



Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades con orientación en Gestión Cultural

***Julia Padilla: materialidad, inscripción de agentes no-humanos
y ecofeminismo tras la crisis ecológica***

Autora: Clara Prat-Gay

Legajo: 30184

Mentora: Luz Horne



Universidad de San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades con orientación en Gestión Cultural

**Julia Padilla: materialidad, inscripción de agentes
no-humanos y ecofeminismo tras la crisis ecológica**

Autora: Clara Prat-Gay

Legajo: 30184

Mentora: Luz Horne

Índice

1. Introducción	3
a. Estado de la cuestión.....	6
b. Marco teórico.....	18
2. La “imaginación material” latinoamericana	26
2. 1. Antecedentes materiales	28
Primer antecedente material: las vanguardias y la exaltación de la materia.....	29
Un alto en el camino: espacio, paisaje y naturaleza.....	33
Segundo antecedente: posguerra y el resurgimiento de la (des) materia	36
Arte y política: la materia en clave activista	40
2. 2. Arte contemporáneo: plena materialidad	43
Cambio de paradigma: nuevo materialismo en el arte	45
Última vuelta de tuerca: materialidad y ecología	50
3. Julia Padilla: un aporte a la nueva materialidad latinoamericana	56
3. 1. La materia viviente.....	58
Ontología Orientada a Objetos (OOO).....	65
Las Personas vs. Las Cosas	68
La importancia del cuerpo	70
Sensorialidad	72
Extrañamiento	74
Agencialidad, potencialidad y perspectivismo.....	75
3. 2. Devenir no-antropocéntrico: formas de vida	78
Espectros no-humanos	80
Animalidad	81
Desechos/basura/ <i>junkspace</i>	84
3.3. Relaciones horizontales: volver a tejer el mundo	86
“Pensamiento ecológico”: la clave para vivir en un futuro incierto	87
Por un futuro ecofeminista.....	89
Un último giro: universo cíborg	93
4. Conclusión	95
Anexo	98
Bibliografía	108
Agradecimientos	114

1. Introducción

Frente a la distancia entre Naturaleza y Cultura, lo humano y lo no-humano, lo viviente y lo no-viviente, la era contemporánea plantea un nuevo giro cultural que desafía las premisas modernas y fomenta una relación horizontal entre especies. En este sentido, la imaginación estética se presenta como un territorio fértil para introducir problemáticas, debates y contestaciones acerca de cómo se han configurado nuestros modos de ver, percibir y pensar sobre las cosas, las personas, y los cuerpos, y el espacio común que se crea entre ciertas afectividades y agenciamientos.

Los paradigmas filosóficos modernos han planteado un desplazamiento radical con respecto a la forma de pensar en la subjetividad y existencia humana, en donde ya no se busca refugio ni certezas en la religión o la figura de Dios, sino que se abre lugar a un excepcionalismo humano como único medio de comprensión de la realidad. Durante la modernidad, el ser humano pasa a tomar una posición central, y se introducen una gran cantidad de binomios ontológicos y teóricos que todavía funcionan en la actualidad.

Teniendo en cuenta este cambio de paradigma, la siguiente tesis se propone (a) estudiar cómo el “nuevo materialismo” impacta en el arte contemporáneo latinoamericano y (b) analizar la muestra “Pariente” de Julia Padilla, para demostrar que una propuesta postapocalíptica, post-antropocéntrica y post-humana que desarma los binomios construidos por la modernidad puede contribuir a un cambio ético en nuestra relación con el medioambiente.

Con el avance del siglo XX y las nuevas tecnologías, medios de comunicación masiva y el auge del internet, resulta muy fácil hacer circular aquellas imágenes de un planeta dañado. El imaginario visual del siglo XXI está plagado de imágenes de fenómenos naturales altamente destructivos, como los huracanes en territorio norteamericano, los ciclones y tornados en las costas de Japón, los incendios forestales en las amazonas brasileras, las inundaciones en las ciudades chinas, y los refugiados ambientales africanos, entre otras. Ahora bien, ¿cómo impactan estas imágenes en nuestra percepción e imaginación de un futuro habitable? ¿Es posible que, frente a la representación de un mundo ya demasiado herido, la especie humana pueda vislumbrar una solución viable tras la crisis ecológica?

Frente a estas imágenes del mundo surgen algunos interrogantes que motivan la investigación: ¿Cómo fue el pasaje de una representación estetizante de la naturaleza a un arte político que se hace eco del desastre climático? ¿Cómo puede el espectador aprehender un mundo en donde Naturaleza y Cultura coexistan como una totalidad integradora? ¿Qué métodos encuentra la representación contemporánea de la catástrofe para interpelar en el

presente y exigir un lugar de acción y participación en relación con la naturaleza? ¿Es posible apelar a la naturaleza sin caer en la interpretación apocalíptica o la estética orgánica? ¿Puede el arte ofrecer nuevas perspectivas para cultivar futuros viables, alternativas deseables y vidas horizontales y habilitar una nueva forma de habitar el mundo tras la crisis ecológica?

El siguiente trabajo de tesis sostiene que la naturaleza nunca ha sido excluida del paradigma artístico, pero que las formas tradicionales de representación occidentales la han colocado en un lugar distante y objetivo. En cambio, se plantea que el arte contemporáneo en manos de artistas jóvenes logra entablar el debate acerca del medio ambiente desde una reflexión material, con una capacidad distinta para generar reflexiones éticas y establecer alianzas novedosas tras la crisis ecológica. A modo de introducción, se buscará, por un lado, hacer un recorrido de cómo se ha representado la naturaleza durante los siglos XIX y XX, para descartar aquellos modelos estetizantes, ficcionales, utópicos y apocalípticos, ya que estos no ayudan a imaginar un futuro habitable. En vez, se abordará la representación de la cuestión climática en torno a la indagación de los recursos naturales y elementos materiales. Por el otro lado, se expondrá un acercamiento al debate acerca de la distinción entre objeto y sujeto y al sistema de relaciones binarias construido por la modernidad, para identificar aquellas corrientes como el posmodernismo, el posestructuralismo y el “nuevo materialismo” que buscan desarmar el excepcionalismo humano y darles lugar a otros paradigmas culturales íntimamente conectados al ecologismo.

En segundo lugar, se abordará la cuestión de la “imaginación material” (Cortes Rocca y Horne) latinoamericana, haciendo un breve recorrido de cómo se ha representado al paisaje y sus elementos naturales en el territorio latinoamericano para poder entender las nuevas formas que encuentra el arte contemporáneo de encarar la crisis ecológica en el presente. Se hará hincapié en la importancia de las vanguardias europeas de principios de siglo XX y del arte conceptual de la década del 60', como antecedentes fundamentales del giro material actual. Asimismo, se destacarán aquellas obras latinoamericanas (en su mayoría argentinas), que proponen una relación íntima con los materiales, en donde los objetos y las cosas cotidianas se convierten en el interés principal¹. Este recorrido pretende sentar las bases para arribar al objeto de estudio, que es la muestra “Pariente” de Julia Padilla, en donde la selección de objetos penetra en la imaginación humana y nos invita a pensar en la compleja relación que existe entre el mundo del humano y el mundo de la naturaleza.

¹ Todas las referencias visuales mencionadas a lo largo de la tesis se encuentran en el “Anexo” en pág. 98.

En tercer lugar, se analizará la obra de dicha artista en torno a distintos temas y en relación a las teorías de la nueva materialidad (Latour, Bennet, Morton, Coole y Frost). Por un lado, se intentará demostrar que, a partir de la materia, la artista plantea una ontología de objetos vivientes, dentro de un espacio de exposición que enfrenta a los elementos materiales con un espectador humano. La distinción entre las personas y las cosas (Espósito) exige prestar atención al cuerpo y a la sensorialidad que a este se le adjudica a la hora de captar la agencialidad y potencialidad de la materia. La cuestión de la perspectiva (Viveiros de Castro) es fundamental para comprender los distintos puntos de vista del problema medioambiental, y Julia Padilla busca exponer el lado del “otro” material para producir un cambio de mirada en el espectador.

Por el otro lado, se buscará demostrar que la obra de Julia Padilla logra interpelar, interconectar e igualar las distintas formas de habitar el mundo, de modo que distintos espectros no-humanos, animales, e incluso, los desechos o la basura conviven en un mismo espacio de exposición para predecir un devenir post-antropocéntrico, post-humano y post-animal. Para ello, se utilizarán distintas teorías como las de Foucault, Agamben, Butler, Sontag, Braidotti, Giorgi, Deleuze y Guattari. La disposición de los materiales contempla la inscripción de agentes no-humanos, contribuyendo a la imaginación de nuevas formas de vida, que no necesariamente propongan al ser humano como centro de la experiencia.

Por último, se sostendrá que dichas discusiones no son ajenas al poder y la política, de modo que una visión ecofeminista, puede contribuir a la emergencia de relaciones más sustentables. Se buscará rescatar el lugar de la mujer, para pensar en el impacto que ha tenido el hombre sobre el planeta y establecer que el arte puede generar un impulso hacia un pensamiento ecológico con relaciones equilibradas de acuerdo con las exigencias actuales. Se hará mención de las teorías de Morton, Haraway, Guattari, María Mies y Vandana Shiva.

En definitiva, la obra de artistas contemporáneos como Julia Padilla sirven como caso de estudio de cómo la reflexión material puede generar una nueva conciencia cultural, ética y política en torno a la crisis ecológica. La emergencia de una nueva cultura material impacta en las obras latinoamericanas contemporáneas, como “Pariente”, de modo que es posible considerarla como un medio para modificar la relación destructiva que tenemos con el planeta, desde una perspectiva no-apocalíptica y de género que logra unir los binomios construidos por la modernidad.

a. Estado de la cuestión

La historia del arte universal evidencia las distintas formas en que el ser humano se ha relacionado con la Naturaleza. Las diferentes culturas han establecido un vínculo primordial con el mundo natural y se han encargado de representarlo infinitamente en sus producciones artísticas. No obstante, el mundo occidental ha establecido una hegemonía visual, en la que ciertos géneros artísticos resultan más apropiados que otros para la representación de la naturaleza. El arte se ha presentado como un terreno propenso a la representación de un “otro” dominado y estetizado por el hombre bajo ciertos estilos y movimientos que han resultado más adecuados estéticamente y aceptados popularmente. La Naturaleza nunca ha sido excluida del paradigma artístico, pero las formas occidentales de representación del siglo XIX y XX, al igual que los ideales de la Ilustración, el estructuralismo y el materialismo, la han colocado en un lugar absolutamente distante y objetivo.

El ser humano ha intentado representar la verdad y el mundo tal cual se lo ve a través de la pintura de paisaje. Pero, según Clark (1961), la representación del paisaje en el arte se ha construido como símbolo de ciertos asuntos específicamente humanos, como por ejemplo la política, la estética, la filosofía, la religión y la subjetividad del hombre. En su libro *Landscape into Art* hace un recorrido de la pintura de paisaje a lo largo de las épocas, lo cual evidencia un gran interés y asombro por parte del ser humano con respecto a la naturaleza. En el capítulo “The Landscape of Symbols”, el autor sugiere que hemos recreado la idea que tenemos del paisaje bajo el término “naturaleza” para intentar construir cierta armonía con el ambiente en el que vivimos.

En este sentido, la representación inanimada de la misma, muestra no sólo una realidad unidireccional, sino que lo natural aparece completamente regulado por el hombre y concebido desde su propia perspectiva y esto ha llevado a instancias de aprehensión del mundo poco efectivas.

Ya desde el comienzo de su emblemático libro *Cara a cara con el planeta* (2019), Bruno Latour, menciona la relación entre el arte y el espectador en torno a la problemática de la representación de la naturaleza (p. 31). El autor sostiene que las estructuras tradicionales de representación proponen un escenario “arreglado, preparado, montado, alineado”, lo cual lleva a pensar en una naturaleza perfecta y tranquila. Hay una distancia entre lo que se mira y el que mira, entre el objeto y el sujeto, pues el objeto posee el rol de estar allí para ser visto por un sujeto, y el sujeto de estar disponible para la observación de ese objeto. La división entre sujeto y objeto es la misma que Cultura y Naturaleza, y esta puede ser vista tempranamente en el arte

occidental: el pintor es el manipulador que distribuye el rol que va a cumplir la naturaleza, es decir, se apropia de su conciencia y la representa como algo inanimado y sin “agencialidad” propia (p. 33).

Asimismo, en *The Great Derangement* (2016), Ghosh explora la representación de la crisis ecológica y el avance destructivo de la naturaleza. Según el autor, la modernidad occidental se ha adherido al uso de ciertas formas lineales de relatar, en las que se limita la posibilidad de representar a la naturaleza como algo vitalmente peligroso y amenazante. En otras palabras, las formas literarias heredadas son un obstáculo para la narración o definición de agentes no-humanos, porque descansan en conceptos inamovibles de la regularidad burguesa y de las ciencias de la probabilidad, que no logran reflexionar, pensar o dar cuenta de los procesos ecológicos, lo dinámico del paisaje, la proximidad de agentes no-humanos y el avance destructivo de la naturaleza.

El siglo XIX y XX han ofrecido una serie de representaciones más bien idealistas de lo que es la naturaleza realmente, pues el paisaje ha estado siempre en relación con el punto de vista central del hombre como productor de la verdad universal. La era del Holoceno, en la que todavía no se percibe la huella destructora del hombre sobre la tierra, habilita el balance y la armonía de acuerdo con una serie de elementos artísticos categorizados y genéricos. Se puede decir que cuando el paisaje toma forma más desordenada y poco armoniosa, cae bajo una clasificación manierista, fantástica o distópica, que ya no permite pensar en el paisaje como algo verdaderamente amenazante y pasa al campo de lo improbable. No es que la catástrofe natural haya sido excluida del paradigma artístico durante estos siglos, sino que sus formas de representación la han colocado en un lugar absolutamente distante y lejano, posicionando al espectador en un lugar subjetivo y antropocéntrico.

Frente a la cuestión de los estereotipos de representación y la búsqueda de la verdad, Gombrich (2008) sostiene que “el artista será atraído por motivos que pueden verse a su idioma” (p. 73). Es decir, el artista, al mirar el paisaje que se le presenta, ve aquellos elementos que pueden acomodarse a los esquemas académicos de cada época. Se busca en lo que se observa aquello que es posible traducir en cánones ya prefigurados y estilos ya consumados. Esto genera una suerte de selección de aquello que es aceptable representar por ser fácilmente aprobable, y deja afuera aquello que es más difícil de expresar: el desastre climático. Sin embargo, con el avance del Antropoceno, era geológica en la que se distingue el impacto humano sobre el planeta, la naturaleza ya no puede ser pensada como algo completamente inanimado, ni representada de forma idealizada y estetizante.

En definitiva, la historia del arte nos muestra que la representación de la naturaleza ha quedado reservada a ciertos géneros y estilos “apropiados”. Desde el renacimiento hasta el romanticismo en adelante la naturaleza ha ocupado siempre un lugar central en las representaciones artísticas occidentales. El paisaje y el mundo animal han sido profundamente explorados por el hombre, ya sea como método de aprendizaje artístico, como mera reproducción de la realidad o como símbolo de alguna otra cuestión de la época con respecto a las convenciones sociales, culturales, religiosas y políticas de cada lugar. Es evidente que el arte ha jugado un rol fundamental en el conocimiento de la naturaleza por parte del hombre, pero este ha tomado sus herramientas artísticas para representar aquello fácilmente reproducible de acuerdo con los parámetros aceptados en cada época. Ahora bien, ¿cómo fue el pasaje de una representación estetizante de la naturaleza a un arte político que de algún modo se hace eco de los desastres climáticos?

Las historias sobre el desastre del humano en la tierra no son nuevas. No hubo momento en la historia del hombre en que la Naturaleza no haya sido considerada. Frente al auge de las sociedades capitalistas y sus modos modernos de extracción, agricultura e industria, el siglo XX hace surgir una serie de modelos estéticos para la representación de la crisis ecológica. Por un lado, la ciencia ficción, las utopías y distopías se presentan como un territorio fértil para la representación del desastre climático, como alternativas apocalípticas al capitalismo. Estas perspectivas apelan a una noción de futuro ficticio e iluminan ciertas cuestiones políticas, sociales o culturales que no encuentran refugio en la era del Antropoceno.

Las utopías, por ejemplo, suelen partir de la detección de un problema que debe ser resuelto, y generalmente, la causa principal es el impacto del capitalismo y la globalización, en definitiva, la modernidad. El género utópico reflexiona acerca de cómo sería vivir en un mundo radicalmente distinto, es decir, distingue entre lo propio, lo que identifica al tiempo actual para plantear su extrema diferencia, y así conjuga un tiempo presente con un futuro cercano necesariamente apocalíptico. Así, la utopía se plantea como una clara crítica a un sistema en el presente, de modo que la expresión artística se convierte en una prédica política, social y cultural.

Ahora bien, Frederic Jameson (2009) establece que, en el caso de la utopía, existe cierta ambigüedad fundamental que termina convirtiéndola en un proyecto contradictorio, pues se condena un sistema social y político y se introduce un espacio frívolo y distante que le quita su potencial de enunciación. Como bien dice Jameson (2009), “con cuanta más seguridad una utopía dada reafirme su diferencia radical respecto a lo que hoy existe, en mayor medida se convertirá no sólo en algo irrealizable sino también, lo que es peor, inimaginable” (loc. 123).

La utopía se presenta como una salida imaginaria a la realidad opresiva, una iluminación de la imaginación con expectativas de cambio, pues apela la represión ideológica y sistémica que se imparte, desde arriba, en la sociedad capitalista, pero su efecto o potencial de concientizar no es del todo efectivo. En este sentido, existen una serie de relatos ficcionales sobre el avance de la naturaleza, pero al volcarse hacia un futuro tan lejano, cae en la retórica de lo improbable.

Así, comienzan a surgir categorizaciones como el “cli-fi” y la eco-distopía, que, de alguna forma, normalizan el desastre de la naturaleza y postergan la concientización a causa de un proyecto que resulta demasiado lejano. Las utopías ecológicas buscan describir las formas alternativas que tiene una sociedad para relacionarse con la naturaleza, alejándose de la percepción occidental y moderna, para describir una sociedad más sustentable que pueda generar cierta conciencia en la actualidad. Si bien se plantean como una suerte de solución, es probable que alejen aún más el problema, pues ese futuro está por fuera de lo que el hombre puede llegar a imaginar y el hombre es prisionero de su imaginación.

Por otro lado, la fotografía ha tenido un rol importante a la hora de representar el desastre a través de imágenes desconsolantes de un planeta herido. Los fenómenos naturales sin precedentes, las comunidades acechadas por las condiciones climáticas y los rostros de los refugiados alrededor del mundo se convirtieron en símbolos de la crisis. Con el auge de la fotografía en el siglo XX, el ser humano occidental comienza a ver los efectos de la crisis ecológica como algo real y existente, en algún lugar del mundo. La fotografía acerca la realidad; ya no es el artista quien intenta reproducir lo que ve en el caballete, sino que un instante preciso puede quedar plasmado como registro del mundo tal cual se nos presenta.

El fotógrafo, extasiado por la búsqueda de imágenes impactantes, comunidades exóticas, y paisajes lejanos, asiste a una dimensión cultural hasta ahora inaccesible, pues sólo en la era de la reproductibilidad y auge de los medios masivos de comunicación, puede hacer circular sus imágenes a una sociedad anestesiado por lo nuevo, lo distinto y lo extraño. El hombre comienza a asistir a ciertas situaciones lejanas, como la guerra, formas de vida distantes, costumbres ajenas, fenómenos naturales extraños, etc., desde la comodidad del hogar occidental.

Si bien en *Sobre la fotografía* (2016) Susan Sontag habla de las imágenes de guerra y el impacto que estas tienen sobre la sociedad a partir de la difusión masiva de los medios de comunicación modernos, sus pensamientos también pueden aplicarse a las fotografías de refugiados, no solo por la guerra, sino también por la crisis ambiental. A lo largo del texto, presenta una serie de argumentos que aluden a la cuestión de la representación apocalíptica del mundo y cómo ésta coloca al espectador en un lugar demasiado lejano a la realidad. Según

Sontag, hemos normalizado este tipo de imágenes, de modo que ya no logran contribuir al estado de excepción, pues alejan aún más a aquello que muere por cuestiones completamente antropocéntricas. En definitiva, nuestra cultura visual refuerza el desastre, lo avala y lo normaliza. Sontag propone quemar estas imágenes, generar una estética nueva que pueda salirse de la excepción humana, que no pervierta la visión del mundo y que pueda captar la pérdida y el sufrimiento sin caer en lo banal. De dichas experiencias, entendemos que el arte, ya sea la pintura, la literatura y la fotografía, tiene un rol fundamental a la hora de pensar en los debates actuales en torno a la destrucción del paisaje, las guerras, las migraciones, los fenómenos naturales y la ecología.

La crisis ecológica, o más bien el “cambio climático” estuvo siempre vinculado a la idea del fin del mundo o “apocalipsis”², y los géneros artísticos han acompañado el dramatismo que este genera con sus representaciones ficcionales y catastróficas, alejadas de cualquier solución o respuesta a tal crisis. Sin embargo, a partir de la década de 1960, una serie de artistas se ha abogado a la inclusión de la naturaleza en el paradigma artístico de forma novedosa, pues su arte ecológico o activismo está necesariamente ligado a una acción artística que de algún modo se hace eco de los desastres naturales y busca interpelar al sujeto desde la creatividad. Si bien la cuestión de la crisis ecológica está muy vinculada a la idea del futuro y la catástrofe, el arte comienza a imaginar distintas formas de vida tras el desastre.

Con el auge de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, se instala la idea de que desde el arte se puede modificar a la sociedad y estas se presentan como una herramienta de polarización de las posturas políticas y sociales en un momento de posguerra. Se caracterizan por ir en contra del arte clásico y figurativo, establecido bajo ciertos cánones hegemónicos, para proponer una ruptura programática a través de movimientos colectivos de artistas con algún manifiesto como herramienta de lucha³. Las ciudades comienzan a modernizarse y surge un vínculo más importante con lo industrial. Las sociedades comienzan a apreciar lo nuevo frente a lo establecido tradicionalmente y esto lleva a los movimientos a la

² En *¿Hay mundo por venir?* (2019), Danowski y Viveiros de Castro sugieren que el Antropoceno marca una era temporal específica que no hace más que aludir a la idea de “fin de mundo”. Alcanza con solo pensar en los millones de películas de Hollywood que retratan el avance de los fenómenos naturales como tragedias completamente sorprendentes, sobrecargadas de efectos especiales que alejan aún más la cuestión medioambiental. El espectador está más concentrado en las tecnologías utilizadas para alcanzar ciertos efectos y un grado de realidad aceptable, o considera que estas representaciones son tan solo parte de un mundo ficcional que lejos está de interceptar nuestro escenario real.

³ Mucho se ha escrito sobre las famosas vanguardias europeas del siglo XX. Algunos autores utilizados son Mario Micheli (*Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, 1979), Pablo Gianera y Giovanni Lista (*La conquista del ruido. La poética del futurismo*, 2018), Peter Bürger (*Teoría de la Vanguardia*, 1974) y Carlos Mangone, Carlos y Jorge Warley (*El manifiesto, un género entre el arte y la política*, 1994)

acción. Los cambios tecnológicos de la ciudad moderna requieren un arte diferente, respaldado por un manifiesto que hace pública una declaración de doctrina y posicionamiento. A través de su puesta en escena en el espacio público, buscaban provocar una reacción del público y modificar la relación de este con el arte.

Como bien señala Bürger (1974), la vanguardia va en contra de las costumbres burguesas que sostienen el arte tradicional, o aquellas corrientes legitimadas por la institución del arte (arte cortesano, romanticismo, impresionismo, etc.), para reconducir la praxis vital y reintegrar el arte al ámbito de la vida cotidiana. Según el autor, la unión entre el arte y la praxis vital habilita una crítica a la realidad, para ir más allá del asunto representado, trascender lo planteado dentro de la sociedad burguesa y alcanzar la autonomía. Así, el arte comienza a democratizarse, quitándole el aura al “artista genio” y se manifiesta públicamente contra él; se rebela y lucha contra el sistema y el pasado.

Las vanguardias europeas de principios del siglo XX dieron lugar a otras formas de hacer arte, rompiendo estrictamente con las estructuras tradicionales de representación, saliéndose del caballete y el pedestal. Estos movimientos se han ocupado de hablar acerca del arte en sí, de sus condiciones estéticas y su impronta material. Han tratado de disociar al arte de sus temas tradicionales para acercarlo a la vida y a la práctica artística. Así, el arte pierde esa aura de belleza en manos de un artista genio, para revelar que el arte puede ser otra cosa, puede ser una cosa en sí misma. El proyecto vanguardista formó parte de un movimiento político más amplio, de una incomodidad frente a la guerra, y un grupo de jóvenes que buscaban un cambio cultural radical.

Las múltiples propuestas artísticas de vanguardia del siglo XX finalmente dieron lugar a un cruce entre el arte y la política, pues los artistas entienden que es posible hacer tanto una crítica de las formas de representación artística, o la institución del arte como una denuncia acerca de alguna problemática social, económica o política latente en la sociedad que no está siendo iluminada o reconocida con fuerza desde arriba. Los artistas han ocupado un rol fundamental a la hora de luchar por aquellas cuestiones que son ignoradas en busca de un cambio.

