

Ala Plástica:

ambiente, producción local y experiencias inmersivas

Magdalena Inés Pérez Balbi

Ala Plástica (AP) se define como una organización artístico-ambiental que trabaja en territorio. A través de comunidades experimentales, conformadas ad hoc, indagan con herramientas y lenguajes artísticos, desde estrategias dialógicas y colaborativas. Entre 1991 y 2016,²¹ AP trabajó en intervenciones dentro del trazado urbano de la ciudad de La Plata (Zoológico de La Plata) y luego enfocado en la Cuenca del Plata,²² como horizonte territorial de disputa política.

Los integrantes de los colectivos de trabajo cambian permanentemente de acuerdo al territorio, los intereses y los saberes que se ponen en juego en cada experiencia (urbanismo, arquitectura, biología, producción artesanal, escultura, producción audiovisual, escritura, educación popular, agricultura familiar, etc.), siendo Silvina Babich y Alejandro Meitin los coordinadores de las actividades y representantes de la organización.

Una de las particularidades de AP es que, a pesar de la diversidad de formación de sus integrantes, se definen como productores artísticos, trabajando desde el lenguaje artístico en línea con las investigaciones extradisciplinares (Holmes, 2008) y distanciados del campo artístico-académico local.

El inicio casi fortuito del colectivo se remonta a una exposición colectiva en el Pasillo de las Artes, espacio cultural dedicado al teatro (talleres, montaje de pequeñas obras). Rafael Santos, artista de vocación y agrónomo por formación; Alejandro Meitin, abogado especializado en derecho ambiental y escritor aficionado y Silvina Babich, entonces joven estudiante de la Escuela Prilidiano Pueyrredón, conformaron el trío inicial que, para ser distinguidos del *ala teatral* del espacio, se denominaron *Ala Plástica*. Ese nombre surgió de

²¹ La disolución del grupo (para entonces, compuesto por Alejandro Meitin y Silvina Babich) responde a cuestiones personales de los integrantes. Ambos continúan trabajando en el territorio y con las mismas prácticas inmersivas pero de manera separada, articulando con organizaciones, productores locales y otros artistas. Rafael Santos, otro de los miembros fundacionales, había dejado de participar orgánicamente alrededor de 2006.

²² La Cuenca del Plata es una densa red de afluentes, subafluentes y tributarios menores, que se reúnen en dos grandes ríos: el Paraná y el Uruguay de la que son parte los territorios de Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Argentina que vuelcan sus aguas en el Océano Atlántico. Descripción en Meitin (2015).

las breves repercusiones mediáticas en la prensa local y luego fue adoptado como identidad por el propio grupo. En los intereses del grupo ya estaba el salir de los espacios institucionales tradicionales del arte. Excepto Babich, con una formación artística académica, el resto había llegado a los lenguajes plásticos desde otras trayectorias. Los tres coincidían en escapar a los espacios de validación del campo local y recurrir a los lenguajes y prácticas artísticas no representativas ni objetuales.

La organización del colectivo como Fundación (ONG) les permitió acceder a financiamiento y solventar económicamente las iniciativas o proyectos que llevan adelante. En este sentido, la práctica artística e investigativa del colectivo no se concibe como una actividad altruista y desinteresada, sino como un trabajo, que implica la necesidad de generar una logística de producción que requiere recursos materiales (desde viáticos, alojamiento y equipamiento a insumos y manutención).

AP ha trabajado en diversos territorios, en un comienzo mediante intervenciones dentro del trazado urbano de la ciudad de La Plata y luego enfocado en la Cuenca del Plata, como horizonte territorial de disputa política.

La primera sede de trabajo de AP fue la abandonada biblioteca del Zoológico de La Plata,²³ como disrupción en una *ciudad neoliberal*. El espacio del Zoo permitía escapar de los espacios tradicionales del arte (incluso salir del centro de la ciudad) pero además ponía en entredicho la relación entre humanidad y naturaleza, como en *Ejercicio Gingko Biloba* (iniciado en 1995), pero también empezar a pensar críticamente las condiciones de encierro y tortura que implicaban las jaulas y espacios de confinamientos, propios de concepciones no revisadas del siglo XIX. En un contexto de desguace de lo público, en lo que se incluía el Zoo de La Plata (de gestión municipal), *Recuperación del zoo de La Plata* (1992-2002) y *Presa* (2001) fueron ejercicios de intervenciones artísticas para refuncionalizar o transformar creativamente las jaulas.²⁴

