

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volúmen 8, número 14, junio de 2024



Visualidades y miradas por venir

ISSN 2530-4119

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Dossier

Visualidades y miradas por venir (I)

Coordinado por

Afra Citlalli Mejía Lara
Claudia Solanlle Gordillo Aldana
Susana Rodríguez Aguilar



Composición de Textos/ Maquetación/ Diagramación: María Fernanda Piderit

Diseño de Portada: María Fernanda Piderit

Fotografía de portada: Claudia Solanlle Gordillo Aldana (Derechos cedidos a Artefacto Visual)

Manejo Electrónico: Lily Jiménez Osorio y Raíza Cavalcanti

Este número es financiado por: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT)

Información y Correspondencia: revista.artefacto.visual@gmail.com

Edita: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT)

Lugar de edición: Madrid, España

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Esta revista está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

CONTENIDO

Editorial Dossier Visualidades y miradas por venir (Parte 1)	9
<i>Afra Citlalli Mejía Lara, Claudia Solanlle Gordillo Aldana y Susana Rodríguez Aguilar.</i>	
A imagen y semejanza: Sebastián Calfuqueo y la construcción de nuevas identificaciones compuestas en América Latina	14
<i>Raíza Cavalcanti, Yasmin Fabris y Fabrícia Jordão</i>	
Del blanco al negro: exploración fotográfica y escritural en Antártida negra de Adriana Lestido	32
<i>Pilar Cimadevilla y Carolina Maranguello</i>	
El correr del agua: reflexiones sobre la representación de los ríos en Chile	49
<i>María del Rosario Montero Prieto</i>	
Contraimaginarios del territorio latinoamericano en la fotografía de Florence Goupil y Gabriela Portilho	67
<i>Pamela Martínez Rod</i>	
La Sangre de la Tierra. Defender el territorio, reimaginar la nación. Prácticas rituales en el entramado de las resistencias indígenas	80
<i>María Georgina Sánchez Celaya</i>	
Otras representaciones posibles. Atisbos para contrarrestar las narrativas hegemónicas sobre desaparición de personas y migración	101
<i>Emmanuel Solís Pérez</i>	
Influencias extranjeras y originalidad local en algunas manifestaciones del videoensayismo argentino actual: un análisis visual comparativa	118
<i>Tatiana Staroselsky y Lucia Gandolfi Ottavianelli</i>	
Interseções visuais e imagéticas no espaço livro ou o mesmo experimentalismo em torno da arte. O caso do Vôo sem pássaro dentro – poesia de Adolfo Casais Monteiro, dez desenhos de Fernando Lemos	136
<i>Rui Miguel Almeida Maia</i>	
No quiero oro, ni quiero plata: experiencias visuales y procesos materiales de la basura tecnológica	149
<i>Ilana Boltvinik Riesenfeld y Leonardo Aranda Brito</i>	

Tribuna Abierta

Visualidades y relatos sobre las alteridades en dos escuelas de samba
brasileñas 161

Ana Bugnone y Antonio Vinicius Lomeu Teixeira Barroso

Hacia una antropofagia afectiva: Lygia Clark y la materia en constante
transformación 178

Maika Vera Martínez

Entrevista

(Auto)biografías sensibles de la performance Una mujer de rojo entre
cuerpxs, visualidad y sangre menstrual. (Entre)vista a unx (Una Pardo
Ibarra) 199

Ornela Barone Zallocco

Reseñas

Constelaciones Visuales: miradas e imágenes desde el Sur 216

Thamara Ramírez

“Una Vida” de Arturo Duclos: la lucha de lo(s) vivo(s) contra la pulsión de
muerte 222

Raíza Cavalcanti

Lo visto y oído

Naves entrando al río Uruguay: sobre la alegoría del Triunfo de la Iglesia y
las misiones en la Provincia Jesuítica del Paraguay (siglo XVIII) 228

Diego Mellado Gómez

No quiero oro, ni quiero plata: experiencias visuales y procesos materiales de la basura tecnológica

iboltvinik@uv.mx

leonardo@medialabmx.org

Ilana Boltvinik Riesenfeld

Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana (México)

Leonardo Aranda Brito

Medialabmx (México)

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo general cuestionar nuestra relación con los desechos tecnológicos a través de diversos procesos materiales. Argumentamos que a través de estos procesos tenemos acceso a nuevas visualidades y colectividades que permean distintos momentos del desarrollo tecnológico. El artículo se apoya en una metodología de investigación basado en la práctica artística, desde cuyos procesos proponemos un discurso que concluye desplegando las dimensiones de la materia, su visualidad, su historicidad.