Inspirados probablemente por la ruptura vanguardista y el arte conceptual, aparece una serie de artistas que se expresan en contra del vigor de la industrialización y el capitalismo ferviente, en defensa del planeta a nivel medioambiental. ¿Por qué no hemos concebido tales destrucciones en la misma línea que los crímenes de la humanidad contra su propia “humanidad”? Es decir, ¿por qué no le dimos la misma importancia a la preservación de la naturaleza, como a las guerras mundiales? ¿A dónde irá toda esta humanidad cuando el mundo

sea inhabitable? Puede ser que con las guerras se haya diezmado a una generación entera, pero la crisis ecológica puede ser el costo irreversible para todas las generaciones venideras. ¿Por qué el poder y la política siguen estando por encima de la ecología?

La respuesta a estas preguntas parece un tanto obvia, pues el fenómeno medioambiental como problema y término científico es bastante nuevo y, recién en el siglo XXI, el género humano está intentando hacerse cargo de los daños que le ha hecho al planeta. Sin embargo, a partir de la década de 1960, artistas como Herbert Bayer, Hans Haacke y Joseph Beuys comienzan a abogar por nuevas formas artísticas, como la instalación, el *land art* y el arte ecológico, para hacer una denuncia específica a favor del medio ambiente. Sus iniciativas están vinculadas a la intervención del paisaje, a la conjugación de distintas disciplinas artísticas y el uso de materiales reciclados y reciclables para apelar a un orden sustentable.

Vemos en estos artistas, una ilusión temprana de acercar el mundo humano al mundo natural a través de una ruptura con la institución artística. Buscaban crear un lenguaje visual para las ciencias geológicas que pudiera concientizar al hombre sobre la crisis medioambiental, a través de la idea de una relación armónica entre el hombre y la naturaleza. Además, no sólo proponen un mero vínculo entre el arte y la ecología, sino que a través de sus obras se plantea una lucha política y, en ocasiones, de carácter activista, a favor de una alternativa al capitalismo y la cultura de consumo masivo, y una vuelta al paisaje primordial con ecos espirituales y mitológicos.

Un gran ejemplo es *7000 Oaks: city forestation instead of city administration* (1982), de Joseph Beuys. El artista plantea su arte como herramienta para impulsar una nueva sociedad, cultura y política de la acción ecológica. A través de esta obra, busca confirmar el poder que tiene el arte a la hora de denunciar, comunicar y expresar ciertas cuestiones latentes en la sociedad, y cambiar la forma en que actúa frente a la naturaleza. Al proponer la plantación masiva y colectiva de 7000 árboles, va más allá del museo y la institución arte, para generar un vínculo social y comunitario, como acto político de resolución ecológica. En definitiva, la acción ya no es artística; no busca denunciar una cuestión de la representación en torno a la institución arte, sino que instala una crítica radical para impulsar una nueva cultura ecológica.

En definitiva, el arte medioambiental, arte ecológico, *land art*, etc., plantean una serie de obras plásticas, esculturas, instalaciones, performance y happenings, como acciones políticas que anticipan el problema medioambiental, incluso antes del acuñamiento del término

“cambio climático”⁴. Sin embargo, sigue estando allí el carácter antropocéntrico del hombre, de disponer de todos los elementos de la naturaleza en pos de su propia realización. La modernidad sigue expresando cierto “excepcionalismo humano” y abusa de su creatividad para ir en contra de las instituciones, sistemas y modelos artísticos instalados, abriendo paso a un gesto político que está todavía muy lejos de plantear una solución a la crisis ecológica, y reconfigurar las relaciones entre el hombre y el medioambiente.

La relación entre la ecología y el arte aparece como naturalizada a partir de los años 70’ y se mantiene activa en la actualidad. Además, cada vez más teóricos, humanistas, críticos culturales y filósofos acuden al arte para explorar la situación medioambiental en el presente. Por un lado, Timothy Morton explora la cuestión ecológica en torno a distintos conceptos propios como la “ecología oscura” o los “hiper-objetos”. En sus libros aboga por la “ontología orientada a objetos”, filosofía que busca desactivar la noción de que la existencia humana está por sobre la de otros objetos no-humanos.

Por un lado, Morton (2013) usa el término “hiper-objetos” para apelar a la inmensidad de ciertos objetos en relación con su distribución a lo largo del tiempo y el espacio. Para el autor, el “cambio climático” es un hiper objeto, puesto que trasciende una especificidad espacio temporal, pero se vuelve visible en una era específica, que es la de la crisis ecológica. Sin embargo, los hiper objetos no son algo que puede tocarse, por más de que impacten directamente en la forma que tenemos de habitar el mundo.

Por el otro, Morton (2016) se refiere a la “ecología oscura”, para señalar que la ecología tiene tantas capas, niveles y escalas que la conciencia se bloquea. Como humanos, entendemos que hay una dimensión monstruosa, intocable e incalculable que nos amenaza, y por más que no la podamos ver directamente, reconocemos que lo más terrible, perturbador y monstruoso es el hombre, que no cesa de hacerle daño al planeta. Es por esto, que el autor propone un viraje hacia un “pensamiento ecológico” (Morton, 2010), para superar las nociones ambientalistas. Para Morton, pensar ecológicamente, es pensar en la interconectividad de los humanos y las cosas, las especies, los animales y los no-humanos, y cómo estos están inmersos en una red o una “malla” en donde ninguno posee una posición privilegiada ante el resto, sino que todos son interdependientes. Mientras que no tengamos un mundo verdaderamente ecológico, el autor propone que el arte, la filosofía, la literatura, la música y la cultura, al poder habilitar la

⁴ Wallace Smith Broecker, geofísico estadounidense, desarrolló una investigación fundamental sobre la historia del clima y si bien el término “calentamiento global” ya había sido utilizado anteriormente para referirse al aumento de la temperatura media del planeta Tierra, a partir de su artículo titulado “Cambio climático: ¿Estamos al borde de un calentamiento global pronunciado?” (1975) se popularizó el término.

imaginación de otras formas de vida, también pueden lograr impartir un pensamiento ecológico que plantee formas de “vivir juntos” (p. 14).

El arte puede contribuir a pensar en el mundo, nuestras relaciones con la naturaleza y otras formas de vida no-humanas, y nos puede hacer reflexionar sobre el daño que le hacemos al planeta como especie. Los historiadores de arte y críticos culturales deben estar familiarizados con la cuestión ecológica, pues es un tema que atraviesa una gran cantidad de obras en las últimas décadas. T.J. Demos es un ejemplo, pues reflexiona acerca del arte contemporáneo y la cultura visual, en torno a problemáticas como la globalización, la política, la migración y, sobre todo, la ecología. Para el autor, el arte puede ser un medio creativo y crítico para el análisis de nuevas alternativas políticas y económicas más sustentables. En *Beyond the World 's End: Arts of Living at the Crossing* (2020), Demos explora una serie de experiencias y prácticas culturales que proponen imaginar la vida tras la crisis ecológica. El autor busca repensar las relaciones entre arte, política y ecología y examinar cómo el arte contemporáneo puede apelar a los distintos temas urgentes actuales como el capitalismo racial, las amenazas ambientales, los refugiados ambientales y examina los distintos cruces entre estética y política. Sin embargo, todos los artistas analizados, salvo un cineasta cubano, tienen su centro de producción en regiones occidentales.

Por lo tanto, esta tesis busca rescatar otros análisis, como el que hace Jens Andermann en *Tierras en trance* (2018), pues apela a la relación entre arte y naturaleza en el arte latinoamericano. El autor hace un recorrido sobre la historia del Antropoceno y cómo las lógicas extractivistas y el legado del colonialismo han impactado en el arte, la literatura, la arquitectura y la cultura en América Latina. Andermann ilumina una serie de obras latinoamericanas que dan cuenta de una historia alternativa, no sólo de los sucesos de la colonización, sino también de la incipiente modernización. Lo interesante es que en todas las épocas, el arte latinoamericano busca sustentar su imaginario visual a partir de aquellos elementos que le son propios, ya sean sus costumbres o tradiciones, sus símbolos nacionales y regionales, y sobre todo, lo característico y distintivo de sus riquezas naturales, los recursos de la tierra, y las cualidades del paisaje, ya sea como oda de lo local o como crítica a las atrocidades del colonialismo y luego, la experiencia de la modernidad durante el siglo XX. Mientras que los artistas viajeros tomaron el género del paisaje y el costumbrismo para representar el exotismo latinoamericano, los artistas propiamente latinoamericanos tomaron a la naturaleza como connotación estética, denuncia política, punto de distinción, identificación, retorno a lo propio y originario.

En el libro *Things with a History* (2019) Héctor Hoyos cruza la materialidad con la historia del extractivismo a partir de la noción de “materialismo transcultural”. El autor se anima a decir que los materiales pueden y deben ser parte de la literatura contemporánea, pues los objetos y la materialidad han sido claramente revisitados por el arte latinoamericano en las últimas décadas, no solo para modificar la forma en que estos son concebidos, sino también para empezar a comprender cómo estas cosas delimitan y formatean las distintas relaciones sociales, culturales y políticas. En las obras literarias mencionadas, los objetos se convierten en repositorios de la historia, y en una suerte de depósito de memorias que evidencian los vínculos primordiales de la sociedad. El autor se ocupa de contrastar los enfoques materialistas históricos y el nuevo materialismo para sugerir que el materialismo transcultural, fomentado por la circulación de objetos como consecuencia de la globalización, puede desacomodar ciertas nociones que tenemos de la cultura latinoamericana.

Héctor Hoyos analiza una serie de obras que articulan la historia natural y la historia humana, y señala que sus métodos artísticos plantean formas innovadoras y provocadoras que logran visibilizar aquellas cuestiones que pasan desapercibidas. Además, el autor sugiere que estas también funcionan como un escenario propicio para la acción política y ecológica. A través de dicho análisis, Hoyos concluye que la región latinoamericana es una privilegiada, pues su materialidad transcultural permite teorizar acerca de los fenómenos del presente, como, por ejemplo, el cambio climático. El materialismo sostiene que la materia es todo lo que hay e importa, pero según Hoyos, estamos atravesando un nuevo cambio de paradigma, en donde la materia debe ser considerada como un bien cultural que, en América Latina habilita una crítica en línea con el nuevo materialismo y el “antropodescentrismo” (p. 5)

Los objetos, y sobre todo la materia, se convierten en un terreno polémico en la actualidad, pues todo aquello que no puede ser desechado o reciclado de alguna forma daña al medio ambiente. Quizás ya no se trate tanto de conservar y cuidar al planeta y sus recursos limitados, sino que el debate se vuelca hacia la cuestión de aquellos elementos que, a diferencia de la naturaleza, no logran desaparecer de la faz de la tierra, contaminando la vida sobre ella. De pronto, el destino del planeta ha quedado en mano de estos objetos, y es por ello que los estudios culturales han desarrollado un lugar potente para la participación de éstos en los distintos campos teóricos, artísticos y críticos.

En este sentido, Gisela Heffes centra su ensayo “Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina” (2013) en el análisis crítico que plantean las expresiones artísticas y culturales en torno a la crisis climática, específicamente desde América Latina. La autora confirma que existe un

“fenómeno” literario, visual y cultural latinoamericano que está intervenido por problemáticas sociales indefectiblemente ligadas a la cuestión del medioambiente, y por lo tanto, no pueden ser abordadas desde miradas que no contemplen lo ecológico (p. 26). A su entender, lo latinoamericano genera una nueva “praxis estética” que, a partir de sus características específicas, “produce una nueva episteme crítica” (p. 27).

Si bien, tanto Héctor Hoyos como Gisela Heffes aclaran que el fenómeno material como abordaje de la cuestión de la crisis ecológica no debe pensarse como algo específicamente latinoamericano, dan a entender que hay algo en la cosmovisión periférica y la condición marginal de los países por fuera del poder hegemónico que vale la pena iluminar e investigar, pues logran establecer una crítica potente desde un lugar geográfico que sufre de las consecuencias ambientales desde su origen y conformación identitaria. Además, ambos traen al debate medioambiental, un gran espectro de obras latinoamericanas contemporáneas, bajo el argumento de que estas logran imponer una mirada distinta y acertada sobre el presente ecológico y un segmento distintivo a la hora de abordar un futuro tras la crisis climática.

Habiendo hecho un breve relevamiento a modo de antecedentes de la representación del desastre ambiental y como método de descarte de aquellas que no permiten generar un cambio ético en torno a la crisis ecológica, la siguiente tesis, propone ahondar en la exposición “Pariente” de Julia Padilla como un ejemplo entre muchos, de aquellas prácticas contemporáneas que ya no buscan representar una imagen naturalista, estetizada y/o idealizada de la naturaleza, ni apelar a un orden de cosas desplazadas, destruidas o dañadas por el avance de lo humano, y tampoco presentar una serie de visiones utópicas y distópicas del futuro para intentar ahuyentar a un espectador que sólo puede clasificar estos relatos bajo la sombra de lo fantástico o ficticio. Se buscará rescatar, en vez, aquellas redes de artistas que proponen una indagación sobre la crisis ecológica a través del uso de recursos naturales y elementos materiales, que en América Latina se traduce en una intervención estética que excede a la ecocrítica tradicional (Heffes).

Si bien el recorrido es extenso, al arribar a la contemporaneidad latinoamericana, se presentan una serie de artistas y obras que escapan del caballete y pedestal, para intervenir el espacio de exposición de distintas formas. Me interesa destacar cómo la elección de la materia en ciertos artistas contemporáneos permite aludir a la cuestión ecológica actual, pero ya no para hacer una representación estetizante y apocalíptica, sino para poner al cuerpo del espectador en contacto con otros cuerpos, no necesariamente humanos, y establecer alianzas artísticas distintas.

La artista seleccionada no solo es una artista argentina y mujer, sino que pertenece a un recorte generacional que ha crecido con el recordatorio constante de la crisis ambiental. A través de una revisión, hibridación y reformulación de los géneros artísticos, y una transformación retórica, enunciativa y de género, su arte ofrece una visión más integral y orgánica del futuro por venir. Me interesa su obra especialmente, pues no cae en la mera representación naturalizada, una interpretación apocalíptica o una estética orgánica, sino que es parte del “fenómeno” latinoamericano al que alude Heffes, que logra imponer una nueva forma crítica de encarar la presente crisis ecológica.

Pablo Méndez, artista, docente, investigador y curador argentino, escribió una reseña sobre la muestra “Pariente” de Julia Padilla⁵. Esta resulta relevante para mi propio aporte, pues el análisis de una artista tan joven, emergente y contemporánea puede resultar discutible cómo objeto de estudio de una tesis de grado. No obstante, el aval de Pablo Méndez, quien está en proceso de curaduría de la muestra “Prácticas artísticas en un planeta en emergencia” (2020) en el Centro Cultural Kirchner, habla de la relevancia de la obra de la artista en cuestión. La exposición en el CCK busca exponer aquellas prácticas artísticas que investigan las distintas transformaciones entre los seres humanos y los no-humanos (animales, plantas, piedras, microorganismos), pero también las cosas y el cuerpo. Si bien esta muestra fue pospuesta por la situación pandémica, el análisis de Méndez puede interpretarse como un guiño a la joven Julia Padilla, quien no participa de la exposición del CCK.

Dicha reseña destaca, en primer lugar, el juego que existe entre el espacio externo y la sala de exposición. Describe el entorno artístico en comparación a lo que está afuera, los distintos materiales que habitan “Pariente” y cómo estos aluden a la hibridez, la simbiosis y la animalidad. En segundo lugar, el curador reflexiona acerca de la disposición de la sala y el recorrido impuesto a los espectadores. Menciona la importancia de los pies y cómo estos habilitan una relación corporal con la obra. Por último, alude a la performance que formó parte de la muestra, y relaciona estas acciones con el eslogan de Donna Haraway: “generen parentescos raros multiespecies”.

⁵ Pablo Méndez, “Pariente” de Julia Padilla, Revista Otra Parte, 6 de mayo de 2021. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/arte/pariente/>

b. Marco teórico

Habiendo descartado las representaciones estetizantes, la ciencia ficción, la utopía y la fotografía como formas apocalípticas y el arte ecológico, medioambiental u orgánico, esta tesis se adhiere a las teorías de la postmodernidad, el posestructuralismo y, sobre todo, a los nuevos materialismos. Creo importante señalar también cómo aportes a esta elección, los antecedentes que provienen de la filosofía y la política.

Entre tales aportes, impacta la ontología filosófica que originalmente separa al sujeto del objeto, planteada tempranamente por Descartes. En sus *Meditaciones metafísicas* (1980) reflexiona sobre qué es lo real en la modernidad y la comprensión del yo para poder abordar la pregunta por el ser. El filósofo concluye que sólo a través de la conciencia individual del sujeto se puede acceder a lo real. En este sentido, la modernidad plantea un pasaje del teocentrismo al antropocentrismo⁶, de modo que el sujeto humano pasa a ser el protagonista. Ya en su primera carta, Descartes apela a la conciencia de las personas, estableciendo una diferencia entre el alma y el cuerpo, entre la sustancia pensante y la sustancia dotada de extensión, entre el espíritu y la materia y entre la *res cogitans* y la *res extensa*⁷.

Más adelante, con la aparición de las teorías estéticas de Kant, aparece la reflexión acerca de lo que es una cosa y lo que esta parece, es decir, la diferencia entre el ser y la apariencia. Kant (1997) establece que la razón humana no es una cosa, sino la condición de posibilidad de que haya cosas. Propone un “giro copernicano”⁸ con un cambio de perspectiva decisivo, pues desplaza al objeto del centro de realidad, para establecer que el sujeto es aquel que puede entender la pregunta por lo real. En otras palabras, aquello que configura la realidad

⁶ El teocentrismo es la doctrina que pone a la divinidad en el centro de la realidad, pensamiento y actividad humana. Es decir, es una forma de pensamiento que afirma que una figura divina, como lo es Dios, es el centro del universo, y este está completamente regido por él. Dicha doctrina se remonta a los años de la Edad Media, en los que la religión gobernaba una gran proporción de las actividades humanas. Con el avance del Renacimiento, el teocentrismo cedió el paso al antropocentrismo, doctrina que, en vez, sitúa al ser humano como medida y centro de todas las cosas.

⁷ Mientras que la *res cogitans* es toda cosa que piensa, o sea, lo que es el sujeto, *res extensa* es todo lo que no es sujeto. El primero responde a todo aquello que piensa, reflexiona, razona e imagina, y el que percibe las propiedades primarias de los objetos a través de la razón, mientras que el segundo corresponde a aquello que puede ser percibido o sentido, cómo algo dependiente de otra cosa.

⁸ En *¿Hay un mundo por venir?*, Danowski y Viveiros de Castro revisan este marco filosófico: “Eso que Kant llamó su “revolución copernicana” es, como se sabe, el origen oficial de la concepción moderna del hombre como poder constituyente, legislador autónomo y soberano de la naturaleza, único capaz de elevarse más allá del orden fenomenal de la causalidad que su propio entendimiento condiciona: el “excepcionalismo humano” es un auténtico estado de excepción ontológico, y se funda en la separación auto fundante entre naturaleza e historia. La traducción militante de ese dispositivo mítico es la imagen prometeica del hombre como conquistador de la naturaleza: el hombre como aquel ser que, emergiendo de su desamparo animal originario, se perdió del mundo solamente para retornar a él mejor, como su señor” (p. 65- 66)

no está en el objeto, sino en el sujeto: hay “ser” porque existe una mente que puede ordenar la realidad. Kant hace que la objetividad dependa de la subjetividad: el sujeto arma al objeto, de modo que el objeto depende del sujeto. El giro que hace Kant con respecto a Descartes se da en torno al concepto de “fenómeno”, como objeto de conocimiento. Según el autor, no se puede acceder a la cosa en sí, ni comprender la realidad al margen de la forma. Al configurar el fenómeno, se ponen en juego las formas puras de la mente y la materia se vuelve real a medida que es ordenada bajo categorías puras del entendimiento. En definitiva, sin una mente humana no hay objeto pues se debe analizar a los objetos a partir de la facultad del conocimiento, pero el fenómeno sustancial depende del sujeto que lo arma.

Dichos filósofos ejemplifican el desplazamiento que opera en la era moderna, en donde ya no se busca refugio ni certezas en la religión, o más específicamente, en la figura de Dios, sino que el hombre pasa a tomar una posición central, pues la subjetividad humana es la única que puede alcanzar la verdad y comprender la realidad del mundo. Este excepcionalismo humano realza la conciencia del hombre como medio para comprender el objeto y generar conocimiento. La modernidad se ha ocupado de elevar la conciencia humana ante aquello que no está a la altura de su subjetividad, y así, se generaron ciertos binomios ontológicos y teóricos que todavía funcionan en la actualidad.

Este sistema moderno de estructuras contrapuestas genera relaciones binarias que organizan a la sociedad en torno a categorías extremas: naturaleza y cultura, lo pensante y lo no-pensante, lo humano y lo no-humano, lo viviente y lo no-viviente, las personas y las cosas, lo no-orgánico y lo orgánico, lo artificial y lo natural, etc. Sin embargo, esta forma de organizar la sociedad bajo ciertas estructuras y categorías fue bastante criticada a mediados del siglo XX por una serie de movimientos teóricos posmodernos. Pensadores como Derrida, Deleuze, y Guattari, se ocuparon de superar las tendencias modernas, proponiendo un movimiento anti dualista, que sostiene que la verdad no es accesible sólo a través de un sujeto pensante, sino que es más bien una cuestión de perspectiva. Por lo tanto, es necesario cuestionar los textos escritos y las historias conocidas, ya que estas han implantado formas hegemónicas de pensar, ver e interpretar los sucesos históricos. En términos generales, el posmodernismo se aferra a la idea del fracaso del proyecto de la Ilustración y su vigor de progreso, novedad y superación a cargo de un hombre occidental que domina los recursos de la naturaleza para su propia emancipación. En vez, establece que la historia del hombre no puede ser siempre lineal y progresiva y tampoco este puede acceder a la realidad del mundo.

Por el contrario, los pensadores del posmodernismo sostienen que la forma en la que se presentan las cosas es percibida de acuerdo a las distintas perspectivas que habitan el mundo.

El ser humano ya no se identifica como ser racional que logra usar la razón científica y técnica para dominar a la naturaleza, sino que se opone a la dominación tecnológica, para identificar múltiples formas de habitar el mundo. En definitiva, se deja de lado al excepcionalismo humano como única forma de pensar el mundo, para dar lugar a otros paradigmas, íntimamente conectados al ecologismo.

En esta misma línea de pensamiento, el posestructuralismo surge a partir de 1960, en varios países de Europa, y más específicamente en Francia, como corriente adversa al estructuralismo. Algunos teóricos como Foucault, y más adelante Butler y Espósito, buscan desarmar las premisas de la filosofía moderna, y, sobre todo, aquellas del modelo civilizatorio universal, que ha colocado en el centro a “lo humano” como configuración histórica humanística. El hombre ya no puede ser considerado como objeto y sujeto del saber histórico, de modo que el sistema moderno de jerarquías debe ser desintegrado para dar lugar a nuevas subjetividades. Mientras que el estructuralismo (Levi-Strauss, Saussure) ha planteado la necesidad de pensar en el mundo a partir de ciertas estructuras inamovibles, como son el poder, el saber, la conciencia, el lenguaje, entre otros, el posestructuralismo aboga, por derribar la centralidad del hombre y las jerarquías subyacentes en la configuración de dichas oposiciones binarias.

Las perspectivas materialistas fueron de las primeras en oponerse al vigor estructuralista para plantear que las estructuras sostenidas por teóricos como Levi-Strauss (1969), están conformadas y dependen enteramente de condiciones materiales, relaciones en torno a la propiedad de los objetos y la lucha de clases. Es decir, hay una cuestión económica al interior del paradigma social del hombre, que no depende tanto de la cultura y las estructuras que atraviesan a todas las sociedades, sino que el análisis de la civilización gira en torno a una interpretación materialista, mejor conocida como “materialismo histórico”.

Desde el enfoque político, se destaca el pensamiento de Marx, quien interpreta a la sociedad a través de lo que materialmente la mueve: las fuerzas de producción. Según Marx (2008), “el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social y política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia” (p. 4-5). Con el auge del capitalismo, se le vuelve a dar importancia a la materia, ya no en el ámbito de las ciencias naturales, sino en las ciencias sociales. El materialismo histórico investiga ciertos procesos y cambios históricos, sociales y culturales a causa de factores estrictamente materiales, es decir, aquellas cosas cuantificables o aprehensibles.

Luego del análisis materialista de Marx, aparecen una serie de aproximaciones y términos nuevos, que acuñan la hipótesis de que aquello que define a la sociedad, la historia, la cultura y la economía, está signado por la disposición material sobre la tierra. Esta materialidad está siendo constantemente revisada por los artistas y teóricos contemporáneos para seguir aludiendo a los problemas del presente a través de los materiales. Como humanos, estamos hechos de materia y rodeados por ella, el problema es que la distinción entre las personas y las cosas (Espósito) es tan grande, que el humano siempre se ha posado en un centro ontológico superior a la materia. Y aquí, llegamos a lo que plantea la corriente del nuevo materialismo, que es lo que me convoca, pues no busca la disolución completa de las jerarquías naturalizadas por los estructuralistas, sino una relación más orgánica entre los extremos, para aceptar que el humano y su cuerpo están en constante relación con la materia, los objetos y las cosas, y que sus vínculos son necesariamente complejos y cambiantes.

El “nuevo materialismo” pone el énfasis en la materialidad para pensar en otras formas de abordar los elementos de la vida y las relaciones entre las cosas. La materia, al igual que la naturaleza, ha sido pensada siempre desde sistemas cuantificables, clasificaciones o concepciones matemáticas, es por ello que el nuevo materialismo se propone reconfigurar la manera en que abordamos la materia y aceptar que ésta posee una agencialidad, fuerza y efectos propios, y que también está en relación con el mundo humano. Según Coole y Frost (2010), una nueva configuración de la percepción de la materia puede reestructurar los modelos políticos y sociales. En este sentido, la imaginación estética exhibe un territorio fértil para introducir problemáticas y debates sobre los modos de ver, de percibir y de pensar sobre las cosas, las personas y los cuerpos, y el espacio común que se crea entre ciertas afectividades y agenciamientos, con una gran capacidad de generar un cambio cultural y ético en la manera en que concebimos y nos relacionamos con el medioambiente, para fomentar una relación más horizontal entre las distintas especies.

