada parte del texto y del dibujo. Se trataba ahora de acordar otra convivencia en el volumen, entre las texturas, morfologías y paletas.

Volumen significa, de un modo general, la **corpulencia**, **bulto** o **envergadura** de una cosa. Proviene del latín *volūmen*, que significa ‘rollo’, en referencia a los rollos de papiros, pergamino o tela donde se asentaban los **manuscritos** antes de la aparición del **libro**, de allí que hoy día también se denomine **volumen** a un libro, ya se trate de una obra completa o de cada uno los tomos que la constituyen. (Real Academia Española).

El cuerpo, momia y máquina

Paralelamente, entendíamos que era fundacional crear cuerpos, teniendo en cuenta que ellos eran el objeto y el producto de los trazos que perseguíamos con el dibujo.

Los construimos con alambre, lana y descartes de todo tipo, por sugerencia de un artista plástico que nos acercó el trabajo de Judith Scott. Sus objetos son poderosamente enigmáticos y si bien no todos remiten a una forma humana, siempre funcionan como cajas negras, a cuyo interior se accede sólo con radiografías. Sin embargo, nuestros cuerpos quedaban abiertos y era posible ver el reverso de los materiales por cualquiera de sus agujeros. Los cuerpos de Scott están constituidos por una miscelánea de objetos que colecta de diversas fuentes. Los nuestros contenían apenas rellenos estructurales y por sus aberturas era posible ver el vacío. Aún abiertos, tenían la presencia luctuosa de las momias. Eran rastros de vida que se empeñaban en testimoniar su materialidad.

Las dimensiones en que las realizábamos pronto nos desafiaron a diseñar un mecanismo que nos permitiera recubrir las momias con mayor libertad de movimiento. Colgadas, las podíamos girar y así cubrir con mayor precisión y fluidez.

De ese hilo girando en forma vertical alrededor de los cuerpos nació el experimento que derivó en la creación de las biotextinas. Enganchar la punta de un ovillo a un pequeño motor. El hilo se torcía describiendo luz en el aire, dibujando un haz. Después de un rato al soltar la punta, la lana se replegaba hasta quedar esculturizada. Montones de pegotes de una contextura más cercana al alambre que al hilo. Este se impregnaba de la dureza del metal, absorbida en el movimiento. Todos sus productos tenían una factura única. El proceso no garantizaba dos iguales. El mismo tiempo de exposición a la velocidad, con el mismo material producían dos monigotes

diferentes. Como están contruidos por un movimiento, aún estando en reposo pueden moverse en algún momento. Autonomía y energía pueden no ser suficientes para decretar vida, pero al menos son espontáneamente vitales. La máquina se entrometió en el proceso de creación de los cuerpos.

Habíamos llegado a elaborar tres cuerpos momias, ellas nos habían enseñado a generar las biotexinas, la máquina necesitaba un funcionamiento. Los motores ocuparon puestos en ella y los hilos debían subir y bajar los ovillos por la tensión. El giro de los motores era controlado por una placa Arduino, que permitía alternar su sentido una y otra vez manteniendo a los ovillos de lana en un movimiento de ascenso y descenso constante, que prolongaba la vida del hilo hasta que al cabo de algunas horas, en su desgaste natural se cortaba; expulsando así un cuerpo complejo de lana retorcida al que llamamos biotexina (Fig. 2). Ahora la máquina tenía un rol frente a los cuerpos de lana. En este mundo, la máquina que dimos en llamar Acelerador de Tejidos Masivos era alimentada por el pasto, es decir, tomaba su energía de allí para retorcer los hilos, subir y bajar los ovillos y producir biotexinas. El ATM (Fig. 3a y 3b) concentraba el eslabón que une el tejido a la computadora, la producción inútil, el cajero automático: expendedor de dinero en los bancos y otras transacciones. La revolución industrial, la ficción del mundo, la idea de que todo lo que está en el mundo pertenece a la vida, incluso los descartes. En Argentina, usamos una imagen del tango “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo que en uno de sus pasajes junta a “La Biblia con el calefón”.

Fig. 2: Biotexina



Llegados a este punto en el proceso sentimos la necesidad de abrir nuestro trabajo a los demás y poner en juego públicamente todos los elementos que habíamos producido tras meses de trabajo. Esta decisión planteó la tarea de establecer los vínculos entre las partes y la

creación del ambiente en que este mundo podía proyectarse mejor.