Palabras claves: *materialidad, basura tecnológica, minería, arqueología de medios, historia de la tecnología*

No quiero oro, ni quiero plata: visual experiences and material processes on e-waste

Abstract

The general objective of this article is to question our relationship with technological waste through various material processes. We argue that through these processes we have access to new visualities and collectivities that permeate different moments of technological development. The article is based on a research methodology based on artistic practice, from whose processes we propose a discourse that concludes by displaying the dimensions of the matter, its visuality, its historicity.

Keywords: *materiality, technological waste, mining, media archeology, history of technology*

Introducción

El proyecto de arte basado en la investigación *No quiero oro, ni quiero plata...* es el resultado de una colaboración que a lo largo de los años se ha tramado entre el colectivo TRES con Medialabmx. *No quiero oro, ni quiero plata...* (en adelante *No quiero oro*) toma su nombre de una canción tradicional mexicana que se utiliza desde la época colonial al momento de romper las piñatas, mismas que fueron empleadas por los monjes franciscanos para homologar ciertos rituales indígenas con las tradiciones católicas de España y así facilitar la conversión religiosa de la población indígena. Sin embargo, la letra sugiere que se deben preferir los contenidos de la piñata —en general dulces y frutos— antes que el oro y la plata. En otras palabras, sugiere una colonización voluntaria de los cuerpos indígenas.

En un tono entre ironía y juego, el proyecto despliega y traslada las capas ocultas de la canción a una materialidad problemática: la basura y el reciclaje tecnológico. En el centro del proyecto se encuentra una reflexión acerca de los vínculos entre el desarrollo tecnológico, el extractivismo y los procesos de valorización económica de los materiales utilizados para la fabricación de las tecnologías digitales. [\(Imagen 1\)](#)¹

No quiero oro adquiere varios formatos de salida. El más característico es una instalación que contiene los desechos electrónicos y materiales utilizados para la recuperación de la plata de 288 teclados en desuso, la documentación audiovisual del proceso, un sitio web que consiste en una cartografía digital de las principales minas de plata en México y una moneda de una onza “conmemorativa” de la extracción de plata en México. El frente de la moneda retrata los cuatro presidentes responsables del extractivismo moderno. El reverso representa una mina, acompañado por la frase “La economía necesita de la plata como los pulmones necesitan del aire”, del libro *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano (Galeano, 2004).

En relación a estas instancias del proyecto, a través de este texto, queremos defender los siguientes dos argumentos: primero, que los materiales y procesos usados para la fabricación de nuestras tecnologías digitales presentan una continuidad histórica con procesos de orden colonial que pueden ser rastreados varios siglos en el pasado. Segundo, que la basura tecnológica nos confronta con la realidad de nuestro futuro digital, en una temporalidad que se extiende varios siglos más adelante del colapso de nuestra civilización. La basura es el presagio de nuestro devenir.

Evidentemente, sostener ambos argumentos tiene una dificultad implícita en el hecho de que nos referimos a dos temporalidades a las que no tenemos acceso

¹ Paste up de 5 x 2.5 mts. realizado por los artistas para la pieza. Basado en el grabado de Theodor de Bry, “Indios que trabajaban en las minas de plata en Potosí, Nueva España (Bolivia)” de 1590.

directo. En el primero de los casos, sólo podemos proceder por analogía, evidenciando los paralelismos entre las configuraciones sociales presentes y pasadas. En el segundo caso, el argumento se vuelve más bien de orden especulativo, y toma como evidencia las tendencias actuales que se adoptan alrededor de la basura tecnológica. En ambos casos, nos referimos a redes socio-técnicas y sus configuraciones contingentes, que adquieren una escala planetaria, y que, en este sentido, dificultan aún más nuestra investigación.