Por otra parte, en *Vibrant Matter* (2010), la autora Jane Bennet, propone mirar a los objetos de un modo distinto, observar más de cerca a las personas y a las cosas no humanas para entender también cómo funciona la propia subjetividad de la identidad humana frente a lo no-humano. Así, se busca generar una nueva fórmula ontológica, en la que los objetos, materiales y organismos no-humanos puedan alcanzar un lugar digno frente a la dominación histórica del hombre por sobre ellos. La autora propone mirar de cerca a ciertos objetos cotidianos, como la comida, para reconocer la participación del humano en una “materialidad vital”. El nuevo materialismo plantea la necesidad de visibilizar esta relación compleja del ser humano con su entorno y la noción que éste tiene del mundo, a través de la representación de

cosas y objetos que puedan activar distintos procesos sensoriales y desatar una sensibilidad distinta ante la materialidad.

Esta revisión teórica está necesariamente en relación con el avance del Antropoceno, como problema estético, cultural, social y político. Frente a los interrogantes que trae la gran crisis ecológica actual, pensadores como Agamben (2006) y Chakrabarty (2009), abogan por la unión de los polos, la fusión del *bios* y el *zoe*, y la convergencia entre la historia del humano y la historia de la naturaleza. Con respecto a esto, Agamben (2006) señala que “la división de la vida entre una vida vegetal y relacional, orgánica y animal, animal y humana, pasa antes que nada como un borde móvil por el hombre vivo” (p. 15). Según el autor, la línea que separa a estos dos mundos no es necesariamente inamovible, pues hoy la naturaleza se rebela contra el trazado del borde artificial y cultural que la separa de lo humano, habla una lengua insurgente porque la propia “máquina antropológica” construye y desmarca a la vida humana.

En este afán de deconstruir los binomios fundados por la modernidad, aparecen más intelectuales que buscan resolver la distinción tajante entre la naturaleza y la cultura (Bruno Latour), llevando la discusión hacia modelos de pensamiento multiculturales o, más bien, multi naturales y perspectivistas (Viveiros de Castro), y tratando de impartir un pensamiento alternativo, “rizomático” (Deleuze y Guattari), “multiespecies” (Donna Haraway) o “ecológico” (Timothy Morton), para aprehender las formas de vida alternativas y adoptar relaciones más sustentables. Se trata principalmente de reconocer y entender que estamos directamente entrelazados con la materia.

Para Haraway (2019), lo verdaderamente importante es intentar reconfigurar el tipo de relaciones que hemos establecido, tanto con dichas vidas precarias, vulnerables y sufridas, como con las distintas especies y agentes ecológicos, en un momento en el que el daño ya está hecho. Lo importante entonces es “seguir con el problema” pero generando una alianza (hacer-con, devenir-con y ser-con el otro) entre especies a modo de reavivar un planeta que ha sido destruido por el capitalismo patriarcal. La autora toma distancia del Antropoceno o el Capitaloceno para generar una nueva mitología planetaria, que recupere distintas tradiciones culturales, condensadas en una sola figura, rescatando la dimensión del mito en el corazón del debate científico. La alternativa del “Chuthuluceno” es más bien una forma de pensar en el futuro. La autora no propone suspender la relación con el futuro o disputar la posibilidad de un futuro potencial, sino multiplicar las temporalidades del presente. Sugiere que el humano debe volverse más atento a los tiempos sincrónicos, a las configuraciones abiertas de ciertos lugares, tiempos, materias y significados en el presente.

Haraway (2019) sostiene que, dentro de un imaginario apocalíptico severo con un cierre de condiciones de sobrevivencia, la única alternativa es encontrar formas de “devenir con”, que en Haraway es un devenir con otras especies. Según la autora, el paisaje del Antropoceno conlleva una situación de refugiados sin refugio. Si antes las especies encontraban lugares donde podían reinventar su vida, el contexto de cierre de Haraway no admite un refugio alternativo posible, de modo que hay que aprender a vivir y morir en un paisaje en ruinas. Sin embargo, propone no entregarnos a nuestra nula capacidad de preguntarnos por el futuro: “quedarse con el problema requiere aprender a estar verdaderamente presente, no como un pivote temporario entre pasados edénicos o espantosos y futuros apocalípticos o salvadores, sino como criaturas mortales entramadas en una miríada de configuraciones abiertas de lugares, tiempos, materias y significados” (Haraway, 2019, p. 20). Lo que propone Haraway es desmontar la relación con el futuro apocalíptico y multiplicar las temporalidades del presente, para que exista la posibilidad de transformarse junto a otras especies, de hacer parentescos entre especies en vez de seguir reproduciendo la vida humana.

Por un lado, “seguir con el problema” también implica una reflexión biopolítica, y un procedimiento de entendimiento, empatía y reconocimiento de la vulnerabilidad de aquellas vidas que no han sido tomadas en cuenta. En *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* (2006), Butler invoca a lo humanístico como capacidad de respuesta ética ante la vulnerabilidad del otro. La autora reflexiona sobre las vidas precarias como aquellas que no son lloradas y lamentadas, como vidas que no cuentan ni entran en los rituales de duelo de la sociedad. A través de esta reflexión podemos acercarnos a una serie de vidas, no necesariamente consideradas humanas, que están por fuera de lo que el humano considera propio. Butler piensa en la precariedad y en aquellas “vidas precarias” en torno a la capacidad de ser llorado y lamentado. Para ella, las vidas precarias son aquellas que no son lloradas, las vidas que no cuentan y que no entran en los rituales de duelo de la sociedad y por ende, esta idea de “vida precaria” refleja las distinciones culturales y políticas de una sociedad.

Por otro lado, “seguir con el problema” también implica un proceso de reconfiguración de la perspectiva, de analizar el lugar que ocupamos como humanos y entender que no solo existe un ángulo de visión. En *Metafísicas Caníbales*, Viveiros de Castro (2010) hace una antropología crítica contra la reducción del sujeto antropológico a un “otro”. Establece que la distinción moderna entre naturaleza y cultura debe ser desmontada porque se naturalizan ciertos sujetos frente a otros más salvajes. El autor sugiere dos nociones fundamentales que sostienen la cosmovisión amerindia, para pensar cómo seguir después de la crisis ecológica. Por un lado, el “Perspectivismo” entiende a los cuerpos como centros potenciales de

perspectiva que en conjunto disponen la multiplicidad de puntos de vista de la universalidad y un tejido de relaciones en permanente cambio (p. 24). Es decir, existe una multiplicidad de puntos de vista, centros potenciales de universalidad y espacios de relación que no tienen como presupuesto lo humano.

Por el otro lado, el “multinaturalismo” propone una Naturaleza activada e intervenida por las perspectivas que adopta cada cuerpo, distinta a la Naturaleza como concepto “en sí” indiferente de sus representaciones. “El relativismo cultural, o multiculturalismo supone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales; incidentes sobre una naturaleza externa, una y total, indiferente a la representación” (p. 54). El autor comprende a la Naturaleza como sujeto en variación permanente, entendida por las perspectivas que forman las diversas concepciones del mundo, en donde no hay “cosa en sí”, sino un tejido de relaciones en permanente cambio, en devenir permanente. El antropocentrismo establece la distinción entre la Naturaleza y la Cultura, como nociones desentendidas; la Naturaleza es indiferente a los criterios que utiliza el ser humano para representarla como dimensión descriptible a través de leyes de las ciencias naturales. De esta forma, se interviene con el antropocentrismo, consolidando paradigmas entre mundos heterogéneos. En la obra de Julia Padilla no hay una naturaleza, sino una multiplicidad de naturalezas, definida por la variación permanente de las perspectivas que forman la concepción del mundo.

La “agencialidad” (Latour) de la materia pasa a un plano fundamental dentro del nuevo materialismo, siendo la capacidad vital y conjunta de todas las materialidades que forman parte de la totalidad. Al pensar en la materia, también pensamos en la naturaleza de la misma, y la materia que abunda en la naturaleza, los elementos de la vida, las cosas que habitan el planeta, y cómo el hombre se distingue de dichas cosas. Debemos pensar la materialidad de distintas formas, renovar nuestras ideas sobre la materia, dejar de pensarla como algo quieto, para iluminar su agencialidad, sus procesos activos y su vitalidad, para entender que el humano está también encarnado en estos movimientos materiales. El sujeto humano ya no puede verse a sí mismo como un ente aparte, por eso los nuevos materialismos proponen al hombre como parte integral de la materia y no tanto la materia como elemento y medio fundamental para el progreso de la historia del género humano.

En el último tiempo, varios intelectuales y filósofos han teorizado acerca de la importancia que tienen los objetos tanto como agentes históricos como elementos diarios con capacidad de armar un relato sobre nuestra sociedad. Entre ellos se encuentran Espósito (2015) quien hace una genealogía de la distinción entre las personas y las cosas, Harman (2018) con su Ontología Orientada a Objetos, Coole y Frost (2010) y el aporte del nuevo materialismo a

la ontología, la agencialidad y la política, Boscagli (2014) quien a través de una teoría de las cosas alude a un materialismo radical en el presente, y Appadurai (1986) con su teoría sobre la vida social de los objetos que habilita una perspectiva cultural de las mercancías y productos materiales. Según Espósito (2015), el término “persona” parece universal y parece incluir a todos, pero en realidad es una categoría restrictiva. El autor insiste en el reconocimiento del otro más allá de su cultura y especie, en donde la materialidad del cuerpo no debería estar en tensión con la razón característica de la persona, sino que debemos poder establecer una ontología impersonal que pueda incluir a lo no-humano, y esto necesariamente incluye a lo material.

En definitiva, este trabajo busca destacar la corriente posestructuralista del nuevo materialismo y demostrar que, en las últimas décadas, el campo cultural latinoamericano ha renovado la forma en que se piensa y representa a la materia, para generar una nueva conciencia material en torno al cuestionamiento de lo humano como centro de la experiencia del mundo, frente a lo no-humano, lo no-viviente y lo orgánico, el avance del Antropoceno y la actual crisis ecológica. En este sentido, la obra de Julia Padilla es un ejemplo, entre muchos, de cómo el arte contemporáneo latinoamericano puede habilitar la imaginación de un futuro habitable, una convivencia y coexistencia con la naturaleza (posthumano) y el resto de las especies, en donde el hombre ya no sea el sujeto de la dominación (post antropocéntrico).

Universidad de
San Andrés

2. La “imaginación material” latinoamericana⁹

La cultura latinoamericana ha sido explorada, interpretada y representada, por un lado, por aquellas miradas ajenas y extranjeras que en los siglos XVIII y XIX, llegaron al continente con el objetivo de descubrir nuevas tierras, recursos y comunidades. Por otro lado, los habitantes locales han intentado reproducir sus propias visiones de lo latinoamericano, ya sea desde la imitación o con fines distintivos. Los modelos tradicionales de representación occidentales han posado la mirada sobre América Latina a través de los artistas viajeros que buscaban reproducir el paisaje latinoamericano para mostrar su inmensidad y exotismo a la población europea¹⁰. Sin embargo, con el avance de la modernidad, los artistas locales se esforzaron por alejarse de esta mirada occidental e imperial e imponer un arte propio¹¹.

En el siguiente apartado, me interesa hacer un recorrido de cómo se ha representado el paisaje y los elementos naturales en el territorio latinoamericano, para poder entender las nuevas formas que encuentra el arte contemporáneo de abordar la naturaleza en el presente. Con el avance de la crisis ecológica a nivel planetario, es evidente que ya no es posible estetizar a la naturaleza a través de las formas de representación tradicionales. En este sentido, las vanguardias europeas de principios del siglo XX han establecido otras formas no-hegemónicas de hacer arte, y otros propósitos en torno a la acción artística. Dichos movimientos resultan fundamentales para entender las iniciativas del arte contemporáneo y sobre todo, la forma en que se insertan las distintas producciones artísticas que proponen a la materia como medio específico para el abordaje de cuestiones sociales, políticas y culturales.

Es evidente que la obra de arte ha atravesado distintas formas y significados de acuerdo a las distintas épocas y exigencias de una sociedad que ha ido cambiando. Anteriormente, el arte se preocupó por la cuestión material en torno a las distintas sustancias usadas para crear y mezclar los colores, generar texturas y producir ilusiones, en consonancia con los distintos

⁹ Cortes Rocca, Paola y Luz Horne. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. 4-15

¹⁰ Estos artistas viajeros buscaron representar el territorio latinoamericano a partir de técnicas y estilos artísticos prefigurados en Europa, y así se construyó una historia objetivada y hegemónica de las formas de vida, prácticas y costumbres de la gente y el paisaje latinoamericano. Las personas, las especies naturales y las costumbres terminaban siendo situadas en un escenario irreal, en donde la materia se presentaba como una herramienta clave para acercar la cultura latinoamericana a las sociedades “civilizadas” europeas.

¹¹ En una primera instancia, el arte latinoamericano fue visto como una mimesis de las formas de representación europeas, o más bien una reproducción tardía que sólo interesaba por su extrañeza y lejanía con respecto a lo europeo (Malosetti Costa, 2015, p. 58). Más adelante, se generó, como bien dice Penhos (2008), “una tensión entre los modelos aprendidos y las particularidades locales de cada región” (p. 1). Con el auge de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, los distintos países no sólo distanciarse de los modos de representación europeos, sino que también buscaban diferenciarse entre sí.

valores estéticos, elevados y hasta sagrados¹². Estos paradigmas visuales contemplaban los valores de lo bello, lo bueno y lo virtuoso expresados por la acción reveladora del artista iluminado, que, a través de su destreza, hacía uso de los medios más elevados para hacer un arte destinado a durar y, por ende, le atribuía un valor supremo. El uso de la materia estaba ligado a un orden jerárquico, en donde algunos productos eran más nobles y duraderos que otros, pero para ser utilizados se los convertía en cualquier otra cosa, cambiaban de forma y estaban completamente al servicio de la pintura y la imagen estética.

Por el contrario, con el auge del modernismo se introduce la posibilidad de romper con el lenguaje artístico tradicional, se lleva al arte a otras esferas y se plantean nuevas particularidades materiales¹³. El arte moderno ya no se preocupa tanto por los medios artísticos o la habilidad del “genio artista” que logra una composición “aurática” (Benjamin), sino más bien por romper con los conceptos del “buen gusto” tradicional y burgués. No obstante, son las vanguardias del siglo XX, las que permiten la ruptura profunda y radical que cuestiona al objeto artístico en su totalidad. La materialidad del arte deja de ser una cuestión de técnica formal para dar lugar a una nueva concepción de los materiales y objetos que pueden ser utilizados para componer la obra de arte. Las vanguardias europeas y su posterior influencia en el campo artístico son fundamentales para comprender el surgimiento de otros movimientos y el arte en la actualidad, ya que alzan la materia a un plano superior y hacen uso de objetos que antes formaban parte de sistemas visuales impensables, como son la basura y los desechos.

Dentro de este debate sobre la materialidad, me interesa destacar las formas en que la “imaginación material” latinoamericana (Cortes Rocca y Horne, 2021) piensa y hace penetrar elementos naturales, sustancias y materiales para aludir a la representación del medio ambiente. El contexto de producción resulta primordial, pues la noción de lo latinoamericano estuvo siempre conformada por el ojo ajeno, de modo que se instala un componente de ruptura o choque, que busca ir más allá de las tradiciones artísticas establecidas. Una breve mención a la historia del arte latinoamericano exhibe el contexto físico y temporal de la producción artística de Julia Padilla, y, el breve recorrido por el arte rupturista del siglo XX tanto en Europa como en América Latina permite acercarse y dar sentido a una serie de obras contemporáneas que pueden resultar difíciles de interpretar. Frente a la idea de que todo objeto, cosa o material

¹² Para una investigación más extensa acerca de la forma en que se concibe al arte y a la escultura antes del siglo XX, consultar las publicaciones de Baxandall, como *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980) o *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (2000)

¹³ El impresionismo es un buen ejemplo temprano, de cómo se liberan los preconceptos artísticos para presentar innovaciones técnicas en cuanto a los colores, las texturas y las líneas, y con ellas se modifican también los materiales utilizados y la forma de entrelazarlos.

puede convertirse en una obra de arte, resulta difícil no caer en la trampa del “espacio basura” (Morton) o la alusión al basural (Heffes) y complicar a un espectador que quizás no encuentra refugio en un arte que ha aceptado la idea de que todo puede ser expuesto y en cantidades desmedidas.

2. 1. Antecedentes materiales

Las vanguardias europeas son un antecedente fundamental y un giro artístico necesario para entender los fenómenos culturales actuales, tanto en occidente como en Latinoamérica. El *ready-made* duchampiano¹⁴ inauguró la posibilidad de plantear un proceso artístico novedoso y distintivo, en donde la materia prima ya no es transformada al extremo para consolidar la imagen estética, sino que un elemento que es propio de la vida cotidiana es colocado en el espacio de exposición para cuestionar y desmitificar la obra de arte y disputar la técnica individual del artista. Con esta iniciativa de los jóvenes revolucionarios europeos, que intentaban expresar su descontento y enojo hacia el conflicto bélico y sus implicaciones humanísticas, se instala la idea de que el arte puede también ser otras cosas. Ya no se debe respetar el marco y el pedestal clásico, sino que en la obra de arte operan otros lenguajes, códigos y simbologías impensadas en el pasado.

De la exaltación de la materialidad impartida por dichas vanguardias, nace una serie de movimientos también de orden rupturista, que van alterando las condiciones materiales de producción del arte. Las primeras colocan a la materia en un primer plano, ya no como medio para la creación, sino como objeto artístico en sí mismo. Los objetos comunes inundan el espacio artístico para aludir a lo habitual, abandonando el estatus ritual y sagrado del arte. Pero luego, aparecen tendencias minimalistas, informalistas y conceptuales, que en su afán de dejar de lado la importancia de la materia, a mi modo de ver, le dan un lugar aún más valioso, pues se deja en evidencia que el arte no puede existir sin la síntesis entre la materia y la forma. Como bien señala Elena Oliveras (2018), “la síntesis de materia-forma se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso. Asimismo, esta definición constituye el esquema conceptual por antonomasia para toda la estética y la teoría del arte” (p. 271). Es justamente esta síntesis la que me interesa abarcar, pues creemos que entendemos aquello que puede ser el arte, las formas que puede adaptar y la materia que logra imponer, pero el arte es algo

¹⁴ El *ready-made* planteado por Duchamp a principios del siglo XX, responde a un gesto radical dentro de la concepción artística, pues implica tomar un objeto de la realidad e incorporarlo a un espacio dedicado a la obra de arte. Es decir, un objeto utilitario cualquiera que el artista elige intencionalmente se presenta como obra de arte, de modo que un objeto anónimo se convierte en un objeto artístico.

cambiante y su cambio va de la mano con la historia cultural, y sus exigencias e intenciones en cada época.

Los antecedentes materiales nos muestran que el arte latinoamericano va siguiendo las distintas ideas y estilos que se van desarrollando en occidente, pero mantienen una relación cercana con el pasado colonial, el auge de la modernidad, la urbanización sin precedentes y la naturaleza como sustento fundamental para la supervivencia. El arte en América Latina se preocupa por mostrar este lazo esencial entre el hombre y la materia circundante, y las relaciones entre individuos y comunidad que dependen de ella. Al ir alejándose de esta visión nostálgica que alude a un pasado con cierta melancolía y pretensión de retorno a un orden de cosas perdido, la materialidad se convierte en un medio clave para aludir al territorio local y plantear una serie de problemáticas regionales, ya sea contra la institución del arte o como ataque a las cuestiones sociales, políticas y culturales que atraviesan y conmueven a América Latina como región periférica y marginal.

Primer antecedente material: las vanguardias y la exaltación de la materia

Las vanguardias europeas de principios del siglo XX se destacaron por mostrar su lucha e inconformidad frente a las guerras mundiales, haciendo frente a los valores y principios transmitidos por las mismas e intentando sacudir las bases de la cultura capitalista, burguesa e industrial. Aparece una voluntad de ruptura, revolución y rebeldía, que busca nuevas formas y procedimientos que cuestionan la forma de entender el arte, el sujeto y la técnica. A través de un modo de intervención en el presente, centrado en la acción artística automática y el pragmatismo se exponen las bases del sistema y se evidencia la necesidad de producir cambios sociales y políticos más profundos¹⁵.

A partir de 1909, el futurismo y los demás movimientos de vanguardia, enaltecen el rol del artista, quien se convierte en un trabajador autónomo y sus obras vienen a llenar un vacío de palabras, conceptos y problemáticas. Se cuestiona más bien la categoría de objeto, la cuestión material de las obras, y su función en la sociedad. El arte pasa a ser una realidad en sí

¹⁵ Cada vanguardia produjo su propio manifiesto para la comunicación de sus principales ideas y convicciones. A través del arte escrito, hacían pública una declaración de doctrina o un propósito artístico específico para dar cuenta de los posicionamientos del movimiento. Según Mangone y Warley (1994), los recursos formales y efectos discursivos se vuelven importantes, pues dan a “conocer opiniones y sentimientos con una intencionalidad pragmática concreta” (p. 19). Así, la epifanía, la resemantización o la creación de palabras nuevas, la teatralización de las ideas, los neologismos, el sarcasmo y la ironía se vuelven propios de una expresión marginal al arte oficial, una nueva estética cultural que necesita acentuar ciertas técnicas del discurso para conformar la materia de su lucha. En definitiva, el uso de la palabra es importante, y no solo pone en evidencia la interdisciplinariedad artística, sino que también materializa la ideología del movimiento.

misma que pone a tela de juicio el paradigma artístico vigente: la pintura pasa a ser representación de elementos ficcionales dentro de un plano de creación e invención, que no es necesariamente una copia. Por el contrario, se comienza a experimentar con las cosas, explorar cuáles son los límites del arte y la materia como tal, de modo que los artistas comienzan a darle nuevas formas, sentidos y significados a los objetos utilizados para responder a este afán profundo de cuestionar las formas de representación y ampliar las maneras de hacer arte. No se buscaba tanto romper con la idea de la belleza y la expresión estética adecuada, sino reconfigurar la materia prima utilizada para hacer arte (Gianera y Lista, 2018, p. 16-19).

En términos de Bürger (1974), las vanguardias se plantean como una reacción hacia la sociedad burguesa y su separación de la “praxis vital”. Para los artistas rupturistas, existe un problema en el seno de la sociedad que debe ser alterado al mismo tiempo que el estatus del arte dentro de esta. Para el autor, la vanguardia va en contra de las costumbres burguesas que sostienen el arte tradicional para plantear una separación entre la institución del arte y el contenido de la obra. Me interesa resaltar la importancia que supone la autocrítica dentro del análisis artístico que hace Bürger, pues según él, solo cuando el arte alcanza este estadio, es posible comprender lo anterior para construir algo diferente. En esta ruptura conceptual, la materia adquiere un rol central, pues es a través de ella que los artistas encuentran una veta artística impensada. La interdisciplinariedad, la extensión del arte a las distintas áreas y la reintegración de éste al ámbito de la vida, implican una libertad de creación diferente que permite ir más allá del asunto representado y proponer manifestaciones que exaltan la capacidad de la materia para reconducir el arte a la praxis vital como crítica a la realidad.

En 1913, Duchamp presenta su mingitorio bajo la idea del “*ready-made*” que revolucionó la historia del arte para siempre. Al tomar un objeto del ámbito industrial y la producción seriada, hace su crítica a la institución del arte, destruye el gesto de la obra única y su autenticidad. El artista le quita al mingitorio su función inicial y lo coloca en un espacio distinto al original. Los *ready-mades* de Duchamp son fundamentales para comprender el giro objetual que se da en el siglo XX, y la importancia que obtienen los objetos y las cosas en el mundo del arte a partir de entonces. La existencia de un objeto en el espacio de exposición da lugar a una serie de reflexiones e interrogaciones tautológicas que cuestionan las experiencias estéticas, en donde la materia se convierte en un dominio cotidiano que exige un lugar en la contemplación artística. Zabala (2012) sintetiza al *ready-made* como “el resultado de una inadecuación entre un objeto y el espacio que lo contiene, que se reúnen para interrogar la experiencia estética de forma activa y crítica” (p. 25).

A esta altura, resulta fundamental profundizar en el aporte de Walter Benjamin, quien en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) plantea que, con el avance de la ciencia y los procesos industriales, aparecen una cantidad de máquinas y objetos propios de una sociedad moderna, que al ser producidos en serie pierden su carácter único. Lo mismo pasa con la obra de arte, la cual pierde su condición sagrada para convertirse en un instrumento común y corriente. En definitiva, vemos como en occidente cambia la forma de producir arte para incorporar materiales y objetos que implican una intervención distinta del artista, quien enfatiza más el proceso artístico como ensamble e improvisación. Los materiales se convierten en el medio principal de la ruptura y el símbolo esencial de la revolución artística.

Benjamin sostiene que, con el avance de la sociedad de masas, se le exige una forma y función distinta al arte, de modo que la obra ya no está destinada a la contemplación, sino que se busca la diversión y un lugar de participación más importante para el espectador. Las cosas y los objetos se convierten en un medio inequívoco, pues aluden a lo cotidiano e inmediato de la vida del que observa, suscitando una relación instintiva que el arte hasta entonces no poseía. Este recorrido teórico es clave para comprender la apreciación artística en el presente, y reconocer que aquello que Benjamin considera una “época de decadencia” es en realidad una posibilidad de mejora.