Desde esa primera sede de AP se proyectaron iniciativas como *Junco/Especies emergentes* (1995) y *Fibras Naturales/Una perspectiva regional* (1996), que dieron paso a un proceso mutante y rizomático (en consonancia con la materia prima con la que trabajaron) de investigación, producción y conservación de especies nativas del ecosistema costero del estuario sur del Río de La Plata: el junco y la producción artesanal de mimbre. En el primer caso realizaron, durante un mes, distintos encuentros con sectores gubernamentales, no-gubernamentales, académicos y del campo artístico y medioambiental, con comunidades

²³ Por acuerdo con el director del Zoo, se les cedía el espacio para su uso como sede de AP, si ellos se hacían cargo de los arreglos y refuncionalización de la construcción.

²⁴ A fin de evitar la excesiva descripción de las acciones e intervenciones de AP, ver: <https://es.scribd.com/doc/302778415/Ala-Plastica-Catalogo>; <https://es.scribd.com/document/303185685/Career-Review-and-CV-of-Ala-Plastica-2016-English> (en inglés)

costeras tales como escuelas, cultivadores de la franja costera del río, asentamientos poblacionales precarios, comunidades aborígenes y cooperativas, articulando distintos saberes y prácticas en torno al junco en Punta Lara.²⁵ Esta experiencia se profundizó en el trabajo con las cooperativas de mimbreros al año siguiente.

La cercanía con el Museo de la Plata (Facultad de Ciencias Naturales y Museo), activó un intercambio desde los inicios de AP con biólogos y paleontólogos y un acercamiento directo no sólo a bibliografía, sino también a instrumental de observación como el microscopio electrónico, abriendo a un universo visual que progresivamente iría permeando en las imágenes de AP.²⁶ De esta etapa inicial surge la caracterización del trabajo de AP como rizomático. Esta caracterización no parte del concepto desarrollado por Deleuze & Guattari (1978), difundido más tarde en nuestro contexto, sino de metaforizar el trabajo en red a partir de la representación de estas plantas. Como estrategia para dar batalla a la desarticulación de proyectos e industrias regionales, propia del neoliberalismo, la expansión rizomática, de la misma manera que en el ecosistema, sostiene y reconstruye las redes (productivas, colaborativas y de empoderamiento) sustentadas en el territorio [Figura 1].



Figura 1. Plantación de rizomas junto a junqueros, artesanos cesteros, científicos, ambientalistas, representantes políticos y de empresas con impacto en la ribera del río. Punta Lara, Río de la Plata. *Junco/ Especies Emergentes*, 1995.

²⁵ Para mayor detalle y documentación fotográfica de las experiencias, ver Ala Plástica (2009).

²⁶ La gráfica de *Especies emergentes* parte de ilustraciones científicas de publicaciones de botánica de la entonces Lic. y actual Dra. e investigadora del CONICET, Nuncia Tur, participante de las jornadas y con quien entablaron un fructuoso diálogo.

Las localidades de Berisso y Ensenada (municipios hacia la franja costera del Partido de La Plata) han estado marcadas por los ciclos económicos de nuestro país. A mediados de siglo XX, ambas localidades se dividían entre la zona urbana, de producción industrial, y otra rural, de producción frutihortícola, forestal, y vitivinícola que abastecía el mercado local (incluyendo la ciudad de La Plata). La expansión del empleo fabril en la zona urbana (de cada localidad, pero también de la ciudad de La Plata) fue avanzando en detrimento de la agricultura familiar. Agotado el proceso sustitutivo de importaciones al finalizar la década del setenta, cuando el modelo económico correspondiente hizo eclosión, la crisis social advino con crudeza (Adriani, Papalardo, Pintos, & Suárez, 2011).

Como parte de las políticas sectoriales de los noventa, se implementaron políticas financieras y de promoción del mediano y gran productor (crédito subsidiado para compra de tractores, semillas, insumos, apoyo a los equipos técnicos, innovación tecnológica, colonización de tierras fiscales y mejora en los sistemas de comercialización), fortaleciendo un modelo agroexportador de escaso o nulo valor agregado, sin desarrollo industrial local. Esto profundizó la condición de eslabón más débil del pequeño productor y la agricultura familiar, incluso expulsándolos fuera del sistema productivo (Giarracca & Teubal, 2006). Para fines de la década, producciones como la vitivinícola de Berisso (el «vino de la costa»), no sólo habían dejado de ser rentables, sino que prácticamente habían desaparecido.