Frente a estas dificultades, adoptamos la *materia* como el nodo vinculante entre redes, temporalidades y espacialidades extendidas. Y afirmamos que es a partir de sus procesos de transformación que podemos acceder momentáneamente a estos registros y dimensiones. Para nosotras, es la materia la que nos permite trazar una articulación entre un pasado profundo geológico, un presente digital de instantes efímeros y un futuro sobresaturado de obsolescencia tecnológica. Son los procesos materiales los que nos posibilitan dimensionar la escala de las redes, los espacios donde se llevan a cabo dichos procesos, y los colectivos que se conforman en cada uno ellos. En suma, es la materia la que nos permite realizar una reflexión que articula una diversidad de espacios, tiempos, intereses, redes y procesos, cuya política se revela a través de la experiencia situada de entrar en un diálogo directo y corpóreo con la materialidad.

Para desarrollar estos argumentos, el presente artículo inicia con una revisión de algunas de las posiciones contemporáneas sobre la materialidad que operan dentro del proyecto. A partir de estas premisas, la segunda parte del artículo pone al centro la materialidad de la plata y propone una reflexión que resulta en un desdoblamiento hacia la multiplicidad de *platas* con las que nos vemos confrontados en los diversos momentos del proceso de investigación. La tercera parte del artículo describe las diferentes etapas del proyecto y articula las diferentes instancias de la plata que aparecen en cada una de estas, para reflexionar sobre el vínculo entre procesos materiales y dimensiones de sentidos. El artículo concluye con una reflexión que resalta la importancia de la materialidad en el análisis contemporáneo de las redes sociotécnicas a través de procesos artísticos situados.

Materialidad

Entendemos por materialidad al vínculo histórico que se establece entre la materia, los procesos, las tecnologías y el trabajo a través de los cuales ésta se transforma, y, por otro lado, las instituciones, códigos, prácticas y espacios que traducen social, económica y culturalmente dichos procesos. En otras palabras, la materialidad es todo aquello que concretiza de una forma u otra nuestra relación con la materia, un ensamblaje de humanos y no-humanos que juntos interactúan de formas heterogéneas.

Utilizamos tres marcos distintos para aproximarnos a la materialidad: el materialismo histórico marxista, la teoría de actor-red (TAR) de Bruno Latour y John Law mediante la noción de ensamblajes, y la de tiempo profundo de los nuevos materialismos, de la mano de teóricos de medios como Jussi Parikka y Jennifer Gabrys. El primero, como explica Jason Edwards, puede entenderse como “un análisis continuo de las condiciones políticas sociales actuales de las sociedades capitalistas contemporáneas, a la luz de su desarrollo histórico, sus instituciones y prácticas arraigadas, y las circunstancias contingentes que sirven para reproducirlas a lo largo del tiempo” (Edwards, 2010: 282). De esta concepción, rescatamos la noción de proceso histórico y su vínculo con las sociedades capitalistas actuales, para exponer la materialidad como un constante desenvolvimiento en el cual, la historia no puede explicarse como una acumulación de sucesos, sino como una serie de transformaciones materiales donde la sociedad se concretiza a través de prácticas y procesos específicos, en configuraciones materiales determinadas y contingentes.