En el caso del surrealismo, movimiento instaurado por André Bretón en 1924, la materialidad de las obras se da en torno al fluir de la inconsciencia y al automatismo psíquico plasmado en la escritura, el grafismo, el collage, la fotografía, o simplemente, a través del “objeto encontrado”, una idea intrínseca del dadaísmo, que se apropia de los objetos de la cotidianeidad y los trastoca para generar nuevos significados. Así, cambia la idea de la belleza estética y el modo de comprender las obras, de modo que el cruce entre objetos que no tienen nada que ver entre sí generan el verdadero atractivo de la obra de arte. La “Belleza Convulsa” se convierte en un concepto central del surrealismo, y plantea la cuestión del fragmento verbal o el objeto encontrado como un ejemplo de azar objetivo, como signo del deseo del objeto. Los artistas, como Dalí y Brassai, creían ver representados sus deseos o fantasías en objetos azarosos, por lo tanto, tomaban cosas materiales y al aislarlos cobraban otros significados. De esta manera, un fragmento irrelevante o intrascendente se convierte en representación de otros sentidos y una conexión privilegiada con la realidad.

Ahora bien, uno se preguntaría cómo pudo un público como el de principios del siglo XX, soportar ciertas representaciones que nada tenían que ver con el arte al que estaban acostumbrados. El concepto de arte es uno dinámico y elástico que va evolucionando e incorporando distintas manifestaciones y disciplinas que alteran la interpretación de las obras

de arte. Como bien establece Danto (2002) a partir de la afirmación de Wölfflin de que “no todo es posible en todas las épocas”, el arte a lo largo del tiempo va desarrollando razones de posibilidad histórica. Casualmente, Baudelaire (1863) también decía que la belleza de una obra de arte está en plena relación con su contemporaneidad: “El placer que obtenemos de la representación del presente, se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente” (p. 2). Así, ciertas representaciones o manifestaciones artísticas, o más específicamente, la introducción de ciertos objetos materiales para conformar obras de arte, son un síntoma de una época histórica, en un lugar también particular y una experiencia traumática que suscitó modos de creación novedosas y claramente rupturistas.

No obstante, si bien las vanguardias nacieron en un tiempo y espacio específicamente occidental, por supuesto que tuvo repercusiones a nivel mundial. La potencia de las afirmaciones y principios vanguardistas se fueron dispersando por los distintos países, y América Latina no fue ninguna excepción¹⁶. Sin embargo, mientras que los principios esenciales de las vanguardias europeas sugieren que el pasado se plantea como una limitación al desarrollo artístico, que no permite la emergencia de una nueva identidad moderna, los artistas latinoamericanos se dedicaron a transmitir un retorno a lo local y nativo a partir de las formas de representación vanguardistas importadas de Europa¹⁷.

Este tipo de arte específicamente latinoamericano buscaba hacer justicia frente a la mirada occidental y relatar la historia desde el otro lado, desde una perspectiva original y regional, periférica y marginada. Se buscaba un cambio social y político, un cambio de paradigma cultural y un impulso moderno desde las raíces, de modo que lo que atraviesa a todas las obras de la época es un retorno a lo propio. Lo que comienza a evidenciarse es también una relación íntima con el entorno, con la tierra, con los vínculos originarios, entre hombres y mujeres dentro de una comunidad, y de estos con el ambiente. Se busca armar un relato sobre la cultura mestiza, los paisajes exuberantes frente al avance de la industrialización moderna y los elementos locales, de modo que se siguen exacerbando aquellos binomios y dicotomías establecidos durante la época colonial. Recordemos que las comunidades latinoamericanas

¹⁶ De hecho, nuestro continente fue visitado por los exponentes más importantes de los movimientos de vanguardia. En 1926, Marinetti, fundador y promotor del futurismo, encarnó la tarea de expandir su movimiento al resto del mundo y llegó a Brasil, Argentina y Uruguay con una misión política y artística. Para más información recomiendo el texto “Las visitas de Marinetti a la Argentina” de Cecilia Rabossi (2010)

¹⁷ Así, comienzan a surgir vanguardias alternativas con características específicamente latinoamericanas: el indigenismo, el muralismo mexicano, el nativismo, la antropofagia, el universalismo constructivo, etc. Los elementos propios de la cultura latinoamericana les sirvieron a los artistas a ver la riqueza primordial de sus regiones para la construcción de nuevas narrativas locales (Bastos Kern, 2015, p. 81).

fueron vistas por los extranjeros como bárbaros y salvajes, casi como animales o entidades no-humanas en contraposición con las sociedades civilizadas provenientes de Europa.

En definitiva, los artistas latinoamericanos modernos intentan “abrazar las contradicciones de su condición”, es decir, apropiarse de sus propias virtudes para hacer frente a la colonización (Ades, 1989, p. 134). En este intento de buscar acercar el pasado primitivo para impulsar la vanguardia como proyecto de emancipación nacional, predominan las representaciones de los paisajes, las figuras costumbristas o los personajes ficticiales para hacer una predica por lo local. Así, los artistas como Joaquín Torres García (Uruguay), Tarsila do Amaral (Brasil), Wilfredo Lam (Cuba), Diego Rivera (México), Raquel Forner (Argentina) y Pedro Figari (Uruguay), entre muchos otros, todavía no logran despegarse de la pintura de caballete y la escultura para dar lugar a una materialidad moderna en donde la objetualidad pase al primer plano, como sucedía en el centro occidental de producción.

Un alto en el camino: espacio, paisaje y naturaleza

Con el surgimiento de las vanguardias latinoamericanas y su carácter revolucionario, el paisaje se convierte en un símbolo de la lucha, de modo que su transformación dentro del imaginario cultural no habla sólo de un cambio estético que acompaña el vigor abstracto y material europeo, sino que introduce una serie de cuestiones más profundas en torno a las tensiones provocadas por el proyecto de modernización. El arte latinoamericano comienza a mostrar un pasaje desde la representación estetizada de la naturaleza, a un estado de cosas más rebeldes, fuera del control humano, para luego arribar a una relación más íntima con lo no-humano y la inscripción de agentes diversos en continua co-agencialidad.

A partir del siglo XX, los espacios latinoamericanos presentan distintas nociones de lo humano, en donde la naturaleza cobra una importancia excepcional y permite entender cómo se organizan las comunidades, cómo se conciben los cuerpos y cómo se van desarmando los límites y bordes con lo que no es necesariamente humano. Pareciera que en América Latina hay una naturalización de lo violento, lo salvaje y lo trastornado, en oposición a lo ordenado, civilizado y desarrollado del mundo occidental. Al estar en constante comparación, se subestima el poder del arte latinoamericano de generar realidad. Su realidad parece demasiado utópica, fantástica, y alejada de los cánones eurocéntricos, porque apela a un pasado originario con cierta nostalgia, melancolía y angustia y los artistas se sirven de las innovaciones artísticas de las vanguardias europeas como el futurismo y el surrealismo.

Como bien señala Andermann (2018), el entorno no humano abarcado en las representaciones paisajísticas presenta algo del orden social y ético, que distingue entre formas locales y formas occidentales de acercamiento a lo natural (loc. 139). La lectura que hace Andermann me interpela directamente, ya que da cuenta de un pasaje que va desde los cuentos regionales latinoamericanos a las actuales representaciones antropológicas, en donde la marginalidad estética permite una insurrección premonitrice de lo que hoy en día conocemos como el “cambio climático”.

En una primera instancia, las literaturas regionales latinoamericanas han sabido representar la naturaleza como algo vivo, no solo como una presencia existente, sino como protagonista. Fue justamente el contacto constante con la naturaleza por parte de estas regiones periféricas, marginales, y alejadas del centro occidental, lo que habilitó reflexiones acerca del proceso natural. A partir de una serie de ejemplos literarios latinoamericanos, como los cuentos regionales de Horacio Quiroga, el autor pone en evidencia que existe una historia alternativa, en donde la posición distanciada del centro occidental da cuenta de la potencialidad del ambiente de forma más eficiente. En el ámbito literario, otros autores como Selva de Ferreira de Castro, Guimarães Rosa, Canal Feijóo, entre otros, hablan de las relaciones entre el medioambiente y el cuerpo, del encuentro entre la naturaleza y el hombre, la depredación del territorio, el desbosque y la vida rural, que, según Andermann, construyen su enunciación sobre ese mismo “borde móvil” de Agamben, pues la naturaleza se levanta contra la frontera que la distingue de la vida humana.

Hay algo de la posición periférica, del vivir sobre los márgenes, de estar lejos de lo occidental y necesariamente sujeto a ciertas prácticas colonizadoras y políticas que han plasmado una concepción de lo latinoamericano siempre clausurado por un “otro”: sean los países más desarrollados que explotaron la tierra, el territorio y la sociedad latinoamericana para su propio beneficio; o un paisaje que se rebela ante las actividades extractivistas y destructoras del hombre en suelo latinoamericano, o un orden político represivo que clausura la libertad y controla los cuerpos. El arte siempre se ha mostrado como un territorio fértil para la representación de este “otro” y las distintas posiciones dominantes: la creación artística busca establecer la noción de un “nosotros” víctima, sobreviviente, luchador y revolucionario. Sin embargo, Latinoamérica invierte los términos de identificación, ya sea desde un territorio alejado, o a través de una perspectiva volcada hacia lo tradicional, para subrayar aquellas cuestiones que no son visibilizadas por la modernidad europea. La máquina, la industrialización y el capitalismo, representada por las vanguardias europeas a través del uso no convencional de objetos y materiales en el espacio de exposición, no son el único lado de la

moneda, sino que los artistas en América Latina se proponen plantear que estos surgimientos avalan la depredación de lo nativo, o sea, la naturaleza, el paisaje y los recursos naturales latinoamericanos.

En este sentido, el terreno, las personas, los objetos, la fauna, la flora y las comunidades locales florecen en el imaginario latinoamericano como aquello puro que hay que proteger, iluminar y conservar. Las lenguas nativas, las plantas autóctonas, las prácticas rituales y las creencias sobre el ser y la tierra pasan a un primer plano como aquello sagrado que no puede ser manchado por el hombre blanco occidental. Los cuerpos se vuelven extremadamente importantes porque están en relación con el entorno, pero también con lo primordial. Lo no-humano cobra un sentido fundamental dentro de las cosmovisiones originarias, como símbolo de la sobrevivencia latinoamericana. Al apelar constantemente a lo propio enfrentado a un orden de cosas ajeno y destructor, se empieza a jugar con el límite vital, el “borde móvil” (Agamben) que distingue entre los cuerpos y el resto, de modo que la tierra se vuelve un elemento clave de la representación latinoamericana.

El arte latinoamericano ha pensado en sus espacios para recuperar las memorias de un tiempo anterior, en donde ciertos materiales adquieren un rol central. Se introduce una dimensión atemporal, en relación con el recuerdo que plantea límites entre lo humano y lo no-humano, en donde ciertas preguntas por la identidad y lo perdido entran en el debate como elementos culturales centrales. Es decir, el espacio, el paisaje, la naturaleza y los cuerpos se vuelven centrales a la representación y apelan a los restos de aquel tiempo más pleno, menos contaminado y no colonizado.

En América Latina, el espacio y el territorio se conciben como un portal para entender de dónde venimos, pues es lo único primordial que se remonta a tiempos anteriores a la disputa por las tierras, a la deforestación y la extracción, la colonización, el capitalismo, el neoliberalismo y las dictaduras. Además, es aquello que habilita cierta distinción con respecto a las culturas occidentales, pues las formas de contemplar, apreciar, integrar y representar al paisaje son distintas. Es importante posar la mirada sobre las producciones artísticas y culturales locales para entender sus formas de vida, la relación con la naturaleza y el vínculo con la materia. “Lo latinoamericano” desestabiliza las formas tradicionales y hegemónicas de representación occidentales, pues apela a un orden de cosas que no está atravesado por la mirada eurocéntrica, ofreciendo una realidad propia y un horizonte visual no contaminado por las perspectivas antropocéntricas.

Segundo antecedente: época de posguerras y el resurgimiento de la (des) materia

Mientras que durante los años 40' en Latinoamérica, se dan una serie de movimientos geométricos y abstractos, anclados en visiones internacionalistas, los años 60' traen consigo una serie de hitos importantes para comprender la situación del arte al ir arribando a su estatus actual. Después de la segunda guerra mundial, el lenguaje se vincula con la geometría y la abstracción. La luz, el punto, los planos, las líneas y los colores se convierten en aquello digno de enfatizar. El arte comienza a avanzar sobre el espacio del espectador, pero ya no tanto a partir de esculturas, sino a través de figuras profundas y obras planas que se pliegan y conquistan el terreno del museo de forma distinta. El movimiento Asociación Arte Concreto Invención (1945) y el Madí (1946) formados en Argentina son un gran ejemplo. Los artistas ya no buscan imitar la naturaleza, el mundo de la realidad, los problemas de la representación o los conflictos políticos y/o sociales, sino que se busca inventar un mundo nuevo con elementos materiales concretos. La abstracción no necesita de grandes despliegues artísticos; se continúa con la idea de que no se necesita la técnica del “artista genio” para realizar una gran obra de arte. Algunos de los artistas que se aglutinaron en torno a estos movimientos fueron Gyula Kosice, Rhod Ruthfuss, Martin Blaszko y Enio Iommi, entre otros.

La materia que durante las primeras décadas del siglo XX planteó nuevos códigos y lenguajes visuales para resaltar una vulgaridad artística sin precedentes, a partir de los años 50' se convierte en el medio por excelencia, y cada vez más artistas abusan de la elección y fragmentación de objetos para encontrar en sus atributos y cualidades, una simbología intensa que se fue volcando cada vez más hacia el concepto y la idea por detrás de del arte¹⁸.

En este contexto, las “cosas” también comienzan a impregnar el mundo del arte, ya no tanto como objetos de la producción industrial o seriada, o materiales concretos para generar una abstracción de las formas, sino como una materia capaz de suscitar un debate o una reflexión más existencial acerca de la vida. Algunos artistas, como Rubén Santatónin, no se conformaban con ser pintores, sino que la materia se convierte en obra para hacer una predica por la existencia del ser humano en el mundo: “Si murieran todos los humanos, solo quedarían

¹⁸ De estos movimientos se van desplegando otros, y van apareciendo artistas ópticos y cinéticos que juegan con los materiales y los colores en el espacio, para generar ilusiones ópticas. Se instala la idea de un sistema dialéctico, en donde el artista realiza una parte de la obra y el espectador la completa. Carlos Cruz Diez es uno de estos artistas, quien, a través de sus tramas sobre la pared, invierte los términos de la contemplación para convertirla en experiencia. Sin embargo, estos nuevos soportes plásticos utilizados para hacer vacío de contenido, anticipa la falta de materialidad que surge en las décadas siguientes.

objetos”¹⁹. La vida cotidiana interviene en el arte de una forma novedosa, y los objetos expuestos dejan de ser completamente reconocibles. Se apela a un orden de materiales precarios, como en *El pájaro amenazador de Berni*, que forma parte de la serie “Monstruos de la pesadilla de Ramona” (1962). Las figuras se vuelven extrañas, no solo por estar conformadas por materiales en desuso, sino que apelan al orden de la subconsciencia y de los sueños suscitados por las ideas moralizantes, tradicionales y cristianas propias de la sociedad latinoamericana. Más adelante, el informalismo y el arte destructivo comienzan a anular las formas y artistas como Kenneth Kemble hacen devenir a la basura en arte.

Por estos mismos años, con el movimiento minimalista surgido en Estados Unidos a principios de la década del 60’, la materia ya no busca parecerse a nada, y según Bois y Krauss (1997), hasta evita equipararse a cualquier conceptualización (p. 53). La sobreproducción de objetos en un mundo completamente industrializado termina de impactar en el arte, y los artistas ya no se asombran por aquello reproducido en serie, sino que la materia adquiere un sin sentido particular con el fin de negar su forma, capacidad y utilidad. De este impulso privado de forma (*formless* en términos de Krauss y Bois), nace el arte conceptual, que se presenta como un fenómeno “desmaterializado” que “escapa” tanto de la materialidad (centralidad de lo visual) como del circuito tradicional y el mercado artístico (Lippard). Este tipo de creaciones introducen la noción de que lo importante no es el objeto, sino la idea o concepto que hay por detrás de la obra. Es decir, hay una primacía de lo intelectual por sobre lo perceptivo: “La idea se convierte en una máquina que hace el arte” (Sol LeWitt citado en Lippard, 2004). No hay una búsqueda de generar valor visual, sino que se prioriza la transmisión de información por encima de cualquier preocupación estilística. Además, el arte conceptual busca escapar del sistema del arte para definir otros canales de circulación para la práctica artística.

Así, el arte conceptual incorpora prácticas muy diversas, y su flexibilidad sirve para pensar las obras de la actualidad. En el arte contemporáneo la obra no está anclada a un eje perdurable: se usan materiales que se desgastan con el tiempo, o acciones particulares que se realizan en un aquí y ahora específico. Al igual que en el arte conceptual, la obra como se la conocía, deja de existir: “la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones, y/o desmaterializada” (Lippard, 2004 , p. 8). En sus comienzos, el arte conceptual buscaba atacar las ideas del arte hegemónico, la noción

¹⁹ Manuscrito identificado con el número “DOS-1”, Archivo Carolina Santantonín, Buenos Aires (consultado en enero de 2016). Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/cosa/>

de autenticidad y originalidad de la obra, el estilo individual del artista y la teoría del genio a través de un arte-idea que subordina a los materiales en pos de una comunicación.

Ahora bien, ¿es probable que esta pretendida desmaterialización, desmercantilización y desmitificación en realidad reafirme la importancia de la materia? Aquella presencia de lo “efímero” del arte conceptual, la supremacía del proceso y la importancia de la documentación por sobre la materialidad, puede ser entendida como una especie de histeria, de quitarle importancia a los materiales, cuando sin ellos no podrían consumarse ni las obras ni las acciones conceptuales. “Liberados del estatus del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación” (p. 7), sostiene Lucy Lippard (2004), pero también se puede argumentar que en el intento de no depender tanto del material y resaltar la convicción de mandarlo a un segundo plano, también se está comprobando la relevancia de este y su rol fundamental en el campo artístico.

Como se ha dicho anteriormente, con el carácter revolucionario de las vanguardias europeas de los albores del siglo XX, los artistas latinoamericanos se preocuparon por exponer los valores y tradiciones locales a través de la pintura. Sin embargo, a medida que el arte occidental se va apegando cada vez más a un tipo de arte que deja de lado estas formas tradicionales, aparecen en Latinoamérica otras maneras de hacer arte en sintonía con los principios del arte conceptual europeo y americano. De hecho, Lucy Lippard (2004) menciona que a finales de la década del 60' se habían constituido una serie de vínculos entre los “artistas de la idea” de los cuales participaron algunos artistas argentinos (p. 23).

Quizás el antecedente más relevante en Argentina sea Víctor Grippo, quien dedicó su vida a la creación de obras con objetos, instalaciones y ambientaciones, en donde las formas y los materiales son fundamentales para exponer el contenido o las ideas por detrás. Desde 1970 formó parte del CAyC, que impulsó los ideales del arte conceptual en Argentina y se dedicó a “dialogar con el pueblo de Buenos Aires, en un intercambio de mutuo acercamiento” (Sarti, 2013). Muchas de sus obras fueron realizadas para exposiciones artísticas específicas y luego fueron destruidas, de modo que el registro fotográfico fue un importante factor de desarrollo del arte conceptual. En *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972), junto a Jorge Gamarra construye un horno de barro en el contexto de la muestra Arte e Ideología, CAYC al aire libre, en la Plaza Roberto Arlt. A través de esta obra cifrada, simbólica y conceptual, apela a un sistema de analogías complejas, en donde el pan se va repartiendo entre la comunidad y se va intercambiando la información. El barro y el pan son elementos conocidos y consumidos por un determinado grupo de personas, de modo que son revalorizadas en la obra para referir a una situación social y política también conocida.

En *Analogía I* (1970-71), Grippo no busca iluminar aspectos nuevos de un objeto, sino que exige al espectador preguntarse por las formas, los elementos expuestos, y las características de algo tan trivial como una papa. Al presentar una serie de papas, el artista busca exponer una idea o una analogía: la inteligencia es energía identitaria, y esta energía puede mover al mundo. Grippo se preocupó por las cuestiones sociales, y sus obras reflejan no solo algo local representado a través de las papas, propias de la tierra latinoamericana, sino que también aboga por quien consume la papa. El artista apela a las raíces, a los sujetos que comen, y quienes están pensando en aquellos que habitan el territorio de América Latina.

Sin embargo, el arte conceptual encontró refugio en muchos artistas posteriores y puede ser considerado como un movimiento esencial para comprender muchas de las representaciones artísticas contemporáneas. Por ejemplo, en *Buenos Aires Tour* (2003) de Jorge Macchi, se entrecruzan distintos formatos visuales y disciplinas como las imágenes, los sonidos y la instalación, para construir como producto final un libro-objeto. Pero su obra también implica un recorrido construido a través de la modalidad del archivo que implica la recolección de objetos y el desplazamiento por el espacio de la ciudad. A grandes rasgos, la obra consiste en un mapa de la ciudad de Buenos Aires, con una placa de vidrio encima que se rompió azarosamente para dibujar los distintos recorridos a partir de las líneas y trazos delimitados por las fracturas. Se establecen paradas, se registran los elementos y existe un desplazamiento en el espacio real. El explorador está siempre en contacto con la materia, con las sustancias, los objetos que se aparecen en el camino; debe siempre hacer uso de lo que se le presenta, sustraer su utilidad y darle una función reveladora. Si bien la obra no puede presentarse como un material de exhibición en un museo, no es posible negar que la materialidad adquiere un rol esencial dentro de la experiencia artística.

A partir de la década del 60', las artes plásticas abandonan los modelos decimonónicos y vuelven a asumir algunas propuestas que ya estaban en el mapa artístico de las vanguardias de principios de siglo. El arte conceptual desarrolla las ideas a costas del material, pero estas tematizaciones no pueden darse sin las condiciones del material mismo. Marchan Fiz (1986), diría que, en todo caso “se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto”, para “alterar las relaciones de la teoría y la praxis artística” (p. 11-12). Si bien el arte conceptual pone al centro a la idea para desarmar la objetualidad de la obra, vemos como en América Latina, los artistas invierten los términos para recuperar la objetualidad y seguir planteando obras materiales en línea con el ready-made duchampiano, pero no solo para cuestionar las formas del arte tradicional, sino también producir metáforas, analogías, y significados más amplios. En definitiva, la materialidad adquiere una importancia central, pues es justamente

ella la que habilita el mensaje político por detrás de las obras y la ruptura radical con el sistema artístico. La “escapada” motivada por el arte conceptual, pudo haber sido temporal en los años 60, pero el arte contemporáneo nos demuestra que este ya no está en una “celda de oro” (Lippard) sino que ha alcanzado la libertad incondicional.

Arte y política: la materia en clave activista

Después de las dictaduras, las artes se presentan como una zona de resistencia al interior del continente latinoamericano. A través de ellas comienzan a mostrarse las formas de vida silenciadas, torturadas y perdidas en el conflicto armado y la violencia ejercida desde la política. El arte se vuelve político; se comienza a desarticular el lenguaje, el sentido común, los espacios, los materiales y los modos de producción artística como denuncia interna. Se disuelve el discurso hegemónico para dar lugar a formas de representación que atentan contra todo lo instalado anteriormente por la institución y el Estado. En los años 60’ y 70’, surge cierta inespecificidad (Kosuth, Krauss, Ranciere) en torno al evento artístico, con la salida de las dictaduras y la vuelta a la democracia. Lo que se da es un gesto vanguardista de crítica a la institucionalidad del arte para dar lugar a una acción artística como forma política revolucionaria.

Por un lado, después de las dictaduras latinoamericanas, el debate artístico se vuelca hacia la importancia del cuerpo, en donde la tierra aparece como aquella que aloja a los muertos y desaparecidos por los regímenes militares en las distintas regiones de América Latina. La tierra se convierte en cómplice y testigo, un agente no-humano que sabe más de lo que el humano puede llegar a descifrar y entender de sí mismo. Las figuras de los desaparecidos, tanto en Chile como en Argentina, se transmitieron a través de las distintas corrientes artísticas del momento, ya sea en formato audiovisual, performance, happenings, y obras plásticas, pero se puede decir que ha predominado la acción por fuera de la institución, pues luego de las dictaduras, resulta difícil confiar en las estructuras de poder. Así, el ambiente o el entorno, al igual que el cuerpo, adquieren un rol material importante, ya que el arte se desarrolla en el espacio público y se buscan respuestas a través de la corporalidad.

En *Nostalgia de la luz* (2010), película documental dirigida por Patricio Guzmán, se propone una serie de preguntas enmarcadas en el desierto de Atacama y en un centro de observación astronómica mundial: cómo hacer para recomponer la historia de las víctimas. Hay una cuestión atemporal, en relación con la escala espacial, el debate de la memoria y los límites que existen entre lo humano y lo no-humano. El desierto permite recolectar evidencias del

pasado. La materia que hace a los cuerpos, los huesos y las estrellas, se vuelven una fuerza de la memoria. Es decir, la fuerza de lo humano, que es la capacidad para recordar, está enmarcada en un agente no-humano, una simple huella, resto o espectro. La materia, ya sea la infinitud del desierto, la aridez de la tierra, la presencia de las estrellas, la importancia de la luz y la remoción de huesos, se construyen como elementos ajenos a lo humano que pueden aportar lo único que las familias chilenas necesitan conquistar: memoria y verdad. El deber de recordar está completamente relacionado al paisaje, a la temporalidad de la tierra, a los ritmos de lo orgánico y las formas de lo inorgánico.