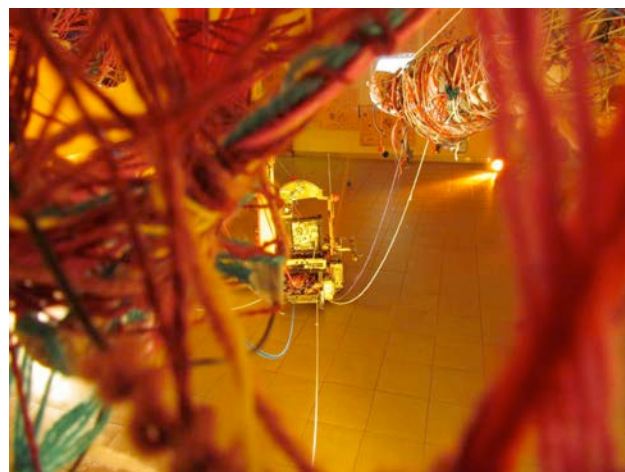


Fig. 3a: ATM, Acelerador de Tejidos Masivos. Presentado en el Festival ENLACES en septiembre/octubre de 2012.

Instancia de exhibición –compartir y revelar-

El ATM se asociaba a los cuerpos-momias, conceptual y físicamente, que también estaban literalmente atados a su funcionamiento. La máquina también había ganado un ojo, una webcam que proyectaba lo que capturaba en tiempo real para ocupar una pantalla entre los primeros dibujos. La convivencia del plano del dibujo con el del video igualaba el rango de representación. Y ya fueran cuerpos o espacio, el video era la expresión naturalista de la enunciación de la gráfica.

La verdadera experiencia, la vida misma tenía lugar, cuando el hilo en su torsión incorporaba los cabellos de las personas que se acercaban demasiado.

Supimos después, que el "yoke", técnica de hilado ancestral encerraba un significado de protección y valor para quienes portaran una prenda tejida con esta técnica. Para hilar el yoque, se torsiona primero en el sentido de las agujas del reloj (en "Z") y luego en sentido contrario (en "S"). "Mirando atentamente el campo del tejido se apreciará in zig-zag, un efecto espigado denominado por las tejedoras aborígenes, espiga de pez."² En la antigüedad sólo algunos elegidos podían hilar de esta manera dado el alto significado que encerraba.

Muchas personas se llevaron sus propios cabellos enrollados en lana, además de biotexinas y dejaron reflexiones sobre cómo el cuerpo alimenta al sistema y éste a los cuerpos. Los niños se acostaron el piso para recibir la caricia de los ovillos al descender. Eran sólo

² Enrique Taranto y Jorge Marí . (2003) *Textiles argentinos*. Buenos Aires. Editorial Maizal.

cuatro ovillos moviéndose como arañas, conectando arriba y abajo continuamente.

En la puerta del espacio de exhibición pusimos papeles y lápices para que los visitantes se expresaran.

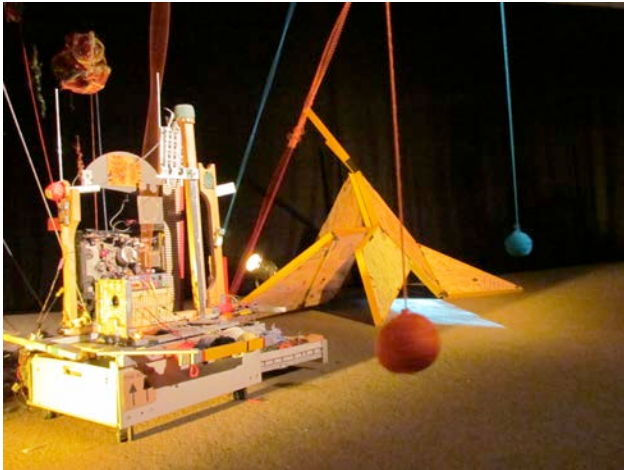


Fig. 3b: ATM, presentado en el Cultural San Martín en la muestra Equilibrio-desequilibrio (CEIArte-UNTREF) en noviembre de 2012.

De regreso al taller, entendimos que el Acelerador de Tejidos Masivos podía reservarnos una versión amplificada y más concentrada. Ahora podíamos pensar en mover mayor volumen de los descartes. Las carcasas de las computadoras son lo más ostensible del equipamiento, una vez discernido.