Junto con esta perspectiva adoptamos la TAR para descentrar estos procesos históricos del trabajo humano y las configuraciones sociales y conducirlos hacia una perspectiva que incluya agentes no-humanos o más-que-humanos. Con ello, buscamos afirmar una agencia de la materia misma, así como su existencia en colectivos que exceden las dimensiones sociales y tecnológicas, y que incluyen agentes no-humanos —en este caso, los minerales. Como afirma el sociólogo francés Bruno Latour, esto abre nuestra noción de materialidad a una *dingpolitik* (una política de las cosas), en la que los objetos se conciben como el centro de la vida política y las diferentes redes que se configuran alrededor de ellos habilitan estudiarlos, rastrearlos, manipularlos, producirlos (Latour, 2005). A partir de esto, los objetos se desenvuelven en una proliferación de sentidos, espacios y ensamblajes. Desde este enfoque, entendemos la colectividad como un ensamblaje de múltiples actores y actantes que se enredan, entremezclan, separan y coinciden durante ciertos periodos espacio-temporales. Se afectan y son afectados entre sí, son ensamblajes dinámicos, frágiles y en constante formación y reconfiguración. La dimensión de una colectividad depende de quién y cómo se esté mirando, pues los entrelazamientos entre sus partes se pueden extender a múltiples escalas y desde distintos tipos de conexiones, afectaciones e intereses. En ese sentido, la colectividad se asemeja a la noción de objeto que plantea John Law (2000): una serie de relaciones contingentes que crecen y se estabilizan, que mantienen todo ligado. “Un objeto [...] es un objeto mientras todo se sostenga en su lugar, mientras las relaciones entre sí y sus entidades vecinas permanecen [más o menos] estables.” (Law, 2000: 3).

Finalmente, junto con estos dos marcos, utilizamos la noción de *tiempo profundo*, originalmente introducida por el filósofo mexicano Manuel De Landa (1997), para pensar la materialidad fuera de un relato lineal, y más allá del tiempo histórico de la humanidad, dando así preponderancia a la historia material de los

objetos y a los procesos geológicos naturales, fuera de los ciclos de reproducción social.

La(s) plata(s)

¿Cómo desentramar los vínculos que se esconden detrás de las materialidades? Mediante procesos de investigación artística y con sus resultados expositivos, en el proyecto *No quiero oro* navegamos esta pregunta. Una de las derivaciones expositivas es una instalación de medios mixtos formada por toda la basura resultante del proceso de desensamblaje de los 288 teclados de computadora junto con la moneda de plata. Cada derivación es un segmento de la indagación sobre los colectivos, los procesos y los cuerpos que conforman esta historia transversal de los desechos. Asimismo, cada elemento es el resultado de múltiples procesos de investigación, todos los cuales tienen en su centro un esfuerzo por hacer visibles las dimensiones políticas, sociales, tecnológicas y temporales que se desprenden de la materialidad de la plata. Preferimos usar el término *las platas*, pues en cada colectivo que se conforma, la plata se materializa y se presenta como un materialidad distinta y heterogénea.

A través de *las platas* y sus procesos de transformación aparecen destellos que entrelazan la historia colonial de México y sus brutales prácticas mineras con el fenómeno actual del extractivismo liderado por empresas extranjeras (Brading et al., 1972; Gómez-Barris, 2017). Entre estos dos episodios podemos observar de cerca el desarrollo de la industria y la tecnología en México, fuertemente ligada a las exigencias de la minería, siendo la plata el más cuantioso y valioso de sus productos, tanto en su producción como en su recuperación.

Por otro lado, la plata evidencia distintas formas de valorización, que apuntan a una heterogeneidad de espacios sociales por los cuales transita. Materia prima, basura, divisa, joyería, pero también parte fundamental de la tecnología digital actual, e incluso como dispositivo artístico. Material brillante, geológico, bancario, oculto y corporal. No obstante, es en la instancia tecnológica donde la plata nos ofrece una mirada al peso que tiene la fabricación de dispositivos digitales dentro de los procesos materiales, pues esta industria es la principal consumidora de minerales en la actualidad (The Silver Institute, 1950-2022).

En este punto, seguimos la línea del teórico de medios Jussi Parikka, quien, por medio de su propuesta de una *geología de los medios*, invita a pensar la historia de las tecnologías como una historia que inicia en las eras geológicas con la formación de los depósitos minerales en la profundidad de la tierra (Parikka, 2021). Al mismo tiempo, este autor argumenta que la materialidad de las tecnologías no se limita al efecto inmediato de los dispositivos digitales. En cambio, propone un ciclo de vida extendido que inicia con la cadena de procesos implicados en la fabricación

de los dispositivos y que culmina en el momento en que las tecnologías se convierten en desecho y se revalorizan a través de otros ciclos económicos o se reintegran de manera tóxica a las capas geológicas. Una faceta del proyecto *No quiero oro* es poner en evidencia la *cajanegrización*² de nuestros productos tecnológicos, sus valores escondidos y la gran cantidad de basura que se acumula en cada ciclo de producción y desecho. Este artefacto expositivo funciona como metáfora de una noción más extendida, de una espacialidad a escala planetaria, que comprende los procesos necesarios para el funcionamiento de los dispositivos digitales que utilizan enormes redes de infraestructura, tales como el tendido eléctrico o las redes de cables submarinos que posibilitan la conexión a Internet.