En este contexto, el paisaje sigue concibiéndose como aquel espacio, sitio o lugar que encapsula todo el tiempo de la nación, pero en la segunda mitad del siglo XX, la superficie, los elementos naturales y los materiales forman parte de un relato político distinto al de la colonización y el avance de la modernidad, y comienza a ser pensado como una evidencia y espacio de resistencia de las atrocidades generadas por las dictaduras. Los agentes no-humanos y la naturaleza siguen exigiendo su lugar dentro de la narrativa latinoamericana.

Por el otro lado, el arte conceptual habilitó una serie de manifestaciones artísticas con mensajes políticos encriptados, como la obra de Luis Camnitzer, *Masacre de Puerto Montt* (1969) que conjuga los principios espaciales del minimalismo con la supremacía de la idea del conceptualismo. Las palabras grabadas en los muros materializan la experiencia seriada para aludir a una situación política específica: la matanza de campesinos en Pampa Irigoín (Chile), bajo el gobierno de Eduardo Frei. A su vez, León Ferrari también hizo un buen uso de la palabra en sus “cuadros escritos”, en donde los rasgos materiales y el gesto específico del trazo de cada letra pintada, está en relación con una sonoridad y un relato visual y a la vez discursivo. En palabras de Kosuth (1969), “las proposiciones artísticas no tienen un carácter de hechos, sino un carácter lingüístico” son de carácter fáctico, sino lingüístico”, de modo que el gesto estético se alcanza a través de lo empírico (Marchan Fiz, 1986, p. 256)

Además, de indagar en cuestiones textuales y el acto de escribir, a partir de 1963, el artista luego se volcó completamente a un arte político y utilizó una gran cantidad de objetos para hacer establecer sus reflexiones y pensamientos sobre la cultura occidental, el dogmatismo religioso y la violencia de estado. Juguetes, botellas, ralladores, sifones, licuadoras, jaulas, plumas, cacerolas, tostadoras, flores, insectos, inodoros, figuras de santos, esqueletos, manos, pelucas y órganos humanos, son algunos de los elementos seleccionados por el artista para realizar ensayos polémicos y controversiales. A través de la manipulación y la introducción de figuras religiosas, tanques y aviones de guerra, animales y diablos en miniatura, León Ferrari hace una crítica temprana a las formas que ha adquirido la cultura y a través de los objetos

minuciosamente reunidos, intenta despertar la conciencia del espectador e introducir temas y problemáticas intrínsecas a la sociedad. El proceso creativo del artista comienza con los objetos como materia prima de la obra. Es decir, la materia misma es la que activa la experiencia estética y el trabajo del artista es el de maniobrar los artefactos disponibles para generar sentidos a través de la mezcla, la transformación y el choque entre presencias que de otra forma no tendrían correspondencia alguna.

El arte conceptual en Latinoamérica se convirtió en una herramienta perfecta para incluir distintos mensajes políticos o transgresiones contraculturales en el espacio institucional, pero por estos años, también surge la primera obra activista en línea con las denuncias mundiales en torno al cambio climático. Mientras que en Europa los artistas comienzan a incursionar en nuevos géneros artísticos como el arte ambiental o ecológico y el *land art*, en 1968, García Uriburu, tiñe las aguas del Gran Canal de Venecia en el marco de la edición nro. 34 de la Bienal. Al igual que el resto de las experiencias vanguardistas del momento, esta acción implicó una fuerte denuncia, pero en torno a una cuestión que todavía no había sido interpelada tan directamente. Mientras que Antonio Berni, elige una serie de materiales reciclados para crear sus famosos personajes ficticiales, Juanito Laguna y Ramona, para hablar de la historia de la marginalidad y la pobreza argentina causada por la economía industrial de posguerra, García Uriburu parte desde una posición extra artística para hacer una denuncia de los niveles de contaminación causada por esta misma lógica capitalista. El arte por fuera de la institución busca siempre posicionarse políticamente para iluminar algunas cuestiones sociales y culturales que de otra manera no son vistas.

La acción artística se politiza a través del énfasis en la materia. Mientras que Berni se sirve de distintos desechos industriales, dejando en claro que el arte ya no debe hablar de la belleza, sino que también puede incorporar lo feo, lo abyecto, lo doloroso y lo marginado, García Uriburu se apropia de un espacio conocido mundialmente para apelar a la fragilidad del planeta. El artista produce su polémico gesto en Venecia, sin haber sido invitado a participar de la Bienal. Recoge el espíritu joven y rupturista de la época para iluminar un punto de resistencia a nivel planetario. No sólo busca explorar los límites de la representación artística, sino que también trae a colación un tema siempre relegado a la mera imitación del paisaje como capacidad de retratar la realidad. La idea principal fue expandir la pintura a la naturaleza, en vez de representar a esta: dejar de pintar sobre el caballete para presentar un tema específico y ya conocido y llamar la atención sobre los problemas ecológicos. En definitiva, la década del 60' estuvo marcada por una juventud revolucionaria para realizar una acción transformadora

que necesariamente se volvía política. La materia, la sustancia, lo existente y lo táctil, se vuelven elementos clave de la militancia y del activismo artístico.

A fin de cuentas, a medida que el arte se va volviendo cada vez más político y la distancia entre arte y política se va achicando, se puede decir que el paisaje, la naturaleza, la materia y los objetos se convierten en medios perfectos para visibilizar ciertos cuestionamientos, problemáticas y denuncias en el seno de la sociedad latinoamericana, y si bien la crisis política que llevó a la instalación de una serie de dictaduras militares a lo largo del continente contribuyó a la producción de un arte político particular y específicamente latinoamericano, este contexto da lugar a la extensión de las críticas hacia ámbitos poco frecuentados anteriormente por el arte visual, como es la cuestión del medioambiente. La materia va adquiriendo un lugar cada vez más central dentro de las narrativas artísticas y una dinámica de creación que llegó para quedarse.

2. 2. Arte contemporáneo: plena materialidad

Frente a una lógica de inserción global en el campo plástico, los artistas contemporáneos buscan romper con los estilos heredados, de modo que ya no hay un lenguaje, movimiento o categoría que pueda definir la producción artística actual. Es decir, ya no se puede hablar de un estilo contemporáneo para denominar un momento histórico, sino que el arte actual se caracteriza por una variedad de lenguajes, técnicas, y materiales. El arte contemporáneo se ha transformado en un medio completamente heterogéneo y amplio, puesto que presenta infinitas expresiones distintas y yuxtapuestas.

Su característica principal es que ya no se le demanda al público ser un mero espectador, sino que se le exige una contemplación activa. Es más, el público ya no debe pretender tan sólo observar las obras, y en vez, debe participar dinámicamente. Al poner al espectador en el centro, el arte contemporáneo concuerda con la idea de “la muerte del autor” de Barthes (1968), y pasa a darle más importancia al efecto, reflexión e interpretación del público. Nicolas Bourriaud (1998), diría que entramos en la era del “arte relacional”, ya que se le da más relevancia a la interacción entre distintas subjetividades en el espacio del museo. Los artistas contemporáneos buscan generar diálogos entre los participantes. El arte ha perdido su aura y su belleza y ya no debe ser contemplada como única, ni creada por el famoso “artista genio”, sino que son los propios espectadores los que generan y completan el proceso productivo y el sentido a través de su interacción.

Además, el arte contemporáneo se caracteriza por plantear no sólo cuestiones de índole artística, sino que visibiliza aquellos temas que están dentro de la agenda política, social y cultural, es decir, asuntos de mayor sensibilidad que atraviesan a la humanidad de hoy en día. Con la globalización de los años 90', las distintas razas, etnias y géneros entran en un constante encuentro, y el arte se adhiere a cierto multiculturalismo para establecer vínculos y encuentros entre las distintas realidades, sectores y minorías. Así, desaparece esta noción del "otro" como algo extraño y se avanza más allá de las culturas para extender y ampliar la mirada. Pero, a principios del siglo XXI, este modelo entra en crisis, pues el pertenecer a una etnia, género, nación, etc. ya no permite asimilar esquemas de representación global. Existen tantas formas de representación como de experiencias, por lo tanto, ya no se puede englobar al arte bajo una categoría artística o histórica.

El arte contemporáneo comienza a adentrarse en cuestiones más amplias, o problemas de escala planetaria: el narcotráfico, las migraciones, el feminismo, los problemas postcoloniales y la cuestión climática, son temas de completa actualidad en este tipo de arte. Ya no existe un gran relato de la modernidad, sino que los artistas buscan apelar a un orden de cosas globales, y enfocan la mirada en el tipo de relaciones que hemos establecido como humanos. El espacio del museo busca poner en contacto las distintas miradas y concientizar al espectador sobre la presencia y existencia del otro, para poder armar una historia humanística universal y horizontal entre espectadores, o más bien, entre humanos.

Se busca generar lecturas más abiertas, debates para la comprensión de lo alternativo, espacios de diálogo, superposiciones y desplazamientos, para trascender las nociones humanas instaladas. Lo que se da es más bien un éxodo de la homogeneidad para hacer mención a lo múltiple, lo yuxtapuesto, lo fluido y lo rizomático. En este contexto, las instalaciones, el arte *in-situ*, las performances, los happenings, etc., están totalmente naturalizados por el espectador. Es más, por momentos resulta extraño encontrarse con una pintura de caballete con una configuración tradicional. La representación se vuelve completamente material, pues la atención está puesta en la interconectividad entre el espectador y los elementos expuestos, el espectador y el resto del público, y el espectador con su propio ser.

Como en todas las épocas, el impulso de una nueva corriente artística estuvo vinculada a un cuestionamiento y ruptura con el movimiento y las costumbres anteriores, y el arte contemporáneo no es ninguna excepción. Según Jean-Luc Nancy (2014), este arte "hace surgir un espacio de contradicción, de querella, incluso muy violenta, en cuyo centro se encuentra la cuestión del arte" (p. 21). El arte tiende a estar siempre preguntándose por sí mismo, pero en la época actual, pareciera que todo vale y que por ende, ya no se sabe qué es el arte. El artista

ya no está creando; no usa la técnica y los esquemas metodológicos de la disciplina artística de su época. En un mundo tan confuso, en donde ya no puede apelarse a una gran verdad, una ideología en común, una creencia religiosa activa, etc., pareciera que la humanidad ha perdido gran parte de su sentido, y la estética no puede hacer más que responder a estas urgencias. El no saber qué es el arte contemporáneo hoy responde al desconocimiento de nuestro futuro en la tierra, y el hombre debe aferrarse a aquello que le da al menos un poco de tranquilidad.

En este contexto incierto, el arte comienza a introducir objetos comunes y corrientes, desconocidos o irreconocibles, orgánicos e inorgánicos, y es el artista, quien los selecciona desvirtúa y combina para crear piezas artísticas misteriosas. Pero la materia ya no está ahí solo para ser contemplada, y apelar a un orden de cosas intelectuales, a ciertos cuestionamientos e interrogantes filosóficos y estéticos, sino que comienzan a despertar otro tipo de inquietudes corporales y curiosidades sensoriales que establecen una relación diferente con el espectador. Al iluminar una serie de objetos que de otra forma no tendrían cierta visibilidad o encantamiento, el artista los inserta en una trama de asociaciones más amplia para hablar de una historia en común que no ponga en el centro a lo humano.

Los objetos son evaluados ya no tanto por su utilidad sino por su valor y capacidad de intercambio y por ende, pierden sus propiedades subjetivas. Es decir, al poseer un valor económico intrínseco, se juega con el deseo y la necesidad de poseer de un individuo que ya no toma los objetos por lo que realmente son, sino más bien por una cuestión egocéntrica, política o económica. El arte contemporáneo juega con estos límites para devolverle a los objetos su condición social. El ser humano ha dado utilidad y significado a una gran cantidad de materiales y ha condicionado la noción y percepción que tenemos de estos y el arte, al sacarlos de su circuito común logra mostrarlos como algo más que meros productos, objetos, bienes, artefactos, etc.

Cambio de paradigma: nuevo materialismo en el arte

Con el apogeo de la globalización, los objetos, las cosas y la materia han adquirido un lugar distinto en la conciencia del hombre. A causa de esta invasión objetual habilitada por la globalización, atendemos a un estudio riguroso del entramado material en el que estamos inmersos. No solo encontramos una gran variedad de objetos y en grandes cantidades en el museo, sino que las distintas disciplinas han centrado sus investigaciones en la relevancia de estos dentro de la vida social y el entorno humano.

El mundo globalizado ha generado una circulación de culturas, objetos y realidades sin precedentes, lo cual ha agotado la idea de un arte propio de la era actual. Los artistas asisten a un campo cultural sin límites o fórmulas establecidas y en su afán de querer conectar con el espectador y hablar de la condición del arte hoy, proponen una serie de experiencias en donde la conexión principal con el presente se da a través de los objetos. Sin embargo, esto no es algo nuevo y está en relación con un cambio de paradigma cultural y una transformación del lenguaje estético, en donde las obras de arte ya no están pensadas como elementos durables y estéticamente exhibibles, sino que su función y propósito cambia de acuerdo al giro material al que asistimos en la actualidad.

Para Appadurai (1989), los productos, las mercancías, o la materia prima (*commodities*) son cosas en una cierta situación y esta situación define y caracteriza a dichos artículos, de modo que cada situación particular va definiendo la vida social de los objetos (p. 13). El arte se apropia de estas situaciones para contribuir a la atribución de significados sociales y valores culturales de los artefactos contemporáneos. El arte de cada época se ha aferrado a aquellos elementos de los que era contemporáneo: el orinal de Duchamp en plena industrialización, las cajas “brillo” de Andy Warhol en momentos de consumo masivo, el videoarte de Nam June Paik en pleno auge televisivo y la representación orgánica de Robert Smithson como testigo de la aparición del término “cambio climático”. Los símbolos de cada época se convierten en materiales adecuados para la representación artística, creando un efecto de escapada de la tradición pictórica y planteando una rivalidad con el pasado cercano para imponer el carácter contemporáneo.

En este sentido, Agamben (2008) reflexiona acerca de qué es lo contemporáneo en nuestra época; no sólo de quien somos contemporáneos y con respecto a qué otras épocas, sino también de qué cosas somos contemporáneos (p. 1). El ser contemporáneos no es sólo una cuestión del tiempo, de un momento particular o una época histórica, sino que está en relación con las cosas que caracterizan a ese tiempo específico. Los artistas mencionados han tomado dichos elementos para representar sus respectivas épocas y hacer un arte en línea con los pensamientos de la sociedad, pero sin perder el aura disruptiva y crítica, no sólo con respecto al arte de las épocas anteriores, sino también en torno a la institución del arte.

Según Agamben (2008), contemporáneo es aquel “que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo... que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (p. 4). Sin embargo, los contemporáneos están más allá de su propio tiempo, pues esta oscuridad no logra alcanzarlos antes de que puedan proponer una nueva fórmula de escape. Por más que se inscriba en el presente, la contemporaneidad está

entonces necesariamente relacionada al pasado y al futuro, como aquello más grande e inalcanzable. Pero, el futuro genera tanta incertidumbre que el artista se aferra a aquellas cosas con una vida pasada para inscribir su propia estética.

Pienso en la obra *Two Suns* (2015) de Adrián Villar Rojas, el artista rosarino que toma la figura de *David* de Miguel Ángel, pero aquí la emblemática obra renacentista pierde todo tipo de heroísmo al encontrarse la figura masculina reposando en la oscuridad tenue de la sala. La escultura está a su vez mezclada con distintas materialidades, propias del artista para apelar a un orden de cosas contemporáneas iluminadas por la propia luz natural que entra en la sala de exposición. Es una alegoría de la capacidad del arte en el presente, de quitarle la exigencia a la producción y contemplación estética, para hablar de las problemáticas actuales a través de la materialidad.

El arte contemporáneo está en relación con las ruinas, lo arcaico y lo enterrado, y de algún modo, apela al origen de las cosas y a un pasado irrecuperable, pero con cierta exigencia. Es más, el contemporáneo según Agamben (2008), es aquel que percibe la oscuridad del presente, responde a las sombras citando la historia, y aun así “aferra la inamovible luz” (p. 7). No obstante, vivimos en un mundo extraño, en donde la luz está constantemente amenazada por factores impredecibles. Ya no hay un símbolo icónico en el presente y no existen esos elementos clave de una era actual, sino que los artistas tienden a aferrarse al pasado a través de los vestigios materiales.

El espacio del museo ya no está pensado para presentar a pinturas colgantes o esculturas sobre sus pedestales, sino que se convierte en un espacio híbrido, capaz de alojar obras también híbridas que se desplazan por el piso, las paredes y el techo, incluso, invaden el universo del espectador, a quien se le exige tocar las obras (Esmelyn Miranda, Venezuela), escucharlas (Magdalena Fernández, Venezuela), jugar con ellas (Rafael Lozano-Hemmer, México), sentir sus olores (Ernesto Neto, Brasil), y hasta puede ser invitado a llevarse una parte de la obra para sí (Félix González Torres, Cuba). Al no poseer una estructura dada, un tema adecuado y una composición prefigurada, el arte contemporáneo se vuelve difícil y el espectador se abruma ante tanta información y la falta de herramientas para abordarla. Como bien señala Danto (2001), “cuando visitas una exposición tienes que ir preparado a pensar como filósofo y como artista. Lo que no puedes esperar es entrar, ver, y salir. Hay que pensar” (p. 21).

Sin embargo, asistimos a una era en donde los artistas tienen la licencia de sobrecargar el espacio de la exposición y llenarla de objetos banales con cierta pretensión. Como espectadores, creemos que hay una filosofía oculta, una idea teñida y un concepto supremo que se nos escapa. Hay un retorno a la idea del ensamblaje artístico visitado por artistas como

Picasso, Duchamp, Man Ray, Joseph Cornell y Robert Rauschenberg, pero en la actualidad cualquier objeto puede ser convocado por el artista para armar una obra de arte. Resalto la idea de “armar”, pues el artista contemporáneo ya no crea tanto desde la técnica artística y la habilidad estética, y tampoco se sirve de una serie de símbolos emblemáticos conocidos por el espectador como lo propio de su época.

Un buen ejemplo, es *My Bed* de Tracey Emin, quien, en 1998, exhibe una serie de objetos propios de la artista en torno a la temática de su habitación: una cama deshecha, una toalla y ropa sobre las sábanas desordenadas, pantuflas, peluches, diarios y revistas, botellas de alcohol, ceniceros y cigarrillos, etc. Esta obra es todo lo que el espectador que no entiende al arte contemporáneo odiaría, pues es tan sólo un rejunte de objetos, ensamblados para armar una escena banal y ordinaria en el espacio del museo. El error fundamental es creer que el espectador está exento de su rol como intérprete y productor del sentido de la obra. Si bien no hay allí objetos que puedan identificar un tiempo y espacio cultural preciso, al adentrarnos en el siglo XXI, la materia comienza a hablar de las experiencias más superficiales, de un modo de vivir en el presente, en relación con las prácticas personales, la inespecificidad de la experiencia artística y un mundo que ha perdido su sostén ideológico.

Es por esto, que Nicolas Bourriaud (2004), asimila las prácticas artísticas contemporáneas a un mercado de pulgas, en donde “el arte ya no tiene la tarea de proponer una síntesis artificial entre elementos heterogéneos” sino que el espacio de exposición se convierte en una “monstruosa ciudad del desecho” (p. 31). Se busca jugar con los objetos; experimentar y hacer del proceso de producción una parte fundamental de la obra.

A esta altura, es necesario aclarar que si bien los autores que voy citando a lo largo del apartado, hablan de la condición del arte desde, y en torno a las producciones que surgen en el centro artístico occidental, estas ideas se trasladan de manera similar a Latinoamérica, y quizás con aún más fuerza. Ticio Escobar (2004), alude a las paradojas de la representación en América Latina y las negociaciones necesarias para sacar provecho de la condición periférica:

el arte periférico, específicamente el producido en América Latina, se origina en prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos; tales prácticas suponen, por ende, tanto la asimilación como la distorsión de los paradigmas centrales.²⁰

²⁰ Ticio Escobar (2004), “Los parpadeos del aura” en *El arte fuera de sí*, Asunción, Paraguay: Museo del barro, p. 103-125.

Según el autor, el arte latinoamericano está siempre buscando responder a los modelos reconocidos e instalados por la cultura masiva del consumo y el espectáculo. Latinoamérica busca “hurgar en los rebordes del pliegue, sin intentar desdoblarlo” (Escobar, 2004, p. 4)

En este contexto, surgen artistas que intentan ir más allá de lo que propone el arte occidental. Si Tracey Emin expone su supuesta cama y elementos específicos de su habitación para hacer una confesión sobre la forma en que vive e incomodar a un público que no quiere ver la realidad de las cosas, Ana Gallardo con su obra *Casa Rodante* (2007), muestra su vida durante un tiempo extendido y cómo se va construyendo un lugar para vivir a partir de los objetos que fue guardando a lo largo de su vida y otros desechados que va encontrando en el camino. La artista se pone al centro de la expresión artística, es la productora y protagonista de la obra y exhibe lo íntimo no sólo para hacer una crítica a las formas tradicionales de representación, sino que también redobla el paradigma artístico occidental.

El arte contemporáneo está en relación con los rastros, las huellas, lo que queda de tales objetos y lo que se puede crear a partir de ellos. En muchos casos, pareciera que hay un orden de cosas que debe ser recompuesto, levantado de las trizas y rescatado del desecho. En palabras de Nancy (2008), “no queda más que un vestigio” pero todo puede transformarse en un objeto con cierta validez estética (p. 113).

Por ejemplo, la obra escultórica de Enio Iommi que si bien se instaló a lo largo de varias décadas, nunca cesó de cambiar y adaptarse a los tiempos presentes como buen artista contemporáneo. Me interesa resaltar aquellas obras en las que el artista se sirve de los objetos acumulados en su taller, de los elementos desechables y desechados y las cosas que encuentra por la vida, para hacer sus famosas esculturas. La acumulación de objetos es necesariamente local y diferencial, y además, al proponer su obra *La cocina humana* (1977) redobla la propuesta del arte relacional surgido en esa época. Elena Oliveras (2010) ve este gesto como una extensión de la antropofagia brasileña en donde la “impúdica exageración en el comer no sólo incluye al “otro” sino a nosotros mismos” (p. 31).

Iommi, entre 2001 y 2013, presenta su serie de objetos banales ensamblados, que también pueden ser pensados como un “pliegue” del conjunto de esculturas de Jeff Koons enmarcadas en su serie *Banalidad* (1998). No obstante, si hay algo que nunca rompió, fue su pasión por la escultura. Mientras que Jeff Koons dice estar celebrando la banalidad con sus obras coloridas y kitsch, Enio Iommi va integrando aquellos elementos que no resultan tan banales como las botellas, los zapatos, cuchillos y cacerolas.

A medida que avanzamos en la contemporaneidad, el arte se va despegando cada vez más de la concepción tradicional y va adquiriendo formas completamente impensadas. Ante

las continuas rupturas con lo anterior, pareciera no haber una disposición artística que alcance para hablar de la indeterminación del presente. Los desechos van adquiriendo cada vez más valor y aquello descartado se convierte en posibilidad de producción creativa. En este contexto surgen términos como el *trash art*, que en el ámbito de la instalación convierten el espacio de la exposición en un orden decadente con ilusión de transformación. Diego Bianchi, en PPP PantanoPostProductor, expone una gran cantidad de cosas que ya no tienen una vida útil en el presente para convertirlas en el corazón de su obra. Según Elena Oliveras (2018), “el material de descarte funciona entonces como sinécdoque del ser socialmente descartado, del ciudadano desprotegido que inventa día a día nuevas formas de sobrevivencia, pos-produciendo sobre lo desechado” (p. 442).

En definitiva, se puede decir que el arte latinoamericano propone una relación íntima con los materiales, en donde estos sirven para acercarse a los modos de representación occidentales, pero ofreciendo una capacidad distintiva en relación con lo local, ya sea como forma de identificación común, o como denuncia hacia la institución artística y el sistema social. La materialidad latinoamericana emerge como una posibilidad de apelar a algo más grande y atemporal: aquello que atraviesa a los latinoamericanos en relación con el resto del mundo y su necesidad de siempre diferenciarse del polo occidental.

Última vuelta de tuerca: materialidad y ecología

Como se ha expresado anteriormente, las experiencias contemporáneas latinoamericanas presentan una nueva sensibilidad por los materiales y por la materia en sí. Los objetos se convierten en el interés principal, para volver a plantear la cuestión del medio artístico y las distintas cuestiones sociales y políticas que atraviesan a los artistas y a las comunidades locales. Pero, además, muchos artistas jóvenes que recién comienzan a emerger dentro del campo cultural, traen la materia a un primer plano para apelar a algo más grande: la crisis del medioambiente en torno a las distintas relaciones que generamos con lo natural, lo animal y lo no-humano.

De la acción de García Urriburu, surge una relectura contemporánea latinoamericana que apela necesariamente a una mirada no-apocalíptica y no-mortífera de pensar en el futuro, para esclarecer el camino hacia el fin del mundo. Sin embargo, resulta difícil encontrar una forma artística para el desastre ambiental, y, por ende, el desafío del artista contemporáneo es pensar en escalas que excedan largamente el modelo de representación tradicional. Por un lado,

están aquellos artistas que retoman el gesto extra artístico y por el otro, aquellos que contribuyen materialmente a la cuestión climática.