En **ciencias naturales**, como **volumen** se considera el **espacio ocupado por un cuerpo**, es decir, su magnitud física comprendida en tres dimensiones: largo, ancho y alto. La unidad de medida del volumen es el **metro cúbico** (m^3). (Real Academia Española)

Levantar un muro de carcasas desnudas nos permitía erigir la máquina al plano de la construcción, lo que nos abría a la dimensión de dos espacios: un adentro y un afuera. El germen del muro iba a tener a su vez dos planos, un adelante y un atrás como un cuerpo. En la voluntad de condensar todos los componentes planteados en el espacio, como por obra del fenómeno físico del magnetismo, los dibujos que antes estaban separados de la máquina, casi en posición de observación y diálogo en la puesta de la instancia de exhibición, ahora los desplegábamos en la espalda del muro como si fuesen el texto del hardware.

La máquina podía funcionar por su cuenta, con su energía del pasto, sus restos de tejido pegados, sus mecanismos en exhibición.

Era el momento de preguntarse por los cuerpos, las momias no cabían en la estructura de carcasas. Sólo podíamos imaginarlos integrados por alusión y fragmentación porque entendimos que el cuerpo sometido a la máquina pierde conciencia de unidad.

Este ATM había perdido la inocencia del original, el sesgo herrumbroso de nuestro Antonio Berni, sobre cuya obra volvemos incansablemente, y a cambio tomaba el rumbo estético de los orígenes de la máquina, como la Harwell, utilizada en los primeros reactores nucleares. A la vez, reproducía de algún modo la estructura del video wall, pero sin imágenes en el frente. Por el contrario, los dibujos fueron al reverso de la estructura y el cuerpo quedó fragmentado ocupando puestos dentro de la máquina, hecho con pedazos de un cuadro de un niño con su perro, pintura que teníamos en un rincón del taller de cara a la pared, para no tener que mirarlo y que ahora era clave para situar esta noción al interior de la máquina, donde el cuerpo se presentaba infelizmente escindido.

Esta versión (Fig. 4) devoró al video. En su lugar, superficies espejadas (discos duros, el mismo metalizado del interior de las carcasas podía devolver una imagen en tiempo real pero sin memoria...) reemplazaron a la proyección. Los cables que se dirigían a la fuente de energía fueron acompañados por pelusa de lana, excedentes de años de trabajo en nuestros talleres. Ese ATM (Fig. 4) se quedó en Brisbane, Australia. Exportamos basura electrónica del mejor modo que podíamos hacerlo, dándole trabajo agregado.

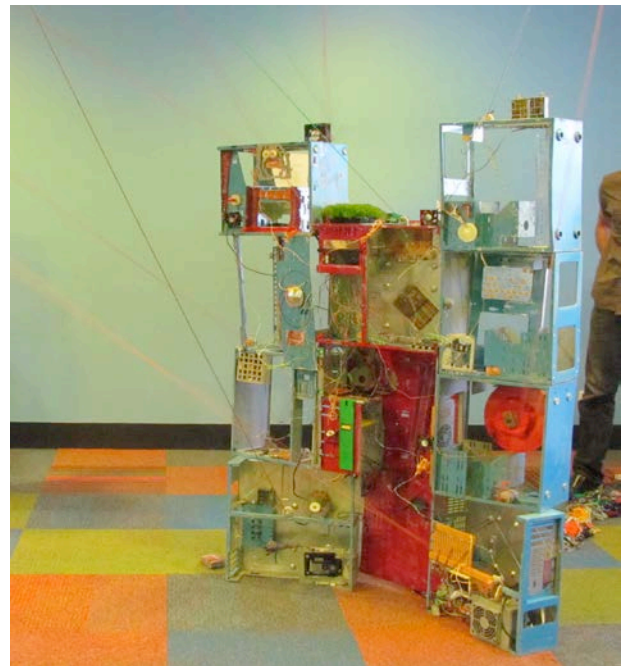


Fig. 4: ATM – muro

Fue transportado absolutamente reducido a piezas y se reconstruyó en la Universidad de Queensland, en Noosa, CQUniversity, **Australia**.

Algunas personas preguntaron si efectivamente el pasto podía darle energía a la máquina.