Entendida dentro de esta noción extendida de materialidad, *las platas* aparecen en múltiples momentos como el centro de gravitación de diversas redes y procesos. Primero, como producto de la minería. Segundo, como materia prima dentro de diversos procesos industriales. Tercero, como materia física que se valoriza por su rendimiento enmarcado en sus atributos físicos. Por ejemplo, dentro del desarrollo tecnológico, su eficiencia como conductor eléctrico la convierte en el material idóneo para la fabricación de circuitos especializados que requieren una rápida transmisión de señales digitales. Cuarto, en su momento de desecho, donde se integra a la creciente materia que hemos denominado basura o bien reaparece dentro de las cadenas de desensamblaje a través de la minería urbana (Ottoni et al., 2020; Xavier et al., 2021), revalorizándose como materia prima para un futuro nuevo ciclo de producción. Finalmente, como artefacto artístico donde sus valores se desdobl原因, cuestionan y desplazan.

Especialmente el cuarto momento del ciclo de vida de la tecnología, cuando acontece como desecho, y su última transformación en arte, nos ofrecen una mirada profunda sobre su materialidad y sobre sus consecuencias socioeconómicas y ambientales. Como ha documentado ampliamente en su trabajo la teórica de medios Jennifer Gabrys, “[a] medida que los productos electrónicos se descomponen al final de su vida útil, entran en varias etapas de devaluación, recuperación, reciclaje, reprocesamiento y descomposición.” (Gabrys, 2013: 133). A diferencia del ciclo ‘útil’ de los dispositivos digitales actuales que raramente se extiende por más de un par de años, el ciclo de descomposición se puede alargar por milenios, arrojando una mirada lúgubre al futuro que el ‘futuro digital’ está construyendo. Por su parte, el artefacto artístico, en resonancia con el ‘ciclo de descomposición’, también estira el ciclo de vida, pues cambia la plata de un sistema socio-técnico a otro en donde, a través de la ‘sacralización’ de la pieza artística, se conserva la materia y perdura en un futuro museístico incierto.

² Aquí utilizamos la noción de *cajanegrización* en el sentido propuesto por Bruno Latour dentro de su teoría sobre la mediación (Latour, 1994), para describir un proceso que vuelve enteramente opaca la producción de actores y artefactos en el diseño científico y tecnológico. En otras palabras, se trata de un proceso opuesto a la noción de materialidad.

Una vez más, *las platas* nos ofrecen un punto de entrada directo a este argumento. México es uno de los principales receptores de desecho tecnológico, lo cual ha convertido a la minería urbana en un lucrativo negocio para un sector de la economía informal, donde se intenta recuperar, a través de distintos procesos manuales y químicos, el acero, el cobre, el oro y la plata depositado en los circuitos electrónicos. De nuevo citando a Gabrys:

La recolección de este mineral es un proyecto que implica una mano de obra considerable. Los materiales se pelan y se trabajan, se modifican y se extraen, se queman y se sueldan, se fríen y se sumergen. Gran parte de este trabajo de rescate lo llevan a cabo trabajadores de desechos en países en desarrollo, quienes procesan materiales en entornos relativamente informales y de pequeña escala. (Gabrys, 2013: 134)