Mientras que García Uriburu convocaba a los vecinos porteños a plantar árboles en la ciudad, Tomás Saraceno se suma a la concientización atmosférica y ecológica a través de la investigación e invención de tecnologías que puedan generar formas de vida más sustentables. Dentro del marco de *Aerocene Pacha* (2020), Saraceno buscó unir a distintas comunidades indígenas del norte argentino a partir de un objetivo común: alzar sus voces en contra de la extracción del litio. Para ello, organizó el primer vuelo en globo, sin ningún tipo de energía convencional. Con la ayuda del viento, el globo logró una altura récord, y el vuelo fue transmitido en vivo en distintas redes sociales.

Saraceno ataca directamente la cuestión ecológica, ofreciendo una suerte de solución. No sólo propone un mecanismo con gran potencial, sino que a través de su obra genera una interacción importante con las comunidades indígenas de Salta y Jujuy y así, intenta defender sus derechos frente a la extracción del litio: “El agua y la vida valen más que el litio”. Sin embargo, me interesa resaltar aquellas experiencias que siguen utilizando el espacio de la exposición para hablar de las problemáticas en el presente, del museo o la galería de arte como una extensión del sentido, en donde al espectador se le exige salir de su lugar de contemplación pasiva, conectar con los materiales allí expuestos y activar una red de pensamiento que pueda ayudar a reconfigurar las relaciones entre Naturaleza y Cultura.

Retomo a Adrián Villar Rojas, porque es quizás el antecedente latinoamericano que más me interesa, ya que sus instalaciones se componen más bien como un paisaje plagado de materiales y esculturas monumentales que apelan al mundo híbrido natural y no-humano. En *Rinascimento* (2015), el artista registra una serie de sustancias orgánicas e inorgánicas, como son las plantas secas, frutas pudriéndose, piedras macizas, plumas coloridas, huesos de animales y restos de caracoles. El artista rosarino busca apelar al tiempo a través de los desechos que van deteriorándose lentamente, por lo tanto, la materia no pasa a otra vida, sino que muta dentro del espacio de exposición hasta descomponerse. Su mundo es post antropocéntrico y apela a todas las cuestiones filosóficas y políticas que me conciernen en este trabajo. Pero, Adrián Villar Rojas es un artista nómada; si bien nació en Argentina, habita el mundo de acuerdo con sus necesidades artísticas.

Es, además, un artista consagrado y conocido internacionalmente, de hecho, hay mucho escrito sobre sus obras *site-specific*. Podría ahondar sobre el impacto que produce su monumentalidad en lo cultural, pero mi aporte personal en esta tesis busca revelar el trabajo de

artistas aún emergentes, con una capacidad distinta de impactar en el espectador, justamente por su cercanía generacional con la era post-climática.

Ahora bien, ¿qué pasa con las obras menos monumentales y de artistas no consagrados en el medio local? El nuevo materialismo se impregna en el campo artístico para revisar las distintas relaciones entre especies, entre humanos y el entorno y repensar la noción de materialidad. En este contexto, la materia exige un acercamiento distinto, en donde ya no alcanza con interpretarlos como parte de un proceso de producción o la producción artística misma, sino que se exige una mirada adicional. Las obras plantean una noción del objeto como algo vivo, algo que no debe ser sólo mirado, sino percibido, tocado, olido y escuchado. Los artistas buscan generar nuevas alianzas y formas de inscripción, en donde lo humano y lo no-humano puedan coexistir.

En este sentido, la cultura latinoamericana ha reflexionado extensivamente desde las artes visuales, la literatura y sus producciones audiovisuales el carácter de la materia y su relación con el mundo humano ya desde principios del siglo XX. No obstante, el arte contemporáneo plantea una forma renovada de concebir a la materia y a la naturaleza, en línea con el nuevo materialismo.

La huella distintiva de la nueva materialidad latinoamericana es la forma en que la selección de objetos penetra en la imaginación humana, ya no como meros objetos, sino como agentes que logran suscitar imágenes, sensaciones e impresiones físicas y emocionales, sensibles y mentales. Desde la impersonalidad nos invitan a pensar en la compleja relación que existe entre el mundo del humano y el mundo de la naturaleza, en donde el vínculo principal es el cuerpo. El antropocentrismo y la hegemonía humana por sobre el mundo natural impactan en el arte contemporáneo, y los materiales elegidos por los artistas no sólo aluden a una noción de reciclaje, sustentabilidad y ecología, sino que buscan plantear, desde el interior de las obras mismas, un debate acerca de las personas y las cosas, la percepción y la apariencia, y la interconectividad en el mundo real y sus debates en el presente.

En la obra de Andrés Piña, vemos esta lógica de elección consciente, en donde los materiales y elementos utilizados para construir la obra, no son un simple reciclaje, sino que apela a aquellas cosas que están en la naturaleza, encapsuladas en instalaciones o “esculturas”. El artista toma referencias del mundo natural y animal para representar los límites entre lo humano y lo no-humano. El artista mendocino reflexiona acerca de la relación entre el hombre y la naturaleza para plantear un punto de encuentro real. Al desmontar las plataformas artísticas establecidas, propone acercarnos sensiblemente a otras especies y generar nuevas alianzas. En “El fin de la vida como principio de la misma”, el artista mendocino integra las partes de Latour

(Naturaleza/Cultura) pero también da cuenta de una convivencia, coexistencia y co-devenir entre especies.

En #005 (2012), Piña se pregunta por los distintos procesos de vida y cómo éstos definen las distintas formas de vivir y contribuir al ecosistema. A través de este planteo, el artista propone una diferencia entre lo muerto y lo viviente, casi con la misma fuerza y materialidad que Lispector, al enfrentarse a la tan temida cucaracha en *La pasión según G.H.* (1964). Sin embargo, este encuentro es más natural, menos apocalíptico y más empático.

En esta misma línea, me interesa traer la obra de Donjo León, quien, a través de distintos elementos claramente orgánicos, intenta recomponer los procesos de vida, la eventual descomposición de los materiales y cómo estos logran mutar científicamente. El artista construye distintos escenarios y fantasea con la idea de un laboratorio, en donde las distintas especies naturales pueden reproducirse y transformarse. Por ejemplo, en *Carnosa humanoide* (2014) o *Sin título* (2013), no se presentan cuerpos de animales muertos y embalsamados para apelar a lo no-viviente como en la obra de Andrés Piña, sino que la materia posee una vida propia que se engendra en el mismo espacio de representación. Al artista le interesa ver cómo se va desarrollando el moho, la creación de un escenario bacteriano o la transformación de una planta micro cósmica. Esta multiplicación de la materia en cuestión también habilita una transformación continua de la obra, de modo que el resultado final no se corresponde con lo que el artista probablemente habría pensado exponer. Donjo León va más allá de la representación de lo no-viviente, para poner en el ámbito artístico entidades actuantes que exceden la acción del propio artista.

De estos dos artistas entendemos que el arte puede participar en distintos procesos culturales para la generación de nuevas propuestas que contemplen aquello que muere en pos de la hegemonía humana. Otra obra interesante es *Hipótesis I* (2017) de Sabrina Merayo Núñez, quien también apela a la ciencia y a los procesos químicos para recrear un circuito en donde lo natural está sujeto a constantes alteraciones. Sin embargo, la artista agrega una veta tecnológica utilizada por todos nosotros los humanos. La conversación sobre el clima fue siempre un medio para entablar relaciones pasajeras, matar el tiempo o disimular la incomodidad ante situaciones imprevistas, y como humanos también estamos muy atados a la temperatura diaria, las condiciones climáticas semanales y las estaciones anuales. ¿Quién no recurre al famoso *Weather Channel* todas las mañanas antes de salir de su casa? Merayo Núñez se sirve de esta herramienta para conectar a lo humano con lo no-humano y también logra reflexionar sobre las diferencias geográficas entre occidente (Londres) y Latinoamérica (Río Grande). Este contrapunto busca generar un pensamiento acerca de aquello que el humano manipula y aquello

que muere si se lo deja de alterar, generando un circuito dependiente e interconectado entre las distintas especies.

De a poco, vemos como el arte puede plantearse como una forma distinta de recordarnos que “lo humano” no es ni debe ser la única forma de habitar el mundo, y que debemos pensar en distintas alternativas de vida tras la crisis ecológica. Al trabajar con estos distintos modos de vivir, su arte ya no puede reservarse al caballete y el pedestal, pues el empastamiento de ideas, especies y materiales requiere de un lenguaje y un universo de representación distinto, con métodos de producción híbridos. Con todo este recorrido por el contexto artístico actual, pretendo sentar las bases para arribar a mi objeto de estudio, que es la muestra “Pariente” de Julia Padilla.

Por último, quiero aludir brevemente a dos artistas que han expuesto en la Fundación El Mirador, contexto en el que se sitúa la obra de Julia Padilla. Por un lado, Trinidad Metz Brea, trabaja con figuras entre fantásticas y monstruosas y demasiado reales por su carácter biológico. Sus piezas de cerámica proporcionan un mundo entre animal y celuloide; criaturas con patas, orificios y antenas, tentáculos, ojos y colas. Otras esculturas combinan la cerámica con cera o plastilina, y otros objetos que forman parte de nuestra cotidianeidad, como un collar de perlas, reciclado y puesto en exposición. La artista de veintiséis años inauguró en 2019 su primera muestra individual “Nada que lastime” en Galería CPU. Señalan las curadoras que las figuras de la artista estaban dispuestas en la oscuridad, y a través de la materialidad de sus cuerpos, lograban iluminarse de la misma forma que aquellas “criaturas bioluminiscentes”. La obra estaba allí para ser recorrida con el cuerpo y los objetos suscitan un deseo interno: “la necesidad de tocarlos se volvía urgente”²¹.

Por el otro lado, Facundo Belén también es un artista de la galería y codirector del colectivo artístico platense NN. En *Naturaleza muerta 2* (2020), se erigen distintas figuras combinadas que dejan reconocer dedos, pies, ojos y uñas deformadas. Las esculturas están hechas con capas de cerámica, látex y parafina. Además, en *Tegumento* (Fundación El Mirador, 2021) se proyectaron tres videoclips del mismo artista que mostraban a tres distintos personajes vestidos con disfraces de verduras, recorriendo y bailando en un museo entre pinturas de naturalezas muertas. Otras obras interesantes de Facundo Belén son aquellas realizadas con chicles de distintos colores, masticados y ensamblados para recrear la figura de un ser humano.

²¹ Guion curatorial por Macarena Zimmerman y Natalia Malamute. Recuperado de <https://cargocollective.com/metzbreatrinidad/NADA-QUE-LASTIME>

La relevancia de todos estos artistas contemporáneos yace en la elección de materiales que apelan a un mundo natural, en donde el agua, las plantas, los hongos, las bacterias, los animales, la sangre, la comida, etc., se convierten en una apreciación de nuestro medioambiente, en fin, un intento de rescate de lo no-humano. Como fuimos viendo, se intenta destacar la habilidad de cambio, la manipulación de los materiales y la elección de los medios, para crear obras que trascienden la concepción que tenemos de la obra de arte en sí, y cuestionar el lugar del espectador en el mundo e introducir temas actuales.

A modo de conclusión, la historia de la materialidad en el arte brinda cierta validez a aquellas obras que trabajan con objetos, artefactos y cosas como materias primas para la creación de las obras, y esta técnica no es para nada nueva, sino que encuentra sus antecedentes en dos momentos claves del siglo XX: las vanguardias europeas y el arte conceptual. Cada vez es más extraño encontrar en un museo o galería una pintura de caballete o una escultura que siga los cánones clásicos de representación, y esto puede descolocar a un espectador que no encuentra sentido en estas estructuras artísticas inciertas. El arte contemporáneo se presenta como un fenómeno confuso, pues las obras ya no tienen la misma función ni propósito que antes, y la materia adquiere formas tan impulsivas para aludir a cuestiones más amplias.

Como bien señala Kosuth (1969), “la condición artística del arte es un estado conceptual. Uno debe estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo” (p. 68). En otras palabras, la contemplación actual de las obras precisa de una cierta cantidad de información previa, sobre la historia del arte y sobre los conceptos que el arte ha tomado para su propio desarrollo. Cuando se trata del arte que apela al medio ambiente, los objetos seleccionados por los artistas se vuelven aún más confusos, pues intentan apelar a un orden de cosas vulnerable, frágil y dañado. La materia adquiere una forma palpitante, extraña y mutante que no puede ser apreciada por fuera de su marco histórico ni “campo cultural” (Bourdieu). Encuentro en una generación muy joven, una predisposición distinta para entablar el debate acerca del medio ambiente, pero creo que resulta interesante aludir a sus obras dentro de un contexto y tendencia específica, dentro de una “imaginación material” que empieza a gestarse a lo largo de todo el siglo XX y deviene en lo que hoy conocemos como arte contemporáneo.

3. Julia Padilla: un aporte a la nueva materialidad latinoamericana

Las distintas manifestaciones, movimientos y expresiones artísticas mencionadas anteriormente hacen un uso indiscriminado de la materia, y esta objetualidad alcanza la conceptualización de la crisis ecológica. Sin embargo, no reina una visión estetizada, apocalíptica y ficcional, sino que los objetos se convierten en el medio perfecto para aludir a un mundo ecológico, horizontal y “multiespecies” (Haraway). Es justamente esta materialidad la que habilita la entrada a una era artística completamente posmoderna, post-antropocéntrica y post-humana que permite insistir en el desastre climático desde el punto de vista de las relaciones e imaginar mundos en donde el hombre no aparezca como el centro de la dominación.

En el siguiente apartado, se analizará la obra de una artista joven que forma parte de una generación que ha crecido con la conciencia y conocimiento de la existencia de una problemática humana tan importante como es la del cambio climático. Si bien es parte de un corpus de artistas extenso que alude a esta cuestión, me interesa su obra en particular, pues logra proponer un uso novedoso de la materia para aludir a la inscripción de agentes no-humanos tras la crisis ecológica. A través de una expresión viviente de la materia y la exacerbación de su agencialidad, se busca un contacto corporal y sensorial con el espectador, que promete una conexión potente con otras formas de vida no necesariamente humanas. A partir de este vínculo material, la artista expone una visión distinta del devenir del mundo y exige un viraje a un pensamiento ecológico que contemple tanto las relaciones que hemos establecido como humanos en el pasado, como aquellas por venir.

En pleno contexto de pandemia, la Fundación El Mirador, inauguró el 26 de marzo de 2021, la muestra “Pariente” de la artista argentina Julia Padilla. Con tan sólo 30 años, realizó clínicas artísticas con Ernesto Ballesteros y José Luis Landet. Integró programas de arte como Beca ABC (2014), PAC (2015) y Artistas x Artistas (2018). Acudió a talleres de arte con Richard Sturgeon y Laura Varangot, Nicanor Araoz y Flavia da Rin y otros de escritura con María Gainza y Silvia Gurfein. Desde el 2012 realiza muestras individuales en galerías porteñas como Naranja Verde Espacio, y Fundación El Mirador. También participa en muestras colectivas en espacios como Granate, Militante, Panal, Cecilia Caballero y Gachi Prieto. Participó en premios como Proyecto A, Fundación Williams, Opera Prima y la bienal de arte joven. Obtuvo por parte de la UNDAV (Universidad Nacional de Avellaneda) una beca para la maestría de Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas ²².

²² Información biográfica recuperada de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Bio>

Julia Padilla pertenece a una generación de artistas jóvenes y emergentes dentro de la escena artística local. Desde la instalación del arte de vanguardia, es evidente que la juventud se ha planteado siempre como un grupo visionario, radical, curioso y revolucionario, capaz de introducir nuevos cambios al mundo. La aparición del coronavirus no es inocente; surge del daño que le hacemos al mundo como especie dominante y no debería leerse como un problema epidemiológico, sino como una respuesta por parte de un mundo herido. Ahora bien, ¿cómo hacerle entender al ser humano, como especie, que debe hacerse cargo y reconocer estas expresiones que ha silenciado eternamente? Julia Padilla es parte de una gran cantidad de artistas contemporáneos que abogan por la representación de la crisis ecológica. Con sus obras logra proponer una forma visionaria de pensar en el futuro y de imaginar nuevas formas de habitar el mundo tras el desastre climático.

Sin embargo, su intervención resulta aún más potente, pues surge desde Latinoamérica, y más precisamente, Argentina. Desde el siglo XIX, somos testigos de cómo el nexo colonialista, patriarcal y capitalista, se ha apropiado de una dinámica de poder que no sólo ejerció violencia sobre los países menos desarrollados²³, sino que también en la era neoliberal, sigue funcionando como un laboratorio de prácticas extractivistas, agrícolas y logísticas, que dañan los hábitats y ecosistemas e impactan directamente en las sociedades civiles y originarias. Esta lógica implica que los únicos beneficiados son los centros occidentales, mientras que el cataclismo se da en un contexto periférico y marginal, como parte de un efecto rebote de la incapacidad de los gobiernos y las sociedades de enfrentar el desastre climático. Chernóbil es el *non plus ultra* de la cuestión.

Desde los años 60' la juventud argentina ha exigido un lugar de libre expresión y fue también el centro de experimentación artística por excelencia, logrando llevar el arte a un lugar de protesta, revolución y exigencia de justicia sin precedentes²⁴. Ahora bien, ¿Qué métodos encuentra el arte contemporáneo para interpelar en el presente, y exigir un lugar de acción y participación del ser humano en relación con la naturaleza?

²³ Para más información acerca de este enfoque sobre la colonización, muchas veces considerada más bien como un genocidio de las comunidades latinoamericanas en el contexto del descubrimiento de América, recomiendo acudir a el libro *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano (1971) o *Caliban y la bruja* (1998) de Silvia Federici.

²⁴ Retomo el debate de Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008), donde la autora reflexiona acerca de los años sesenta a nivel internacional y cómo este contexto se plasma en la escena local argentina. Incentivados por la idea de “lo nuevo” los artistas visuales, curadores y críticos buscaban redefinir el campo artístico, fusionarlo con los pensamientos del momento y así, instalar un arte político que pudiera ser reconocido internacionalmente.

La muestra “Pariente” de Julia Padilla en Fundación El Mirador está atravesada por la confluencia entre distintas materialidades, procesos de unión y formas estéticas, que amalgaman aquello que conocemos como “orgánico” y “natural” con lo “artificial” y “fabricado”. La artista trabaja con objetos cotidianos en desuso, mezclados y ensamblados, de modo que surge una nueva conjunción. Lo que se da es una reflexión intensa acerca de cuál es la función, condición y aptitud de estos objetos y cómo estos pueden reorganizarse y alterarse, exhibiendo su potencialidad de transformación. Con esto, la artista da cuenta de un giro estético, ético y político de la forma en que pensamos en la ecología. A través de una revisión, hibridación y reformulación de los géneros artísticos, y una transformación retórica, enunciativa y de género su arte deconstruye las categorías que han sacralizado una imagen inamovible del arte. Además, ofrece una visión más integral y orgánica del mundo por venir, de modo que une los binomios conocidos como lo humano y lo no humano, lo viviente y lo no viviente, lo orgánico y lo inorgánico, contruidos por la modernidad.

Su obra es relevante no sólo por ser una artista latinoamericana, argentina, joven y mujer, sino porque pretende promover una ontología positiva de la materia y una visión no-apocalíptica del mundo por venir. Al plantear un mundo lleno de objetos y cosas con agencialidad propia, contribuye a la noción de “materialidad latinoamericana”, en donde el protagonismo de lo material se presenta como un cambio en el imaginario estético contemporáneo (Cortes Rocca & Horne, 2021). Además, la muestra sienta sus bases sobre el “ecofeminismo” y puede motivar un compromiso sustentable en el presente. En definitiva, “Pariente” se construye como un espacio postapocalíptico, post-antropocéntrico y posthumano, y Julia Padilla es una artista latinoamericana que, entre muchos otros, logra hablar de la crisis ecológica, imaginar un futuro habitable y plantear una alternativa viable en un mundo ya dañado.

3. 1. La materia viviente

Lo que más llama la atención de la obra de Julia Padilla es la elección de los materiales. Cómo bien dice la curadora, Laura Ojeda Bar, son materiales “naturales o artificiales” que buscan otra razón de ser dentro del universo de la representación²⁵. La vida humana está enteramente signada por los objetos que nos rodean. Nuestro mundo es material, no sólo porque nosotros mismos estamos hechos de materia, sino que también todo lo que hacemos está en

²⁵ Guion curatorial impreso ofrecido en la muestra individual “Pariente” de la artista Julia Padilla en Fundación El Mirador entre el 26 de marzo y el 5 de junio de 2021.

relación con ella. Queremos cada vez más cosas, y consumimos cada vez más productos. Pasamos la vida construyendo, comprando y deseando objetos materiales y la vida misma se mantiene en movimiento gracias a estos objetos.

Cómo hemos visto, en las últimas décadas el arte contemporáneo latinoamericano presenta una relación íntima con los objetos, para la configuración de obras visuales que ponen al centro la cuestión de la materialidad. De este modo, se cuestiona no sólo la pertenencia del arte a disciplinas y movimientos establecidos, sino que a través de algunos dispositivos híbridos, los artistas buscan apelar a distintas cuestiones que están en la agenda política. En este sentido, “Pariente” apela directamente a la cuestión medioambiental, al plantear un debate acerca de las personas y las cosas, la agencialidad y potencialidad de los objetos, y su relación con el cuerpo y la sensorialidad.

Al llegar a Fundación El Mirador, uno se adentra en el mundo de Julia Padilla a través de los objetos, pues la obra está enteramente conformada por la disposición de estos, la relación que mantienen entre sí y su vínculo con el espacio. Lo primero que se vislumbra al entrar a una de las salas, es un fragmento de una grifería plateada pero oxidada, sostenida por una esfera, que aparenta ser un huevo de algún animal y conectada a lo que también parecen ser extremos de muebles diversos, ajustados sobre un vidrio que parece demasiado frágil como para estar casi interrumpiendo el paso a la próxima sala de exposición (fig. 2).



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 1). Recuperado de <https://www.fundacionelmirador.org>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 1). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>

A ambos lados de los objetos dispuestos en el piso de la muestra, se encuentran dos vitrinas empotradas en la pared, que en un contexto de galería podrían ser vistas desde el exterior, pero este no es el caso (fig. 1). En una de ellas, una vajilla de cerámica despedazada y atravesada por una toalla, gasas y un fragmento de peluca naranja, pretende ser el cuerpo de

algún animal irreconocible, que se relaciona con otro conjunto de cerámicas destruidas y dispuestas frente a él (fig. 3.) En la otra vitrina, un objeto alargado y de mimbre se retuerce sobre más toallas pintadas, telas, gasas, un material espumoso pintado de rosa y otro ornamento cerámico. En uno de los extremos de lo que puede ser interpretado como una víbora, hay unos alambres cubiertos con cartón, que imitan la cara del animal (fig. 4)



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador (fig. 3). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 4). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>

Al bajar al subsuelo, el espectador se encuentra con distintos grupos de materiales, que pueden tomarse tanto en conjunto como separados. El grupo más grande está conformado por más griferías, aún más oxidadas, que a lo largo de sus extremidades deja reposar a otros emplazamientos más pequeños y significativos (fig. 5)



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 5). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>

En un extremo, un adorno de vidrio color ámbar, dispuesto en forma de flor abierta, aloja a otro material vidriado y un tanto roto, y una pieza metálica pintada que imita un brote floral alargado, sobre el cual reposa otra pieza de madera adaptada para parecer un pequeño pájaro que admira la enorme estructura que yace por detrás (fig. 6)



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 6). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 7). Recuperado de <https://www.fundacionelmirador.org>

Las cañerías son visitadas por distintos elementos que por momentos las cubren, cuelgan de ellas o simplemente se sostienen sobre su superficie. Tiras, tanzas de color cobre, un material blanco irreconocible y frutos de algún árbol, son algunas de las cosas que aprovechan la extensión de los tubos oxidados y pintados (fig. 7)

Quizás lo que más llama la atención, sea una figura confusa, construida a partir de distintos plásticos espiralados y con formas inherentes, un material transparente pero quemado, (lo blanco), alambres naranjas brillantes entrelazados y una peluca que cuelga para hacernos acordar de nuestra presencia, quizás demasiado humana, en medio de un mundo que hasta ahora parecía completamente ajeno y no-humano (fig. 8).



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 8). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 9). Recuperado de <https://www.fundacionelmirador.org>

Sobre el piso, hay, por un lado, una roca o una presencia redonda con una superficie de piel húmeda y pegajosa, que deja derramar una sustancia con tonalidades negras, grises, azuladas y amarillentas, que se han secado en el espacio de la exposición (fig. 10 y 11). Por el otro lado, la artista construye una figura con aspecto de insecto a partir de un material cilíndrico y agujereado que permite ser unido con los mismos alambres naranjas para imitar las patas del animal. Lo que sería el cuerpo de la criatura, está conformada por pelo demasiado humano, enredado y enredado entre las piezas mencionadas (fig. 9)



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 10). Recuperado de <https://www.instagram.com/julia.padi/>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador. (fig. 11). Recuperado de https://www.instagram.com/julia.padi



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador.
(fig. 12). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador.
(fig. 14). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>

A su vez, sobre las paredes o del techo, cuelgan otras figuras, entre ellas, una que se parece a la tapa del libro de Donna Haraway, *Seguir con el problema*, y de ahí quizás, también el guiño de la artista en el guion de la muestra: “para aquellos que imaginan parentescos raros”. Esta figura comprende un mismo material hecho cadena, para ir formando la imagen de un insecto o animal (fig. 12). En cambio, la que cuelga del techo, no parece aludir a ningún ser viviente reconocible, pero está conformado por elementos metálicos cubiertos con sogas, una toalla pintada y una bolsa transparente entrelazadas y de un extremo salen unas plantas con forma de plumero (fig. 12). El espectador vuelve a acordarse que debe tener cuidado con entrometerse con la disposición de las figuras, agachar la cabeza o simplemente rodear los conjuntos materiales. De igual modo, sobre la pared cuelga un plástico pintado de blanco, fundido y enrollado en sí mismo, y con otro material negro del cual sale un fragmento de cañería, distinta del resto, pues no está oxidada, sino demasiado pulcra, y de ella cuelga un mechón de pelo blanco seco (fig. 13)

Por último, en el marco de las distintas inauguraciones y reaperturas de la muestra por cuestiones de Covid-19, se realizaron distintas performances en el espacio de exposición. Una de ellas fue llevada a cabo por Carolina Martínez Pedemonte, otra artista multidisciplinar argentina, de la misma generación que Julia Padilla. Sus trabajos suelen abordar distintas técnicas, desde el dibujo, la pintura y la cerámica, hasta objetos, textos y performances. En el espacio de “Pariente”, la artista se presentó con el cuerpo casi desnudo, pintado con fragmentos negros y blancos, dejando gran parte de su piel expuesta. Sobre la cara, una capa de pintura roja cubrió el sector de los ojos en forma de antifaz (fig. 14).