En el área en la que ha trabajado AP, la producción del «vino de la costa» y del mimbre implicaron, además, una recuperación de saberes familiares y técnicas productivas relacionados a la identidad del lugar. Sobre estas tramas territoriales, desde un quehacer que refuerce estas alianzas estratégicas, indaga y opera el colectivo.

AP tiene una temprana inserción en un circuito artístico internacional, producto del tipo de prácticas en los que empezaban a indagar. Esta línea, que se definía como *arte litoral* (*littoral art*), trabaja con estrategias participativas que articulan la responsabilidad social y la praxis política, buscando generar procesos de intercambio y organización comunitaria que aportaran a un cambio cultural (Barber, 2013). En el caso de AP, también buscaron reforzar lazos que permitieran organizarse de manera económica y política en un contexto de devastación de emprendimientos regionales y autogestivos producto de la implementación de políticas neoliberales.

Dicha inserción en un campo artístico internacional no llega de la mano de curadores de bienales o de representantes del mercado artístico, ni del reconocimiento de estas prácticas de parte de curadores o teóricos locales,²⁷ sino de un intercambio temprano con

²⁷Alejandro Meitin recuerda que toman contacto con Jorge Glusberg, director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien invita a Hunter a dictar una conferencia en el marco de las Jornadas Internacionales de la Crítica 1995, titulada: *El artista como catalizador*. A pesar de que el auditorio estaba compuesto por historiadores del arte y referentes de la crítica local, la recepción de la propuesta de Hunter fue

Ian Hunter y Celia Larner, integrantes de Project Environment y organizadores del simposio *Litoral: nuevas zonas para las prácticas de arte crítico. Proyectos de artistas en el contexto del cambio social, ambiental y cultural*,²⁸ realizado en la Universidad de Salford (Manchester, Inglaterra) en septiembre de 1994. Este simposio fue el primer encuentro internacional que aunó este tipo de prácticas, reuniendo a artistas, colectivos y teóricos de más de 20 países. Además de AP, de nuestro país participó el Grupo Escombros. La huella de este encuentro puede rastrearse en la producción de Escombros, pero anclada todavía en un estadio representacional y con una efímera inserción en la comunidad.

«El término litoral (littoral, en inglés) describe una zona intermedia y de intercambio entre el mar y la tierra firme y refiere metafóricamente a aquellos proyectos realizados en/desde los márgenes de la institución arte» (Barber, 2013, p. 15).²⁹ Lo litoral, entonces, no refiere a un espacio geográfico específico sino a una zona intermedia de producción, factible de intercambios y *contaminaciones*, tangencial al campo artístico institucional que, casualmente, coincide con el ámbito territorial de trabajo de AP. Se trata de prácticas culturales inmersivas, operando en los intersticios de disciplinas e instituciones, combinando elementos artísticos, de activismo y políticas públicas (Hunter y Larner, citado en Kester, 2004, p. 167). Este carácter liminar, como desarrollamos más adelante, no está exento de conflictos con la propia *institución arte*, requiriendo de sucesivas estrategias de traductibilidad, producción situada y generación de espacios de intercambio que no neutralicen los procesos realizados en territorio al exhibirlos como mera documentación para un público (limitado) del mundo del arte.

Kester (2004) propone pensar en términos de una estética dialógica, para entender una experiencia estética procesual o *duracional*,³⁰ donde la producción semántica ocurre en el intersticio entre artista/s y colaborador/es, a través de una relación igualitaria mediante la que se construye un conocimiento consensual, provisional y local, basado precisamente en la interacción colectiva. Esta relación igualitaria y colectiva no es sinónimo de ausencia de conflicto, sino que, por el contrario, considera el disenso como parte de la construcción comunitaria.

Esta producción colaborativa implica que, aun cuando exista un artista o colectivo iniciador, éste debe cumplir un rol más cercano al posibilitador/ coordinador que al de enunciador privilegiado. Los artistas son «proveedores de contexto» más que «proveedores de contenido» (Kester, 2005). Esa interacción social debe coordinarse haciendo énfasis en

ignorada y, asegura Meitin, totalmente incomprendida, ante el desconocimiento de dichas prácticas en el contexto local (entrevista personal, septiembre 2018).