El perfume de La Flor imposible1

El viaje y la instancia exhibida nos interpelaron sobre el espacio y el cuerpo repartido en el interior de la máquina. Nos propusimos dar vuelta esta idea como un guante y creamos un cuerpo hecho de pedazos de máquina. A este robot lo llamamos Rigoberto. Su cabeza es una pantalla de proyección del trabajo realizado y lo enredamos en un laberinto tejido en el espacio. Llamamos a esta instalación “La Flor imposible” (Fig. 5). En un pasaje de “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, Walter Benjamín crea esta figura para describir una circunstancia imposible, la realidad inmediata es esa naturaleza extinta, desde que está mediada por soportes de representación técnica. Lo que proyectaba Rigoberto era un evento ocurrido hacía algunos meses, gracias a los medios electrónicos podíamos reproducir la experiencia como quien evoca un recuerdo, pero el contacto con esa realidad vivida era una flor imposible. Sin embargo, en esta puesta la única realidad inmediata, palpable, estaba en atravesar ese laberinto tratando con el cuerpo presente para desembocar al recuerdo borroso de esta porción de pasado. Para acceder a él había que lidiar con el cuerpo.



Fig. 5: La Flor Imposible. Detalle de Rigoberto, presentado en el Festival ENLACES en octubre de 2013.

El laberinto no era del todo cómodo de recorrer, sin tener que bajar la cabeza o inclinarla, sin enredarse con los lazos que se cruzaban entre sí para construir los planos que lo conformaban. Porque después de un tiempo, la lana pierde tensión, se abre, se acomoda al roce, tiene una reserva de movimiento propio antes de romperse.

Por último, la imagen en la cabeza del robot estaba desgastada por la proyección sobre un plano tejido. Salir era volver a lidiar con algunos hilos estirados por el contacto con los cuerpos y desenmarañarse de ellos. *El problema es saber cómo entrar y cómo salir de la red*, dijo una de las personas que la recorrió. Algunos tenían entrar, pese a que el tejido no se había realizado en forma compacta deliberadamente. Incluso elegimos tonos claros para no crear un espacio opresivo. Los niños entraban corriendo y salían caminando.

El perfume de La Flor imposible2

La flor imposible tuvo una nueva versión pero en el interior ya no estaba Rigoberto. Ahora nos proponíamos restituir la noción de cuerpo. Repatriamos y restauramos la momia más pequeña, construimos un cuerpo apenas cubierto por lana que ubicamos colgados por los pasillos tejidos. Por último, construimos un órgano tejido que guardaba una composición que se proyectaba en el interior, a la que se accedía inclinándose sobre una de sus ventanas. Este era el nuevo epicentro del laberinto. Queríamos crear intimidad e introspección. Elegimos tonos oscuros para tejer sus paredes y mejoramos la técnica de realización, asegurándonos de ofrecer un trayecto cómodo y sin tropiezos hacia el órgano.

Este desvío hacia el interior del cuerpo nos dio la distancia necesaria para repensar nuestros materiales y exprimir la potencia de los procedimientos de desarme que veníamos desarrollando desde 2008 en materia de tecnología obsoleta. Queríamos encontrar una puerta de Manifiesto hacia **MAGnetismo**, que abriera una dimensión de respuestas concretas en la vida en nuestra ciudad.

Volvimos sobre la máquina y el volumen. (Fig.6) Si habíamos logrado dejar en Australia parte de nuestros materiales, quizás podíamos pensar en cómo mover mayor cantidad de volumen de RAEE.



Fig. 6: La Flor Imposible. Instancia presentada en el Festival de Experiencias textiles en septiembre de 2014

De la ficción a la utilidad

Parte del problema que suscita la obsolescencia es el espacio que ocupan especialmente las carcasas. Necesitábamos crear un objeto que les permitiera una alta circulación y para lograrlo era preciso inscribirlo en la cotidianeidad de nuestras vidas. En este sentido, la experimentación artística nos mostraba otra vez el conocimiento necesario para configurar esta puerta. La respuesta estaba en haber comprobado el comportamiento de los materiales y el tratamiento con que habíamos resuelto la versión muro del ATM.

La derivación espontánea de estos experimentos nos ofrecía producir mobiliario fácilmente. Sin embargo, lo que buscábamos era conservar de nuestro proceso de creación todos los componentes que venían otorgándole valor a nuestra producción: abrir mundo, reutilizar a gran escala, inscribir la tierra y la vida a través de la plantas, tatuar el conocimiento ancestral de nuestro territorio – la espiral y su evocación de los ritmos agrarios y la fertilidad-, conectar la electrónica a la tierra para generarla. De esta persistencia surgió La puerta verde, como una apuesta sustentable y organizada para la función de conectarse con los otros, cultivar la soberanía alimentaria, reutilizar una y otra vez la ingeniería que el primer mundo nos derrama como descarte, sin más manual que la promesa de su obsolescencia.