La performance consistió en una mutación: Carolina pasó de ser una crisálida a una mariposa y pasaba de un movimiento muy sutil, a desplegarse y habitar con los mismos objetos dispuestos en la sala.



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador.
(fig. 13). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>



Julia Padilla, *Pariente* en Fundación El Mirador.
(fig. 14). Recuperado de <http://cargocollective.com/juliapadilla/Pariente>

Universidad de
San Andrés

Ontología Orientada a Objetos (OOO)

Como hemos visto, la materia ha tenido un rol importante en la representación artística latinoamericana y hoy en día, está siendo revisada no sólo por los artistas consagrados, sino también por los artistas contemporáneos, jóvenes y emergentes. Julia Padilla hace una selección comprometida y pensada de los elementos que alberga su muestra “Pariente” en Fundación El Mirador. No hay nada allí que sea aleatorio; todo aquello que se encuentra en el espacio de exposición tiene una razón de ser, un sentido y un objetivo. Los materiales allí dispuestos se relacionan tanto con la artista y su proceso de producción, cómo con el espacio y tiempo de la obra, y también con el espectador.

Su mundo parece contener todas las premisas contempladas por la Ontología Orientada a Objetos (Harman), una corriente del realismo especulativo que ha surgido en las últimas décadas y sólo contiene como entidad y fundamento principal a los objetos. El mundo está hecho de objetos; los orígenes de los objetos seleccionados por Julia Padilla están en el mundo exterior a la muestra, se esconden entre nosotros, pero nosotros no los reconocemos como tales, pues nos hemos comprometido siempre con un modelo ontológico distinto. En el modelo kantiano, los objetos no tienen aspecto propio por fuera de la subjetividad del hombre, premisa exactamente opuesta a la OOO, que plantea un viraje desde el antropocentrismo a lo que se podría llamar objeto-centrismo.

Julia Padilla se adhiere a una ruptura determinante con respecto a la centralidad ontológica del hombre, como superior y dominante del objeto, para aludir en vez, a las relaciones que estos objetos mantienen entre sí. Una de las premisas básicas de la OOO es que cualquier objeto se reduce a su capacidad de relacionarse. Al apelar a un mundo de objetos que se mezclan y funden entre sí, la artista propone cierta complejidad o dificultad a la hora de captar las “cosas en sí”, y apela al clásico debate filosófico de una manera amable. Pareciera que como espectadores debemos esforzarnos para acceder a las cosas como realmente son; estas han sido alteradas, de tal forma que es un desafío reconocerlas e interpretar su mensaje. Las premisas de Kant se vuelven obvias: el experimento conformado por la materia es un caos de sensaciones, pues lo que se puede conocer es tan sólo el fenómeno, pero no se puede acceder fácilmente a la cosa en sí. En una primera instancia, “Pariente” puede parecer un espacio anárquico y absolutamente desordenado, pero la mente humana, al ir configurando las formas puras y ordenando las cosas que están en el espacio de exposición, va arribando a una concepción más real de los objetos a partir de un nuevo orden intelectual.

Mientras que la filosofía de Kant está orientada hacia una metafísica de la experiencia, la OOO propone a los objetos como aquellos que crean la realidad. Es decir, no se necesita de la experiencia y la conciencia humana para conocer las cosas tal cual son y acceder a la realidad, sino que el mundo exterior al sujeto existe independientemente de este. Sin embargo, el hecho de que haya objetos y materiales más difíciles de reconocer en la obra de Julia Padilla resalta la única premisa que la OOO rescata de la filosofía moderna: sigue siendo difícil, sino imposible, conocer las cosas como son realmente. Por lo tanto, la artista propone indagar en los objetos a través de las relaciones que estos mantienen entre sí: distintos grupos de figuras dentro del espacio, materiales usados de forma repetida y uso de los mismos trazos de pintura en diferentes objetos para establecer parentescos materiales evidentes.

Si bien *a priori*, el espectador puede sentirse un tanto abrumado por la presencia de los materiales, objetos y cosas allí emplazadas, lo cierto es que al intentar comprender lo que Julia Padilla propone, se genera un vínculo esencial que va más allá de la OOO y del antiguo antropocentrismo, creando una relación entre lo no-humano y lo humano, en donde la vulnerabilidad de este último se presenta de forma más manifiesta. Es decir, el humano se siente más vulnerable ante lo que ve porque ya no decide qué es lo que ve, sino que a través de una forma más amigable de percibir a lo no-humano, el arte de Julia Padilla permite pensar y aprehender en otras formas de relacionarnos con los objetos.

Es evidente que las cosas allí dispuestas no son insignificantes ni están vacías de contenido conceptual. Las cosas que habitan el mundo estuvieron siempre en relación con el consumo, a aquello que puedo poseer para alcanzar ciertos estados mentales y sociales y lo que puedo conseguir para ser más poderoso o estar más satisfecho. Pero en la obra de Julia Padilla no hay una recolección desenfadada de materiales sin criterio; las cosas están dispuestas de tal forma, conectadas entre sí con cierto rigor y la cantidad de objetos es la justa y necesaria para no caer en el famoso *junkspace* que menciona Morton (2010, p. 53).

La elección de los materiales está en relación con distintos ámbitos. Por un lado, hay una serie de fragmentos que aluden a aquello fabricado industrialmente, a la producción seriada y masiva apuntada a la construcción y comunicación; alambres, cañerías, plásticos, metales, canillas, vidrios, telas, etc. que recuerdan el dispositivo prefabricado duchampiano y la infiltración originaria de los objetos utilitarios en el espacio artístico. Además, estos no están colocados aleatoriamente, sino que están reconfigurados y mezclados dentro del espacio de exhibición. Es decir, implica un esfuerzo por parte de la artista, de combinar los objetos con cierta lógica, para apelar a una idea más allá de la materialidad expuesta. Pareciera que, al igual

que en las expresiones surrealistas, los objetos encuentran su cuota de belleza a través del choque con aquel material distinto e incluso opuesto.

Por otro lado, al intervenir los materiales seleccionados con trazos de pintura, y la acción de desarmar y romper algunos elementos, soldarlos con su propia mano de artista, Julia Padilla apela, de algún modo, a la manualidad, a lo creado artesanalmente dentro de un proceso creativo que nada tiene de ordinario. Las toallas pintadas, los pelajes húmedos, los plásticos fundidos, y los alambres entrelazados, hablan de una dinámica que rompe con la idea del *ready-made*, de sacar al objeto de su espacio y función habitual y desplazarlo al espacio de exhibición artística. Es más, desarma este concepto para apelar a otra noción de la creación.

Para Benjamin, no hay un mecanismo de exposición que no nazca de un proceso de producción por parte del artista. Es decir, el artista debe poder ser realmente el creador de su trabajo, a través de alguna modificación de las condiciones de dicha producción²⁶. La idea de Julia Padilla no es sólo mostrar las cosas, sino demostrar cómo estas existen, cómo son, qué forma tienen, qué capacidades tienen y cómo pueden transformarse, más allá de su mera materialidad y utilidad. Las cosas no están siendo reducidas a simples objetos. De hecho, la materia no es para nada simple. Julia Padilla se pone del lado de esta; cambia la perspectiva para desarmar la noción que tenemos sobre los objetos y establecer que las cosas son complejas, dinámicas y cambiantes y no deben ser tomadas como sustancias inertes.

La “imaginación material” (Cortés Roca y Horne) no sólo está en relación con los objetos, sino que al poner el foco en la materialidad y las cosas que existen en el mundo, también permite ampliar la perspectiva para pensar en qué somos nosotros como espectadores y como personas. Frente a la obra de Julia Padilla, la existencia de todos esos cuerpos o no-cuerpos, que son no-humanos, o incluso, más-que-humanos, la reflexión también se da en torno a lo propio: ¿qué soy? ¿Cómo existo? ¿cómo existen los demás? ¿qué hago con mi cuerpo? ¿qué vivo? ¿para qué sirvo?

En este sentido, Morton sostiene que la OOO tiene implicaciones ecológicas, pues cuestiona la existencia de un sujeto humano que fabrica, compone y hace surgir universos de representación a partir de elementos y objetos que no son parte de su propio horizonte ontológico. El arte es ecológico en tanto está hecho de objetos, de cosas, de materiales, y existe de tal forma y no de otra. Es decir, no sólo es una cosa, sino que existe de cierta manera. Pero los materiales de Julia Padilla vienen a romper con nuestros esquemas mentales, nuestra forma

²⁶ Citado por Georges Didi-Huberman en “La exposición como máquina de guerra” (2011) Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>

limitada y subjetiva de percibir la realidad de las cosas. Es decir, los objetos implican cierta independencia de la percepción y el conocimiento humano, y esto necesariamente implica derrumbar la superioridad y oposición binaria entre el mundo humano y el mundo objetivado y cosificado de la naturaleza.

En definitiva, al combinar, transformar y hacer transmutar los elementos y materiales, Julia Padilla no busca tanto mostrar qué existe, pues al intentar establecer parentescos dentro de la exposición, el espectador pierde de vista la cantidad de objetos que hay allí dispuestos. En vez, la artista busca mostrar cómo existen dichas cosas, y que a través de su capacidad de ser otras cosas, debemos pensar en la forma en que ciertas entidades se aparecen frente a nuestra mirada. Un caño desgastado y oxidado ya no existe de la misma manera que antes, fue descolocado de su lugar original, privado de sus funciones anteriores, para pasar a otro espacio y ser de otra manera. Como espectadores, nunca vamos a poder conocer enteramente a esta inmensa estructura metálica que invade la exposición y sólo podemos influir en ella de manera distante, pues no podemos tocarla, intervenir y apropiarla. Julia Padilla busca desarmar esta concepción de los caños, y a través de su materialidad busca alertarnos sobre la existencia de ciertas cosas para despertarnos de nuestra siesta antropocéntrica.

Las Personas vs. Las Cosas

Sin embargo, la muestra en cuestión está relacionada a un espacio con una función particular en torno a la relación con el espectador. Es decir, el público atiende a la institución artística con el fin de satisfacer una necesidad cultural intrínseca al espacio de exposición. Por lo tanto, no sólo es relevante darle importancia a la materia que forma parte de “Pariente”, sino también a cómo las personas se relacionan con las cosas expuestas en Fundación El Mirador. Si bien Julia Padilla propone un mundo lleno de elementos en línea con la OOO, el ser humano como sujeto no puede ser dejado afuera de la ecuación de la realidad de dichos objetos.

Esto me lleva a pensar en la distinción fundamental que sugiere Descartes entre el sujeto y el objeto. Dada la capacidad del sujeto de acceder a una conciencia individual, y por ende, a lo real, se ha dado a conocer una serie de otras distinciones que todavía funcionan en la actualidad. La separación entre el alma y el cuerpo, la sustancia pensante y la sustancia dotada de extensión, el espíritu y la materia, entre la *res cogitans* y la *res extensa*, no es más que la distinción entre las personas y las cosas. Entendemos y percibimos al mundo a partir de esta separación, y nuestra conducta ética también está en relación con la oposición entre los polos:

“No somos cosas, porque las cosas son lo opuesto a las personas” establece Esposito (2015, p. 18, la traducción es mía).

¿Cómo puede el artista enaltecer la imagen que tenemos de las cosas, y dejar de proyectarlas como meros objetos? ¿Es posible dejar de sólo percibir las cosas, y empezar a considerarlas como algo intrínseco al ser humano?

Julia Padilla no sólo se une a la prédica del nuevo materialismo a través de la elección de los materiales y la invasión de los objetos, sino que adhiere a una ontología post-antropocéntrica que desplaza a la persona del centro del relato para ofrecer una visión posthumana que logra integrar a las meras cosas. Las cosas están en constante interacción con el humano, pero no suelen ser consideradas como algo propio ni parte de un “nosotros”, sino que al no poseer cierta subjetividad, son desplazados al lugar de un “otro” objetivo, distinto e inferior al hombre. Frente a la concepción de aquello material y no-humano, el hombre ha buscado distanciarse de la cosa, a través de atributos inmateriales, como son la conciencia, el espíritu, el alma, la subjetividad, la racionalidad, el lenguaje, las emociones y sentimientos, entre otras aptitudes.

Asimismo, los objetos distorsionados por Julia Padilla nos hacen pensar en el lugar que ocupan las cosas en el espacio y la relación que estos mantienen. El espacio del museo es un lugar donde rigen distintas reglas propias y un funcionamiento diferente al resto de los espacios. Los museos comprenden una organización específica dentro de un espacio con una lógica determinada. Foucault (1984) diría que son una “heterotopía”, pues están vinculados a las heterocronías: se pueden encontrar distintos tiempos en un mismo espacio, de acuerdo con los ritmos de cada espectador y las cosas expuestas. El espacio de exhibición permite un momento en donde el tiempo se modifica, para habilitar un tiempo distinto al ocio y al negocio, uno de reflexión, contemplación y realización estética, un momento de suspensión que nos pone en relación con la humanidad.

Foucault (1984) propone ir hacia una heterotopía para entender el funcionamiento de ciertos espacios y para comprender el equilibrio de lo que está en el afuera. En este sentido, Julia Padilla busca modificar la forma en que uno recorre la exhibición para impartir una reflexión acerca de cómo este se diferencia de lo que está en el exterior, y cómo los objetos allí dispuestos interactúan con el espectador, fuera de una lógica habitual, en donde las cosas ya no son meras cosas y los humanos no deben esforzarse por dominarlas.

Al presentar una “zona en crisis”, la artista tiene la intención de entrelazar y cruzar relaciones que en otros lugares no se encontrarían, y así pensar en qué nociones de lo humano aparecen. Lo que caracteriza a este “espacio otro” es lo yuxtapuesto, lo diverso y lo uno al lado

de lo otro representado por los materiales, que en el afuera aparecen como cosas heterogéneas y aisladas. La heterotopía, “tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” para hacerlos convivir y funcionar (Foucault, 1984, p. 4). Tanto el espacio como los materiales son dados por sentidos por el humano, y el espacio heterotópico introduce una lógica refractaria que permite volcar la mirada sobre lo propio y repensar el lugar ocupado.

En definitiva, Julia Padilla reflexiona acerca de qué tipo de relaciones debemos mantener para poder proyectar un mundo habitable. Al alterar la forma de apropiarse de los objetos, busca acercar las cosas a las personas, dejar de verlas como pura materia, sustancias amorfas o registros físicos. Quiere alejarnos de las concepciones filosóficas o científicas acerca de las cosas, ayudarnos a dejar de pensarlas como algo opuesto al hombre, y trasladar esta ecuación a nuestra relación con los agentes no-humanos. La artista apunta a motivar un esfuerzo consciente por parte del espectador, fomentar cierta intimidad con los objetos, para generar una percepción distinta de nuestras relaciones con el mundo material en general.

La importancia del cuerpo

Julia Padilla nos demuestra que con el tiempo las cosas comienzan a adquirir cierta subjetividad. Si bien la modernidad ha demostrado una oposición entre las personas y las cosas, existe la posibilidad de intuir cierta superposición entre ambas categorías, y esto sólo puede darse a través de la presencia del espectador, y más específicamente, a partir del cuerpo. Según Esposito (2015), el cuerpo no sólo logra reconstruir la relación que existe entre las personas y las cosas, sino que también permite recomponer aquello que desplazó a la cosa del horizonte ontológico del hombre (p. 29).

Las cosas de Julia Padilla están dispuestas en un espacio de exposición que exige el contacto con el cuerpo del espectador; sin este su obra no cobraría sentido. Como bien establece Bruno Latour (2007), las cosas no pueden existir sin las personas, pero en el espacio que propone Julia Padilla, todos se convierten en “cuasi-objetos” y “cuasi-sujetos”²⁷. Cuando el espectador no está presente en la obra, pareciera que estos materiales que propone la artista no están todavía modelados por el “dispositivo de persona” que plantea Esposito (2015) y al ser vistas desde el punto de vista del cuerpo toman una apariencia distinta. Es más, al no poder

²⁷ En *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (2007)., Bruno Latour toma estos términos de Michael Serres.

nombrar las cosas por lo que son, o por lo que aparentan ser -pues están mezcladas, conjugadas e imbricadas con otras cosas- la obra exige un refugio subjetivo. Cuando las cosas entran en contacto con el cuerpo del espectador, este reconoce por lo menos inconscientemente, que las cosas son parte de las personas, y viceversa.

Es interesante detenernos en la cuestión del cuerpo, pues este también está hecho de materia y es inferior a aquello primordial que conocemos como el alma, pero tampoco adquiere el estatus inferior de las cosas. Sólo a través de él podemos dimensionar la cuestión ontológica que yace en la superficie de “Pariete”. El cuerpo se vuelve sumamente importante a la hora de interactuar con la obra e interpretarla. Nos interpela desde el cuerpo y hacia el cuerpo; necesitamos del cuerpo para acceder a la propuesta artística, y el proyecto en sí, nos habla de la importancia de la materia física, de los cuerpos y sus complejas relaciones. Ya no existe un mundo en donde los humanos, espectadores, o sujetos transitan el espacio de los objetos de forma pasiva, sino que el exceso de materialidad exige una reflexión sobre las formas de vida, la interconectividad y la afectividad de los cuerpos humanos y no-humanos.

Vuelvo a Esposito (2015), ya que propone adoptar la perspectiva del cuerpo, pues este es “el lugar sensible donde las cosas parecen interactuar con las personas, hasta el punto de devenir en una suerte de prolongación simbólica y material de ellas” (p. 8). La obra de Julia Padilla plantea desde el inicio una relación entre el cuerpo humano y los objetos dispuestos en el espacio. “Pariete” plantea un espacio cerrado, en donde el espectador no puede obviar aquellos objetos que lo rodean; no puede cegarse ante el impacto que tienen estos materiales sobre su propio cuerpo.

Hay una diferencia esencial entre lo propio del cuerpo humano y su subjetividad, frente al lugar que ocupan los objetos. Al entrar en el subsuelo de Fundación El Mirador, se le exige al espectador cubrir sus zapatos con una tela, lo cual, establece un límite claro entre el espacio de la exposición y la realidad exterior, donde ya no se puede tomar las cosas como comunes y corrientes, sino que la experiencia visual implica un compromiso más profundo e intenso con las cosas que no son habituales en la rutina del hombre. El cuerpo queda totalmente des territorializado de la realidad vital del hombre, ya que al establecer la pauta de que hay algo del afuera que debe quedar restringido de la muestra. El cuerpo se convierte en el modelador de la experiencia visual que logra reducir las distancias entre el “dispositivo de la persona” y los materiales dispuestos por la artista.

Sensorialidad

El espectador está invitado a circular entre las obras, verse a sí mismo entre ellas y explorar la materialidad contenida en el espacio. “Pariente” propone un nuevo futuro, en donde el espectador entiende que puede ser parte de la obra, y que su tarea es recorrerla, captarla desde sus distintos ángulos, casi hasta hablar con ella y apreciarla desde los sentidos.

La artista se interesa por las texturas y características de las materialidades, las explora en su taller e intenta encontrar un amalgamiento balanceado que despierte la curiosidad sensorial. A primera vista, los materiales no son del todo reconocibles, hay que hacer un esfuerzo para sacarlos del contexto de la obra e imaginarlos en otro lugar. Algunas superficies son demasiado brillantes y pulcras, y dan ganas de tocarlas. Otras generan un sentimiento de rechazo y asco. Sin embargo, la obra está atravesada por la antigua idea y prohibición museística, que vigila y castiga a aquellos que tocan las obras con sus propias manos. Esta prohibición genera más deseo, que en la obra de Julia Padilla se traduce en el deseo de acceder a ciertos recuerdos del cuerpo, de volver a un pasado infantil en el que todo estaba permitido. Nos queremos manchar tocando cosas que desconocemos, romper las reglas y acceder a aquello censurado, para “recuperar sensaciones olvidadas”²⁸.

Se produce cierta tensión, entre lo que se puede hacer y lo que no, lo que uno es y lo que hicieron de él, lo que este quiere hacer y lo que el resto espera que haga, en donde gana siempre la pauta de no acercarse a la obra de arte, por su estatuto elevado y sagrado. Al igual que la artista, el público quiere explorar la convergencia de las formas y los materiales, entender si son verdaderos o falsos, orgánicos o materiales, duros o blandos, suaves o rasposos, pulcros o pegajosos. ¿Manchan? ¿Pinchan? ¿Se mueven? ¿Viven? ¿Se destruirán con el tacto? En los márgenes, vuelve a surgir la pregunta por el daño que le hacemos al mundo como especie dominante, en un espacio reservado para el deleite estético. La estructura se preserva porque no hay registros táctiles de los espectadores, todo se queda en el lugar. Julia Padilla es la única que puede interferir en las relaciones entre los objetos, pero nos deja con las ganas de también disponer las herramientas para transformar el espacio.

Es la misma tensión que se produce en nuestra era: la de disponer de todos los materiales para el progreso propio, agotar la naturaleza hasta el infinito y organizar las especies en un circuito de vida artificial que destruye al medio ambiente, sabiendo que se está alterando algo

²⁸ Guión curatorial impreso ofrecido en la muestra individual “Pariente” de la artista Julia Padilla en Fundación El Mirador entre el 26 de marzo y el 5 de junio de 2021.

sagrado que debería conservarse. El espectador ya no puede tomar el lugar de la mano de Dios, y situar las cosas del mundo bajo un propio criterio, organizar la vida de las especies en un entramado injusto y poco simétrico, de modo que el deseo de arreglar las cosas y sacarlas de su propio lugar, interactuar con ellas y desarmar su esencia, pasa por algo prohibido y culposo. Los museos generan esto: un sentimiento de estar siendo observados por lo más grande, de que somos demasiado pequeños frente a la grandeza del mundo y que no nos merecemos acercarnos ni tocar aquello tan elevado.

No obstante, la idea de estar en contacto con la Naturaleza siempre implicó tocar aquellos elementos considerados como naturales, explorar sus texturas y aspectos, sentir sus superficies y desarmar sus formas para entenderlos. ¿Cuántas veces nos hemos llevado una piedrita de algún lago de montaña, o un caracol de alguna playa desierta, una hoja otoñal de alguna pradera lejana? El hombre ha tenido innumerables momentos de reconocimiento con la naturaleza que habilitaron reflexiones acerca de sus procesos naturales. Ahora bien, ¿cómo trasladar estas percepciones a la ficción de una sala de exposición?

Julia Padilla rompe con las pautas tradicionales conocidas, al no establecer una proximidad aceptada para los espectadores con respecto a su obra, y no aclara si pueden ser tocadas o no, lo cual genera ciertas dudas, tensiones y deseos con respecto al tacto con los objetos. Uno puede estar lo más cerca que desee de los objetos y no hay restricciones explícitas. La misma curadora sostiene que “de todos los sentidos, el tacto es y fue, incluso mucho antes de la coyuntura actual (por las restricciones del nuevo covid-19), el más controlado socialmente”. Los sentidos establecen relaciones, entre el afuera y el adentro, la realidad y la apariencia, lo que es propio y lo que no le pertenece, pero el tacto tiene algo de irruptor, pues elimina la no-correspondencia entre dos extremos: “es imposible tocar sin ser tocado” (Laura Ojeda Bar).

La misma artista desafía los límites y habilita una sensación de que todo lo que está allí expuesto es público, que, al entrar, los cuerpos ya no nos pertenecen tanto, pues estamos entregando algo de nosotros a otros cuerpos que nos son ajenos. Nos sentimos un tanto invadidos por elementos extraños, desfigurados, y desconocidos. Están ante nosotros y no podemos escapar de ellos. Julia Padilla nos da la posibilidad de estar ante la realidad cruda por unos minutos, y nos presenta una forma de vivir más íntima con otros cuerpos. La artista expone la cuestión biopolítica, pero sin separar los términos que esta implica; elimina la distancia entre Naturaleza y Cultura, de modo que el espectador pueda sentir que el futuro, lo orgánico, lo natural, lo no-humano, lo ecológico, etc., es verdaderamente accesible y no se queda en un estatuto sagrado, invisible, e intocable.

Extrañamiento

No obstante, “Pariente” también alude a lo extraño desde el título: pariente es lo opuesto a extraño. Hay un doble efecto en su obra, ya que la muestra está dedicada a aquellos que generan “parentescos extraños” y esta misma extrañeza es propuesta como algo familiar por la artista. La mutación de los objetos y su conjunción con otras materialidades dan a conocer otro aspecto de la realidad, una un tanto siniestra que por momentos genera desagrado, fealdad o incluso repugnancia. Predominan en el espacio las texturas degeneradas, el aspecto pegajoso, las superficies esponjosas, con aspecto húmedo u hongoso, los pelos apareciendo en lugares impensados, los objetos rotos y otros demasiado brillosos.