²⁸Título original en inglés: «Littoral: new zones for critical art practices. Artists' projects in the context of social, environmental and cultural change», traducción propia.

²⁹«The word littoral describes the intermediate and shifting zone between the sea and the land and refers metaphorically to projects that are undertaken predominantly outside the conventional contexts of the institutionalized art world» (Barber, 2013, p. 15). Traducción propia del original en inglés.

³⁰Kester habla de una experiencia estética que es *duracional* en lugar de inmediata («durational rather than immediate»). Traducción propia del original en inglés.

los logros cooperativos de entendimiento entre participantes y no en los cálculos egocéntricos de éxito individual).

Respecto de las definiciones de sus acciones, desde un inicio AP se opuso a denominar sus actividades como *proyectos*, ya que:

Proyectar presupone un conocimiento previo de cómo acabarán las cosas. Esto implica también un nivel de premeditación en nuestras relaciones y en los resultados de nuestras relaciones con los grupos sociales con los que interactuamos. Nosotros preferimos hablar de «iniciativas» y, dentro de éstas, de «ejercicios», que se multiplican e implican a personas y grupos diversos con los que construimos un diálogo. Desarrollamos acciones sobre la base de esta reciprocidad (Silvina Babich y Alejandro Meitin, entrevistados por Kester, 2009, p. 40).

Los «ejercicios» consisten en intervenciones específicas a partir de situaciones emergentes, y algunas veces urgentes, mientras que las «iniciativas» constituyen acciones e investigaciones a largo plazo. En algunos casos, los ejercicios dan lugar a las iniciativas, como proyección y profundización de estrategias colaborativas que se desarrollan más allá de la intervención específica de AP. En este último caso, el trabajo de *Junco/Especies emergentes* y *Fibras Naturales* confluyen en la *Iniciativa Bioregional*.

Una de las derivaciones del desplazamiento iniciado a partir de *Junco*, fue el contacto con cultivadores de mimbre, viveros experimentales, artesanos, cooperativas rurales, botánicos, centros vecinales, escuelas agropecuarias y de artes y oficios del Delta y el estuario del Río de la Plata dirigido a obtener un panorama claro de la situación en el área. La comunidad mimblera está compuesta por los cultivadores, artesanos cesteros, y el sector comercializador (ya sea de la materia prima o productos elaborados) principalmente nucleado en cooperativas. Esta es una actividad tradicional en el estuario y el delta que a la fecha del inicio de la experiencia estaba limitada a la producción de canastos y mueblería, de por sí bastante estandarizada. (Ala Plástica, 2009, p. 14)

A partir de la investigación y el intercambio con especialistas, pobladores y productores (entre mediados de los 90 y primeros 2000) se pudo avanzar en formas asociativas entre productores,³¹ pero también en nuevas técnicas de cultivo y uso del mimbre, intercambio y mejoramiento de variedades que posibilitaran otras aplicaciones creativas, económicas, energéticas y ambientales.

De esta manera, la *Iniciativa Bioregional* tuvo como resultados desde la producción de esculturas y talleres de producción con el material hasta el desarrollo de estrategias de conservación y recuperación del suelo ante el derrame de petróleo en Magdalena,³² incluidas en el

³¹ Se involucraron en esta experiencia la Cooperativa Los Mimbrenos Ltda. de Tigre, Cooperativa de Productores de Berisso, Escuela Agropecuaria de Abasto, junto a otros actores y grupos comunitarios del área del estuario y de la cuenca del Río de la Plata.

³² Por la colisión de un buque petrolero de Shell se derramaron 5300 toneladas de hidrocarburo a lo largo de 30 kilómetros de costa ribereña de la provincia de Buenos Aires, perteneciente a la localidad de Magdalena, en enero de 1999. Para más información sobre el derrame y las acciones en torno a

Ejercicio Derrame (1999) [Figura 2]. Como vemos, el reconocimiento y profundización de los saberes locales, respecto del ecosistema costero fue otro pilar en el trabajo de diagnóstico, investigación e intervención respecto de este desastre ecológico, que también era económico y social. Aunque excede el recorte de este libro, en *Ejercicio Derrame* se articuló una compleja trama de investigación-acción integrada por junqueros del lugar, científicos, naturalistas, periodistas, botánicos, activistas y otros artistas, quienes, a partir de salidas de campo, relevamientos fotográficos y producción (y difusión mediática) de informes sobre la situación, refutaron la información «oficial» provista por el comité de crisis (integrado por Municipalidad de Magdalena, la Prefectura Naval Argentina, la Secretaría de Protección Ambiental de la Provincia de Buenos Aires y la propia Shell).