Siguiendo los argumentos expuestos, la apuesta por la materialidad se sostiene en la noción de que, a partir de las diferentes transformaciones que sufre la materia –en este caso la plata– tenemos acceso a los vínculos que se producen entre colectivos a diferentes escalas espacio-temporales. Esta es la metodología que sigue el proyecto *No quiero oro*, donde se invierte y ensancha el ciclo de vida planteado por Parikka. El proyecto parte desde el desecho tecnológico y llega hasta el uso de la plata como divisa y artefacto artístico. En cada fase de transformación busca desensamblar las redes socio-técnicas y semánticas con las que la plata se relaciona, además de entender los diferentes agentes, colectivos y espacios en que estas redes se desenvuelven. De esta forma llega a enlazar el pasado colonial con el presente de extractivismo, la plata como divisa, como desecho y como materia prima, motivados por la industria tecnológica y sostenida, entre otras, por una economía informal, y muchos cuerpos explotados. En todos estos ciclos y proceso la plata aparece como el nodo vinculante y como hilo conductor que hace emerger colectivos heterogéneos, donde se muestran distintas formas de visualidad y múltiples posibilidades de intervención artística y política.

Materialidad e investigación artística

No quiero oro presenta un proceso de investigación artística que rebasa los métodos de documentación histórica o teórica, pues conecta nuestros cuerpos directamente con la materialidad de la plata a través de sus distintos estados de transformación. En cada uno de estos procesos, conforme la plata transmuta entre diferentes condiciones matéricas, se va resignificando y revalorizando. Siguiendo el ciclo invertido de Parikka, ofrecemos cuatro momentos de apertura de la materialidad con sus respectivos ensamblajes. Destellos tentativos de una historia no lineal de la plata.

1. La plata como basura tecnológica

No quiero oro comenzó con una acción de desensamblaje de 288 teclados para recuperar los circuitos impresos (lógicas) que contienen plata. En el ensamblaje socio-técnico de los desechos tecnológicos nos encontramos con una plata opaca, instalada en la caja negra de la tecnología. Esta plata se esconde entre circuitos, teclas y plásticos, y en un pasado cercano fue fundamental para transmitir la información de la tecla al CPU de manera veloz. ([Imagen 2](#))³

¿Cuánto dura un teclado en nuestras manos? ¿Hasta que deja de funcionar? Algunas personas desechan sus tecnologías obsoletas, las olvidan o las cambian. Desaparecen de nuestra vista, pero su ciclo de vida recién comienza. Cuantiosos desechos inevitablemente terminan en el relleno sanitario, pero en su mayoría siguen un proceso de recuperación y transformación laboriosa, como comprobamos en el proyecto. Las personas que dedican su vida a estos residuos, mediante un trabajo arduo y tóxico, la vuelven a incorporar a una cadena de productividad socio-técnica industrial. Nosotras fuimos cuatro personas, nos tardamos dos días, con jornadas de ocho horas, para desarmar los 288 teclados en una labor casi meditativa que remite a la famosa película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin (1936). Sin embargo, las condiciones laborales de otros cuerpos son desiguales. En una primera instancia nos encontramos con un colectivo que funcionó como un gran cuerpo-objeto:

teclado-mesa-destornillador-pinzas-mano de obra-plástico-circuitos-cables-metales-cajas

Cuando la obsolescencia programada comienza a operar, esta plata opaca forma parte de los circuitos de minería urbana. En estos momentos, manos de trabajadores en lugares marginados, como la colonia Renovación en Iztapalapa, la Macrometrópolis en San Pablo, Brasil, y la región de Accra en Ghana, desmantelan la tecnología para rescatar, en condiciones precarias y tóxicas, los metales preciosos:

teclado-niños-fuego-plástico-humos tóxicos-ácido-lixiviados

Este colectivo no solamente nos habla de un nuevo colonialismo, explotación y extracción, es también un reflejo de una larga historia colonial y un ejercicio del poder socio-económico que comienza con la explotación de la primera mina de la Nueva España en 1546.

³ Proceso de desensamblaje de 288 teclados.

2. La plata (líquida) como elemento químico

Para rescatar la plata, tanto las lógicas como los cuerpos se someten a condiciones tóxicas en donde se evidencia la cualidad cambiante de la plata, así como las aleaciones de materiales que dificultan su posterior separación. Resuena con los procesos mineros en tierra. En esta parte del proyecto tuvimos que acercarnos a sustancias y reacciones químicas y ser guiados por especialistas y técnicos, en este caso del laboratorio de química analítica de la Universidad Veracruzana, encabezada por el Dr. Samuel García. ([Imagen 3](#))⁴

En el laboratorio, con batas y caretas, aparece un líquido blanco. Después de horas de cocción y mezclas, se torna gris, con destellos y brillos. Ese mismo líquido nos recuerda a un metal precioso, pero se nos escapa por las manos. En este momento la plata es tóxica, se maneja –en el mejor de los escenarios– con guantes, mascarilla y (hartos) cuidados en un laboratorio. En muchas otras geografías, su toxicidad entra a las pieles de los cuerpos expuestos a través de fuegos y procedimientos caseros o improvisados.⁵

NaOH 1.5 M.