Decidimos abrir esa puerta. Nos dedicamos a trabajar en el desarrollo de la “puerta verde” (Fig. 7) cuya estructura se arma a partir de gabinetes y carcasas de computadoras. Este umbral es singular porque es a la vez espacio. Allí se organizan sus compartimentos como canchales donde habita una mini-huerta, cuyo riego se produce reutilizando el agua de lluvia. En la base se ubica una compostera que permite generar tierra fértil. La puerta se ilumina con LEDs extraídos de las mismas computadoras.

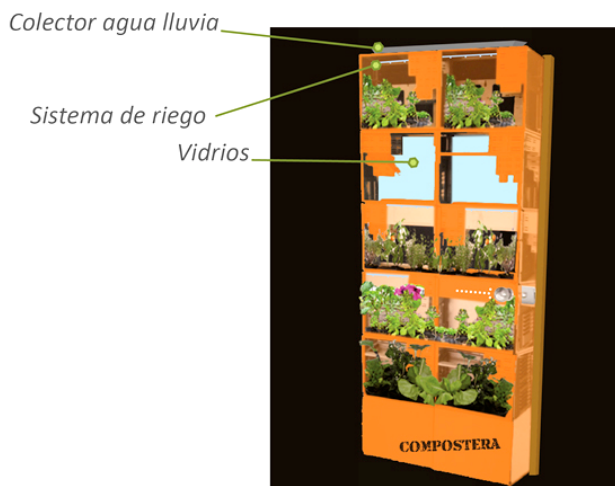


Fig. 7: La Puerta verde: prototipo en proceso.

La puerta verde reutiliza grandes volúmenes de basura, en su gran mayoría de computadoras, que duermen en

depósitos de instituciones públicas. Proponemos la implementación del programa *MAGnetismo* como una estrategia para que cada institución pueda lidiar con su propia basura generando puestos de trabajo a favor de la creación de objetos útiles y el fortalecimiento de la calidad de vida.

Se estima que cada año se producen entre 20 y 50 millones de RAEEs (Residuos de Aparatos Eléctricos y Electrónicos) en todo el mundo. Los RAEE son el tipo de residuo que tiene la mayor tasa de crecimiento en el mundo, incrementándose tres veces más rápido que el promedio de los residuos urbanos.

Aquéllos que se encuentran inmovilizados en depósitos de reparticiones públicas como parte del patrimonio de las instituciones pueden constituirse en materia prima para la construcción de nuevos objetos dentro del mismo patrimonio.

Una puerta verde utiliza entre 4 y 6 gabinetes (chapa exterior, chasis y rack interior) que representa 250 cm³ (Fig. 8). Crea fuentes de trabajo y de conocimiento y promueve la sustentabilidad.

Toda puerta es entre dos espacios, dos mundos, dos flores imposibles. Su construcción nos sugirió una casa de sol. Una casa sin techo para que la creación siga abriéndose paso en espiral hacia la fertilidad y el conocimiento. Este es el proyecto que elaboramos a continuación:



Fig. 8: Estructura de la puerta verde, donde se aprecian los raquets utilizados..

El Casol- Parque RAEE cultivado

Este proyecto propicia la reducción de la huella ecológica. Escaleras, paredes, puertas, puentes y un mirador construidos con carcasas de computadoras, que se disponen como grandes ladrillos didácticos en el terreno. Cada objeto creado funciona como un juego y contiene la posibilidad de una huerta diseñada y cultivada por la comunidad. Llamamos Casol al espacio que reúne estos elementos para ser reinterpretados y compartidos entre vecinos. La construcción es con ellos. El Casol tiene un mirador desde el que se puede observar el Riachuelo y cuenta con un aparato binocular que combina la imagen real con un dibujo realizado con un lápiz óptico por los visitantes. Así se invita a plasmar con un dibujo el deseo de reformular el espacio y verlo proyectado sobre el territorio real.

Tanto la obtención de carcasas por medio de técnicas de reutilización como la selección de las semillas y la siembra se realizará con integrantes de la comunidad académica y vecinos.

Dispuestos a revitalizar memorias ancestrales en conjunción con las cartografías de la existencia contemporánea dejamos abierta esta propuesta para ser implementada por instituciones a gran escala.