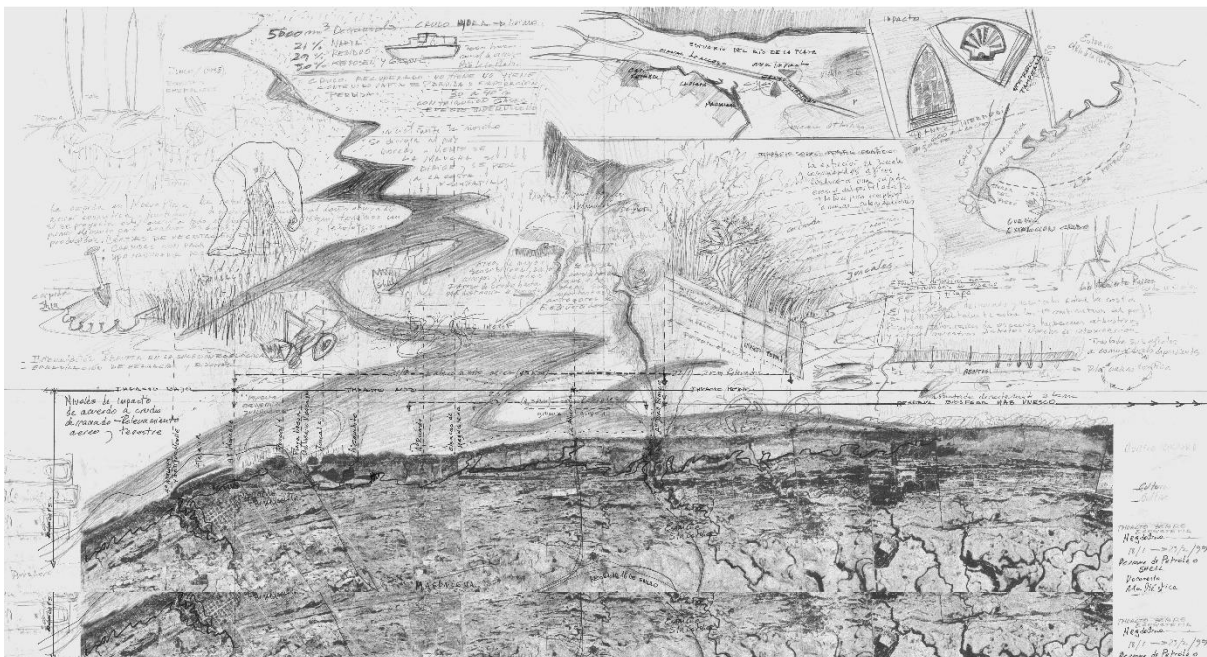


Figura. 2. Cartografía emergente del relevamiento de derrame de petróleo en Magdalena, 1999

Cabe preguntarnos, entonces ¿Cuáles son los recursos artísticos de este arte litoral? Podríamos arriesgar que cualquier herramienta de observación, investigación y representación. Entrevistas grabadas, conversaciones informales, registro audiovisual (fotografía y video, pero también paisaje sonoro), dibujos, mapas, croquis y esquemas. El andar/caminar (Careri, 2002) también se considera una herramienta de investigación artístico-estética. La recuperación colectiva de un espacio (en términos arquitectónicos o como recuperación de un espacio de encuentro, asambleario) o la intervención sobre el territorio como prácticas de escultura social (a la manera de Joseph Beuys). El recurso o

éste: https://issuu.com/alaplastica/docs/1999_-iniciativa_bioregional_l_derr?workerAddress=ec2-54-166-45-122.compute-1.amazonaws.com y <http://www.petroleomagdalena.com>

lenguaje adoptado (sobre todo porque se recurre a varios en simultáneo) no es el elemento central del proyecto, sino el carácter colaborativo, horizontal y procesual de la producción a mediano/largo plazo.