Na₂S 1.5 M.

HNO₃ 3M.

NaCl 1 M.

NaOH 1 M.

La plata líquida es un es un colectivo químico con batas blancas.

3. La plata como moneda

Posteriormente, el fuego purificador separa a la plata de sus demás componentes y aleaciones. Adquiere esa cualidad brillante y sólida con la que estamos familiarizados. Sus impurezas se han evaporado con el uso de bórax, un soplete y una cantidad cuantiosa de gas. Es una plata trabajada por especialistas, vaciada, diseñada y lista para entrar al mercado y exhibir sus brillos en tonos de luna llena ([Imagen 4](#))⁶

La plata como moneda es otro punto de conexión entre la historia colonial mexicana y nuestro presente extractivo. Desde los inicios de la colonia, la industria minera se convirtió en el principal incentivo económico. Durante casi tres siglos, México exportó al año aproximadamente 280 millones de onzas de plata. Actualmente, la plata sigue ocupando un lugar importante en el proyecto de Estado-nación mexicano. Si bien en el pasado colonial se usó como herramienta para ganar

⁴ Proceso de extracción de plata en laboratorio.

⁵ Para un recuento detallado de los procedimientos, los riesgos a la salud y la dimensión del trabajo informal de minería urbana consultar: World Health Organization (2021). *Children and digital dumpsites: e-waste exposure and child health*.

batallas, conquistar mundos, extender poderes a lo largo de Europa, Asia, África y América, desde finales del siglo XX, como parte del proceso de neoliberalización, México abrió su territorio a la minería extranjera, iniciando así un nuevo ciclo de extracción. Liderado por compañías canadienses, México abastece el 25% de la plata mundial, equivalente a la extracción de 196.7 millones de onzas en 2021 (The Silver Institute, 1950-2022: 27).

En este colectivo, la plata aparece como moneda y como una divisa costosa. Carga en su peso mucho más que una onza, pesa su violencia; es una moneda que cuesta muchas vidas de mineros y de activistas asesinados. Es una plata que se presenta en forma de saqueo y cuyo ciclo de vida es transhistórico y geográficamente planetario.

4. La plata como artefacto

No basta con el valor adquirido del mercado de cambio. La artefactualidad de la moneda incrementa su valor cuando se convierte en “obra de arte” y es expuesta en museos. Los 288 teclados de dónde se sacó la plata para fabricar la moneda conmemorativa de la extracción en México quedan grabados sobre ella. Sin embargo, con las derivaciones expositivas, esa moneda arrastra a cada exposición los desechos que la posibilitaron. En otras palabras, su espectro material de producción ([imagen 5](#))⁷

Conclusión

Cerramos con algunas reflexiones sobre las dimensiones de la materialidad que se pueden hacer palpables por medio del arte más allá de su valor adquirido. Si bien en el caso específico de *No quiero oro* se revelaron las múltiples temporalidades de la materia y las implicaciones sociales y políticas de los colectivos invisibilizados; sostenemos que los ejercicios de investigación en las artes desbloquean puntos ciegos y extienden nuestro entendimiento de formas plurales y en un sinnúmero de direcciones.