Respecto de la materialidad de estas producciones colaborativas, Kester (2009) distingue entre una desmaterialización del objeto artístico convencional (hecho que resulta evidente más allá de las prácticas colaborativas) y una negación de la materialidad, aclarando que lo que se genera es su re-articulación, un proceso de interacción social por una colaboración física y cognitiva. En esta misma línea, Barber sentencia:

El aspecto del arte litoral no es demasiado relevante. El trabajo y/o el proceso no tienen que asumir una forma visual final, y, de hecho, puede ser invisible. No importa qué forma pueda tomar en última instancia, la obra de arte litoral debe iniciarse en un reconocimiento del potencial (político) e incluso de necesidad, de medios sin finalidad [...] La obra de arte litoral puede percibirse como incompleta, en un proceso de convertirse (potencialmente) incluso en un punto de terminación reconocido del proceso. Lo privilegiado es la duración del proceso (Barber, 2013, p. 39).³³

Comprender estas prácticas dialógicas como artísticas implica:

En primer lugar, definir el arte como un espacio abierto dentro de la cultura contemporánea, como un *lugar* donde pueden realizarse ciertas preguntas y articularse análisis que no suceden en otras disciplinas.

En segundo lugar, identificar elementos que puedan vincularse con experiencias estéticas previas, entendiendo el trabajo artístico como un proceso de intercambio comunicativo (más que como un objeto físico) (Kester, 2004, 2011).

De esta manera, a lo largo de toda su trayectoria (excediendo el recorte de este texto), AP ha recurrido a múltiples herramientas: investigación (propia) de estructura económica de la problemática territorial, conversaciones con científicos y especialistas de distintas disciplinas (biólogos, arquitectos y urbanistas, sociólogos, gestores culturales) en marcos institucionales pero también *en territorio*; talleres de registro sonoro, talleres de escultura con materiales del lugar, espacios de diálogo con/entre pobladores y comunidades. Estas herramientas pueden dar como *resultado* desde mapas y esquemas de problemáticas territoriales a producciones escultóricas (con productores de junco pero también con alumnos de escuelas o con escultores y artesanos profesionales), fotos, videos y grabaciones, hasta ordenanzas y acciones concretas de movilización contra avance de proyectos de urbanización y/o transformación agresiva del

³³«What the littoral work looks like is not too important. The work and/or process do not have to assume a physical form and may actually be invisible. No matter what forms it may ultimately take, the littoral artwork must begin from an acknowledgement of (political) potentiality and even of necessity – of means without ends [...] the littoral artwork may be perceived as incomplete, in a process of becoming (im-potential), even at a recognized termination point of the process. Duration is privileged» (Barber, 2013, p. 39). Traducción propia del original en inglés.

territorio, organización de productores para ferias o instancias de intercambio local, construcción de espacios comunitarios o colocación de paneles de energía solar.

Referencias

Adriani, H. L., Papalardo, M. M., Pintos, P. A., & Suárez, M. J. (2011). *Actores, estrategias y territorio*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

Ala Plástica (1995). *Plantación de rizomas junto a junqueros, artesanos cesteros, científicos, ambientalistas, representantes políticos y de empresas con impacto en la ribera del río. Punta Lara, Río de la Plata. Acción en el marco de Junco/ Especies Emergentes* [Fotografía]. Disponible en Archivo Ala Plástica.

Ala Plástica. (2009). [Catálogo]. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/302778415/Ala-Plastica-Catalogo>

Barber, B. (2013). *Littoral art and communicative action*. Illinois, USA: Common Ground Publishing LLC.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre-textos.

Giarracca, N., & Teubal, M. (2006). Democracia y neoliberalismo en el campo Argentino. En H. C. Grammont (Ed.), *La construcción de la democracia en el campo latinoamericano* (pp. 64-94). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Recuperado de http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_extradisciplinarias.pdf

Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley, USA: University of California Press.

Kester, G. H. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. En S. Leung & S. Kocur (Eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Recuperado de http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf

Kester, G. H. (2009). Re-pensando la autonomía: La práctica artística y la política del desarrollo. En A. Collados & J. Rodrigo (Eds.), *Transductores 1: Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 30-42). Granada, España: Centro José Guerrero.

Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative arte in a global context*. Durham, USA: Duke University Press.

Meitin, A. (2015). Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes. *Atención Flotante*, 2, 30-41.