Pensar la materialidad desde su accionar corporal dentro de un proyecto de arte basado en la investigación nos permite desplegar las implicaciones sociales, políticas y espacio-temporales de la materialidad, en este caso la plata. Por este motivo nos parece especialmente importante señalar, de nuevo, las implicaciones y diferencias entre el singular *la plata* y su plural *las platas*. La primera apunta a una materia abstracta, sin contexto o historia. Es una plata que, como lo muestra su brillo, resplandece opacando su historia. Se describe como un elemento químico “blanco, brillante, blando, dúctil y maleable” sin hacer referencia a los colectivos de los cuales

⁷ Instalación *No quiero oro ni quiero plata...* presentada en la Galería Metropolitana de la UAM, CDMX, del 25 de agosto al 27 de octubre del 2023. Fotografía: Rodrigo Viñas

participa y con los cuales se enreda. Transitar a su pluralidad, *las platas*, permite distinguir los complejos entramados que cada materialidad porta: cada estado de la plata tiene un ciclo temporal propio, un peso diferente, y por supuesto, su colectivo específico, con sus redes, cuerpos y materias. En otras palabras, cuando hablamos de la plata nos referimos a un término genérico, mientras que, cuando hablamos de *las platas*, aludimos a la materialidad de la plata situada en un ensamblaje y en un ciclo de vida particular.

Una clásica onza de plata, o una onza troy (unidad imperial británica que proviene del sistema romano), pesa 31.103 gramos netos. Sin embargo, al trazar los procesos de su obtención, cada onza arrastra un pasado colonial, cuerpos de trabajo y toxicidad que se opacan en sus transacciones meramente económicas. La moneda conmemorativa que se produjo con *No quiero oro* pesa 288 teclados, 80 litros de distintos líquidos y químicos, moldes de resina casteable, aproximadamente 250 kg. de masa humana y muchos otros elementos que permitieron su fabricación. En definitiva, cada estado de la materia arrastra un peso histórico-social muy distinto.

Asimismo, cada colectivo formado (y deformado) –cada una de las *platas*– tiene distintos ciclos temporales o ciclos de vida. La plata como desecho tecnológico permanece poco tiempo en ese estado, pues rápidamente es pepenado y recuperado, mientras sus contrapartes, los plásticos, cables, silicones forman parte del presagio de nuestro futuro sobresaturado de tecnología obsoleta. Por su parte, el ciclo de vida de la plata líquida es corto e inestable, mientras su devenir en moneda lo convierte en un estandarte transhistórico del valor y del poder. Estos variados momentos en los que manejamos distintas *platas* abren la puerta a múltiples dimensiones del tiempo no-lineal, donde el pasado y el futuro –a los que no tenemos acceso directo– se hacen visibles a través del arte.

Referencias bibliográficas

- Brading, D. A., & Cross, H. E. (1972). Colonial silver mining: Mexico and Peru. *The Hispanic American Historical Review*, 52(4), 545-579.
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Película]. Charles Chaplin Productions.
- Law, J. (2000). Objects, spaces and others. *Centre for Science Studies, Lancaster University*, 1-13.
- De Landa, M. (1997). *Mil años de historia no lineal*. Gedisa.
- Edwards, J. (2010). The materialism of historical materialism. En D. Coole & S. Frost (Eds.), *New materialisms* (pp. 281-298). Duke University Press.
- Gabrys, J. (2013). *Digital rubbish: A natural history of electronics*. The University of Michigan Press.
- Galeano, E. (2004). *Venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno Editores.
- Gómez-Barris, M. (2017). *The extractive zone*. Duke University Press.
- Latour, B. (1994). On technical mediation. *Common Knowledge*, 3(2), 29-64.
- Latour, B. (2005). From realpolitik to dingpolitik: or how to make things public. En B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Making things public: Atmospheres of democracy catalogue of the show at ZKM* (pp. 14-44). MIT Press.
- Ottoni, M., Dias, P., & Xavier, L. H. (2020). A circular approach to the e-waste valorization through urban mining in Rio de Janeiro, Brazil. *Journal of Cleaner Production*, 261.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra Editora.
- Xavier, L., Giese, E., Ribeiro-Duthie, A., & Freitas Lins, F. (2021). Sustainability and the circular economy: A theoretical approach focused on e-waste urban mining. *Resources Policy*, 74.
- The Silver Institute. (1950-2022). *World silver surveys*.
<https://www.silverinstitute.org/all-world-silver-surveys/>
- World Health Organization. (2021). *Children and digital dumpsites: E-waste exposure and child health*. WHO.