La apariencia de la muestra es extraña, pero hay algo de esta extrañeza que genera incomodidad, pues ante todos esos elementos y materialidades no-humanas aparece la marca clara del hombre. Julia Padilla nos propone pensar que las cosas son extrañas, que la era posthumana es una marcada por lo misterioso, la perturbación de lo conocido, y la introducción de lo siniestro. Nos muestra un universo frágil, donde las cosas se rompen, se transforman y mutan, aparentan ser algo, juegan a ser otras cosas. Los objetos allí presentados están colmados de interrogantes. El espacio de exhibición parece pulcro, limpio y demasiado blanco, pero alberga dentro de sí una dimensión totalmente contraria, una dimensión temblorosa que implica la aparición de agentes no-humanos que discrepan de lo propio del museo que expone elementos estéticos. El espectador se incomoda y aparece el sentimiento de que lo que somos podría no corresponderse con la realidad, es decir, podríamos en realidad no ser tan sólo una persona (Morton).

Quizás, lo que sucede en la obra de Julia Padilla es que aquello que conocíamos como conocido y familiar, se volvió extraño, e impacta en nuestra conciencia, generando algo de angustia o miedo. En este sentido, Freud, en “Lo ominoso” (1919), desarrolla lo siniestro en torno al psicoanálisis y hace una reflexión sobre el lenguaje y un análisis filológico de cómo el término *heimlich* refiere a lo familiar, lo íntimo, lo doméstico, pero también contiene dentro de sí al término *unheimlich*, lo oculto, clandestino, y raro. Para llevar adelante su indagación sobre el concepto, Freud piensa recurrir a dos vías: el lenguaje y “las personas y las cosas”; y anticipa que “cualquiera de ambas vías nos llevará al mismo resultado: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p. 220). De modo que sería un error, concluye Freud, asociar lo siniestro únicamente con lo desconocido, como habitualmente se hace.

Freud incorpora el concepto de “angustia” para sostener que, si lo angustioso es algo reprimido que retorna, esta forma de la angustia “sería precisamente lo siniestro”. Así, prosigue Freud, se comprende la cercanía entre dos conceptos aparentemente antagónicos como “*heimlich*” y “*unheimlich*”, “pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (p. 241). Resalto el pensamiento de Freud, pues es cierto que las creencias primitivas e inamovibles generan familiaridad y estabilidad, al igual que los géneros artísticos a los que se apega el artista para adaptar lo que ve en aquello que conoce. Cuando Julia Padilla presenta su obra, nos saca del eje de lo conocido y familiar, no sólo con una forma artística que rompe con los géneros o formas tradicionales de representación, sino que nos enfrenta a aquello que veníamos pensando como existente, pero nunca logramos ver de frente: lo más-que-no-humano.

Sin embargo, el reconocimiento del otro más allá de la propia especie no consiste sólo en ver aquello más que humano, sino que la coexistencia entre las especies que plantea Julia Padilla, alude también a un proceso, en donde los materiales se van adaptando, van tomando formas extrañas y se acostumbran unas a otras. Se van familiarizando y extrañando aún más, en una suerte de círculo, al que Morton (2016) llamaría “bucle”. A su entender, la rareza tiene una forma retorcida, al igual que los sistemas biológicos y ecológicos y los “problemas retorcidos tienen límites inciertos porque son siempre síntomas de otros problemas” (p. 48). La crisis ecológica como tal plantea una serie de cuestionamientos, interrogantes y desplazamientos y frente a una humanidad que no quiere ver al problema de frente, el arte contemporáneo, en este caso del de Julia Padilla busca infiltrar a un espectador que quizás no está todavía pensando en las formas de vida, relaciones y vínculos que el futuro plantea.

Agencialidad, potencialidad y perspectivismo

A esta altura, es posible decir que los elementos, las cosas y los objetos en el marco de la muestra “Pariente” obtienen una agencialidad y potencialidad evidentes, de modo que no es posible seguir percibiendo a la materia como inactiva. Es más, en el hecho de plantear un mundo material interconectado, Julia Padilla busca generar una experiencia multi perspectivista, en donde las relaciones o parentescos entre personas y no-personas, y entre las distintas materialidades, buscan motivar una sensibilidad más consciente con respecto al resto de las cosas.

Bruno Latour (1996) usa el término “actante” para referirse a una fuente de acción que puede provenir de un agente humano como no-humano, o más probablemente, una combinación de ambos. Lo define como “aquello que actúa o a quien la actividad es garantizada por otros” (p. 373, la traducción es mía). Existe un mundo de relaciones y vínculos complejos entre las personas y el resto de las cosas, entre el ser humano y el entorno, que se vuelve la problemática principal del nuevo giro materialista. La posición post-antropocéntrica de la muestra “Pariente” es un fiel reflejo de la importancia no sólo de la condición material de los objetos frente a la condición física del espectador humano, sino que también se pone en cuestión la supuesta quietud de las entidades no humanas.

Los objetos no fluctúan en un camino unidireccional ni aislado, sino que están definidos por la relación que mantienen con el resto de los actantes. Las cañerías no serían las mismas sin la interferencia de los alambres, las sogas y las plantas, las cerámicas no se presentarían de la misma forma si no estuvieran cubiertas por otras telas, toallas y gazas, y sin la ayuda del “huevo de avestruz”, los otros caños y el mobiliario de madera adaptado no se sostendrían. El arte de Julia Padilla busca des-territorializar al ser humano para resaltar las distintas agencialidades de los objetos. La agencia no se da sólo en torno a agentes humanos, sino que va más allá del dominio de las personas para incluir también a lo no-humano y lo inanimado.

Los plásticos, las pelucas, los vidrios y metales forman parte de un núcleo de agencialidad que no puede ser pensado como apartados entre sí o con respecto a lo humano, sino que entran en un juego de interconectividad fundamental que en “Pariente” se traduce en la generación de parentescos raros, de acuerdo con lo planteado por Donna Haraway (2019). Julia Padilla alude a un mundo en donde los objetos dependen entre sí, se necesitan recíprocamente para existir de la forma que existen, se combinan y colaboran de formas particulares y expresan su agencialidad a través de la relación con el resto. Julia Padilla busca “seguir con el problema” de Haraway, generando una alianza (hacer-con, devenir-con y ser-con el otro) para reavivar la forma en que pensamos en nuestro planeta tras la crisis ecológica.

En “Pariente” no hay lugar para el individualismo, sino que la materia está imbricada en vínculos “rizomáticos”: una “conexión entre heterogéneos” o “agenciamiento impersonal que modula entre los sujetos y conecta el pensamiento con otros regímenes de signos” (Sauvagnargues, 2006, p. 89). Lo que se plantea en el espacio de exposición es un sistema de relaciones no jerarquizado, un modelo de multiplicidades o una organización abierta, en donde cada entidad existente genera conexiones con el resto y el conjunto deviene en una red colectiva con una lógica impersonal. ¿Qué implica entonces ser una cosa dentro del mundo de Julia Padilla?

“Pariente” alude a la idea de supervivencia, trascendencia y transmutación. En este sentido, para Viveiros de Castro (2010) la concepción del mundo está necesariamente atada a una naturaleza en variación permanente, en donde entran en juego una gran cantidad de perspectivas y relaciones cambiantes. Las cosas retratadas por Julia Padilla no son cosas en sí mismas, pues donde vemos una araña o insecto extraño, también vemos los residuos de unos materiales de construcción o una peluca camuflada. O, donde vemos las patas de algún animal irreconocible, también encontramos un objeto de decoración roto o despedazado. La artista busca mostrar a los objetos como actantes, que en conjunto disponen de la multiplicidad de puntos de vista y un tejido de relaciones en permanente cambio. Según Viveiros de Castro (2010), estos centros de universalidad y espacios de relación no tienen como presupuesto lo humano, sino que la capacidad de relación con otra perspectiva es la que puede mantener al mundo andando (p. 33). Todo cuerpo puede ser una instancia de perspectiva, de modo que los objetos de Julia Padilla muestran la potencialidad que puede adquirir todo lo existente cuando está en relación con otras agencialidades.

Ante las obras de Julia Padilla, debemos girar la mirada hacia distintas perspectivas, intentar ver las cosas desde otro lado. Al haber una multiplicidad de naturalezas, definida por la variación permanente de las perspectivas que forman la concepción del mundo, el centro de agencialidad se abre, para dar lugar a una interdependencia de todas las cosas, que se adaptan y coexisten. “Pariente” es el reflejo propio de la “malla” o los “bucles” que teoriza Morton y que, a su entender, unen al sistema biológico con el ecológico en un eterno devenir. La “malla” es una extensa red de interconexiones, sin centro, ni periferia, ni bordes absolutos, en donde todas las cosas vivas y no vivas están vinculadas; son parte de una “concatenación de fuerzas” interdependiente (Morton, 2018, p. 46). Ahora bien, si todo es parte de lo mismo, y todas las cosas vivas y no vivas están en eterna interconectividad, ¿qué implica estar observando esta concatenación de fuerzas y que nuestro cuerpo siga estando en una circunstancia materialmente restrictiva?

Al plantear la existencia de un otro a través del arte, Julia Padilla intenta fomentar un tipo de pensamiento distinto en el espectador y entrenar la mirada. El arte contemporáneo exige una reflexión más profunda acerca de cómo se nos presentan las cosas que existen y de cómo deberíamos actuar ante ellas. “Pariente” nos presenta formas de vida alternativas a la del humano y propone una involucración distinta. No es posible seguir tratando a los objetos y a los organismos de la misma forma, es por ello la materia expuesta en Fundación El Mirador, se presenta con un poder, habilidad y trayectoria propia, que, al entrar en relación con el espectador a través del espacio, la sensorialidad y la imaginación, logra expresar una reflexión

sobre la agencia de lo no-humano, su potencialidad y vitalidad, y cómo se entrelaza con la subjetividad humana.

La conjunción de los materiales implica que unos se convierten en otros, y que la nueva conexión que existe entre ellos implica también dejar atrás algo de la subjetividad propia. Por lo tanto, lo que vemos en la obra de Julia Padilla no son insectos, animales, personas o objetos no identificados, sino que su transformación implica un cambio esencial de las formas conocidas y una alteración de la percepción en cuanto a estos nuevos objetos. Este diseño no-antropomórfico, no-antropocéntrico y no-hegemónico, implica una relación aún más profunda de las especies, encarnadas en un espacio limitado y en convivencia plena, donde todos son afectados por el resto y cada uno impacta de alguna forma en el otro. Julia Padilla busca dejar en claro que nadie se libra de esta cadena sin fin de coexistencia, y es esta misma la que está en jaque en el presente. Debemos poder reconfigurar la mirada y captar las distintas perspectivas para abordar la cuestión del vivir en el futuro.

3. 2 Devenir no-antropocéntrico: formas de vida

La construcción de lo humano ha estado siempre en relación con el poder, la razón y el progreso como sustento y justificación de la historia humana. El poder controla, modela y produce formas de vida diferenciadas, ya que se imparte, desde arriba, una forma de concebir al humano por encima del resto de los agentes biológicos. A partir de ello, Braidotti (2013) sugiere una subjetividad “posthumana”, pues ante la deshumanización de los “otros” no-humanos para la legitimación de lo humano, es necesario encontrarse con aquello que no puede ser objeto de identificación propia. El posthumanismo propone una red de actantes humanos y no-humanos, con una visión menos restrictiva de lo que cada uno es.

La obra de Julia Padilla se construye cómo una alternativa diferenciada, positiva y novedosa de pensar el momento del Antropoceno. Se podría decir que, al intentar expandir las nociones distintas de vida, la artista altera las relaciones conocidas y normalizadas por ciertos sistemas de poder para dejar de pensar en lo plenamente humano y dar lugar a otras formas de vida posibles. En la superficie de “Pariente” yace una cuestión claramente biopolítica: ¿lo viviente está siempre predispuesto por lo humano? Siguiendo la línea de pensamiento de Foucault (1976), nuestros vínculos presentan una “omnipresencia del poder”, pues el poder “se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro” (p. 113). En otras palabras, el poder se da en el juego de relaciones, alianzas y

parentescos que se establecen entre entidades, y estas no son necesariamente iguales, equilibradas e inmóviles.

El terreno de la exposición es posthumano y post-biopolítico, ya que muestra una instancia de fusión después de la tempestad. Es decir, los objetos que alguna vez pertenecieron a puntos completamente distintos y diversos, en la obra aparecen completamente fusionados, como si la multiplicidad de puntos de resistencia generados por las relaciones de poder se hubiera fundido en un parentesco post-antropocéntrico, en donde ya no se puede reconocer a los agentes de dicha resistencia. La obra de Julia Padilla busca plantear una alternativa a la separación entre *bios* (“la manera de vivir propia del individuo o de un grupo al estilo que les es propio”) y *zoé* (“vivir común a todos los vivientes”) de Agamben (1995), acercando la vida natural a la vida política y humana para pensar en una forma de vida común, en donde no puedan distinguirse estas rupturas biopolíticas. Pero, además, hay algo de la disposición de los objetos, o de su selección en sí, que iguala los extremos, acerca lo humano a lo no-humano para representar un espacio carente de una enunciación particular. Al no haber un agente de enunciación, tampoco hay un lenguaje particular; no es el *bios* el que nos habla y ejerce su potestad de hablar desde su punto de vista humano y político, sino que en esta igualdad entre especies no hay un lenguaje que pueda marcar la dominación de una sobre la otra. Es una obra sin palabras y sin agenciamiento particular. En la obra de Julia Padilla, no hay distinción entre lo humano y lo no-humano, la historia natural y la historia humana (Chakrabarty), *bios* y *zoe* (Agamben), sino que todo es parte de todo, de modo que se desarman los binomios conocidos.

Mientras que la biopolítica implica el control de los cuerpos y la exclusión y deshumanización de algunos a favor de la elevación de otros, en la obra de Julia Padilla pareciera que no hay ningún tipo de poder presente y los cuerpos tampoco funcionan como un instrumento de control, pues se deja de lado la noción del “dispositivo de la persona” para hablar de una representación impersonal y apolítica (Espósito). Como bien dice la curadora de “Pariente”, los materiales utilizados por Julia Padilla para la representación de lazos y parentescos entre especies se convierten en “cosas sin nombre”, completamente impersonales, “fragmentos de fragmentos”²⁹, de modo que no se puede dilucidar la presencia de personas o no-personas, sino entidades libres de cualquier teoría de biopoder que subestime ciertas vidas en comparación con otras.

²⁹ Guión curatorial impreso ofrecido en la muestra individual “Pariente” de la artista Julia Padilla en Fundación El Mirador entre el 26 de marzo y el 5 de junio de 2021.

Espectros no-humanos

La muestra de Julia Padilla excede largamente aquello que consideramos humano para presentar espectros no-humanos. Desde el guion curatorial se establece la cuestión de la vida y la muerte; la división que existe entre lo viviente y lo no viviente, lo humano y lo no humano, la cultura y la naturaleza. Esto está íntimamente relacionado con la crisis ecológica y cómo algunas vidas son consideradas más precarias o valiosas que otras.

Cualquier intento de hacer justicia por los agentes no humanos, termina necesariamente en una división entre lo viviente y lo no viviente, lo que tiene voz y enunciación y lo que no puede hablar por sí mismo. Es decir, cae necesariamente en una representación antropocéntrica que evidencia lo difícil que es escenificar la agencialidad de aquellos que no tienen dominio propio. En este sentido, la obra de Julia Padilla logra armar una base simbiótica, sobre la idea de que no hay límites ni barreras precisas, sino que todo está en constante devenir. No se trata sólo de generar empatía y respeto por aquellos agentes que fueron despreciados, excluidos o reprimidos de la vida humana, sino también declarar que este borde artificial no encuentra un refugio viable tras la crisis ecológica. La obra de Julia Padilla nos muestra que no existen tales límites, que ya no hay un borde rígido que separe aquello digno de ser considerado una vida, sino que estas construcciones son culturales y están directamente asociadas a la emergencia del término “Antropoceno”.

“Pariente” nos muestra que en la era post-antropocéntrica, no debería existir una inestabilidad en la distinción entre lo humano y lo animal; el primero no debería deshumanizar al segundo y el “otro” no debería estar anclado en una visión homogénea que no distingue entre especies. Además, Julia Padilla apunta a hacerle reconocer al espectador que existen vidas que no valen lo mismo que otras y esto implica un entendimiento mayor de las distintas formas que tenemos de habitar el mundo, las prácticas divisorias y distintivas que funcionan como modos de poder y de cómo se legitima, se consiente y se acepta la desigualdad entre agentes vivientes y no-vivientes (Butler). Hay una dimensión empática latente en la obra de Julia Padilla, quien, al buscar nuevas relaciones y alianzas en su obra, toma como referencia lo animal y lo no-humano para hacer una lectura de aquellas vidas que no son consideradas como vivientes. Sin embargo, se podría decir que no alcanza sólo con manifestar empatía y que la empatía no debería ser sólo reconocimiento. Julia Padilla viene a mostrarnos que hay ciertas vidas escondidas, camufladas y perdidas, que deben ser reconocidas, pero esto debe venir de la mano con una mirada menos antropocéntrica, que neutralice las escalas de importancia y las relaciones asimétricas entre especies.

En este mundo post-antropocéntrico y posthumano, Julia Padilla integra a este “otro” deshumanizado por el hombre, y así, reconfigura la escala de valores e importancias del ser humano como especie. “Pariente” nos muestra un mundo horizontal, sin un agente primordial que oriente el curso de las relaciones y dominaciones, sino que todos parecieran tener el mismo nivel de importancia, gracias a esta disposición empática. Con respecto a esto, Sontag (2003) sostiene que la aprehensión es la respuesta a la vulnerabilidad del otro, pero su respuesta ética no tiene que ver con los marcos de inteligibilidad de Butler. Sontag fantasea con reprimir el reconocimiento de la propia vulnerabilidad, de reducir la propia precariedad al mínimo para registrar la vulnerabilidad del otro.

Se puede decir que Julia Padilla logra reducir la propia vulnerabilidad del hombre para establecer un balance con el resto de las especies, de modo que estas diferencias, vulnerabilidades y precariedades están completamente asimiladas para dar a conocer una alternativa de vida tras la crisis ecológica. “Pariente” alude a las relaciones entre especies, representa sujetos que están en relación con otros sujetos. Ante la existencia de ciertas cuestiones, problemáticas y destrucciones naturales, el ser humano se da cuenta de una serie de presencias intocables, inalcanzables e impensables, que se dan en una escala mucho más grande de lo que el hombre podría entender. Julia Padilla reflexiona acerca de cómo acercarnos a espectros no necesariamente humanos dentro de un espacio de exposición, con la intención de extender estas sugerencias al marco de la propia vida sobre la tierra.

Animalidad

Los principios de la tradición occidental han buscado distinguir al humano mediante la noción de cultura, que lo distingue del término “naturaleza”. Según Latour en *Cara a cara con el planeta* (2017), el ser humano es un ser cultural, con ciertas capacidades racionales, sociales y civilizadas que escapan de lo primario, instintivo y esencialmente natural de los animales. Sin embargo, el autor sugiere que, al trazar esta distinción entre cultura y naturaleza, el humano evidencia la necesidad de entenderse como sujeto configurado por nociones morales civilizatorias. Es decir, hay una separación o fragmentación fomentada por el impulso de la modernidad, en donde se profundiza la brecha entre Naturaleza y Cultura, a favor del progreso fundamental del género humano.

Los estudios animales impulsados desde el ámbito de las humanidades contemporáneas han contribuido a una visión más integral del mundo y las artes en general, han intentado proponer distintas formas de disputar la centralidad del humano dentro de la cosmovisión que

tenemos del universo. Julia Padilla entra en un grupo de artistas que a través de su arte y desde una posición latinoamericana, alzan la voz para cambiar la perspectiva, ya no desde el grito apocalíptico de los cuentos regionales como son los de Horacio Quiroga o Guimarães Rosa, sino desde el enfoque materialista que sienta las bases sobre el posthumanismo y el post antropocentrismo.

Antes que nada, resulta importante aludir nuevamente a los pensamientos de Braidotti (2009), quien sugiere que el animal ha dejado de ser una figura esencial, pues ha estado siempre en relación con una “metafísica de la alteridad” (la traducción es mía) que privilegia modelos de conocimiento patriarcales. Según la autora, este paradigma está siendo reestructurado para empezar a pensar al animal como una entidad más cercana al humano y derrumbar la dialéctica hombre/animal para generar relaciones más simétricas.

A su vez, Deleuze y Guattari (1975) aluden al “devenir animal” para establecer una “línea de fuga” de la norma de lo humano, a través de la posibilidad de ser otra cosa, una cosa subhumana. Lo importante es que, para los autores, el devenir-animal es pura desterritorialización:

consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar el umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos des territorializados, signos asignificantes.³⁰

El mundo de Julia Padilla sería muy distinto sin la existencia de los supuestos insectos, pájaros, el huevo de algún animal que desconocemos, y los mamíferos irreconocibles. Estos se encargan de marcar el límite, jugar en el borde entre lo humano y lo no humano y visibilizar el encuentro con otras potencias y fuerzas orgánicas e inorgánicas. Gabriel Giorgi (2014) diría que “Pariente” es un “sitio de emergencia que pone en suspenso todo presupuesto sobre la vida humana como “forma de vida” biológicamente determinada, evidente, dada, presupuesta” en donde los cuerpos animales funcionan como una respuesta a la totalidad humana. (p. 42)

Esta resistencia a la visión que tenemos de la vida se convierte en una zona de imprecisión entre especies, con una oscilación entre el mundo material, el humano, el animal, y el viviente indeterminado, con una mirada amplia, “perspectivista” y “multinatural”, que de

³⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1975) *Kafka: por una literatura menor*, México: Ediciones Era, 1990.

ninguna forma puede reducirse a una universalidad única o humana, sino que allí prima la alianza entre animales y humanos, en palabras de Viveiros de Castro (2010), “intensiva, contranatural y cosmopolítica” (p. 171). A través de estas uniones y relaciones extrahumanas, la artista busca plantear nuevas formas de pensar y de imaginar la vida.

La selección de los materiales que se van repitiendo para formar nuevas figuras, nos habla de una “lógica de variaciones”, “desde la que se redefinen los modos de entender y de trazar lo común entre los cuerpos” (Giorgi, 2014, p. 56). La artista intenta superar los antagonismos entre lo humano y lo animal instalados en el discurso humanístico, a través de la puesta en escena creativa de un cosmos corporal en donde no existen identidades naturalizadas. “Lo animal” viene a inferir en el mundo del humano a través de la materialidad de las figuras para resistir a la división y clasificación de cuerpos dentro de un orden ontológico sin dominaciones.

El mundo de Julia Padilla es uno de comunicaciones intensas que desafían la trama biopolítica, en donde el rastro animal plantea la primera sospecha de la caída de un orden fundamental. “Pariente” funciona como un espacio de resistencia, pero no se sabe bien quién es el que resiste. Aquello que se planteaba como el “otro”, el lado oscuro del hombre o aquel que valida la superioridad del género humano, se convierte en el símbolo del pacto. La animalidad introduce otra forma de vida, que en el espacio de Fundación El Mirador se ha convertido ya no en una alternativa, sino en una norma híbrida, indefinida y variable: “un cuerpo que desvanece las marcas de lo humano para dejar despuntar las marcas del animal” (Giorgi, 2014, p. 63).

No obstante, los rastros animales no vienen a amenazar al mundo humano como en las narraciones ficcionales y apocalípticas en donde el orden social es interrumpido por figuras animales de un “otro” peligroso que viene a marcar un estado de crisis. La obra de Julia Padilla alude, simplemente, a un estado contemporáneo de la cultura post humana que ya no tiene el rostro humanístico moderno, sino que “Pariente” se abre a nuevas nociones de lo animal y lo viviente. A través de la materialidad, las cosas y los objetos, la artista expone al animal como un orden contrapuesto al humano, pero no tanto para disputarlo sino para poder unir las partes, descentrar y horizontalizar las intensidades que conviven en la muestra. Giorgi (2014) lo sintetiza en una suerte de “código compartido, como condición de la comunidad” más allá de la especie, la raza o la nación (p. 84).

El animal ya no se concibe como una entidad sagrada que hay que alzar ante el avance del capitalismo o neoliberalismo que amenaza a los ecosistemas y a la naturaleza latinoamericana, sino que se busca salir de la clave biopolítica que suprime algunos cuerpos a

favor de otros considerados superiores. En vez, Julia Padilla busca imponer un mundo más abstracto, en donde los límites no se hallan bien definidos; un mundo donde todo puede ser todo y todo es parte de todo. La materialidad desdibuja el borde al que apela Agamben para acabar con la altura del hombre. No se trata tanto de humanizar o metaforizar aquello que es considerado no humano para hacer una predica con respecto al presente de la cuestión ecológica, sino imponer un mundo libre de jerarquías, en donde el animal simboliza, en palabras de Paula Fleisner (2018), un pensamiento “post-animalista” (p. 18).

Desechos/basura/*junkspace*

A medida que uno recorre “Pariente”, es probable que la obra se vuelva un tanto nihilista, angustiante, melancólica y nostálgica, porque el espectador, al no poder verse reflejado inmediata ni enteramente, al no identificarse con una marca plenamente humana, se plantea ciertas cuestiones de carácter ontológico, epistemológico, e incluso, fenomenológico. Surge la duda y la paranoia de que uno podría efectivamente no ser una persona. Pero, además, el carácter indefinido inespecífico de la muestra, la disposición de elementos que parecen haber sido desechados y luego probablemente se conviertan en desechables, y la alusión a un basural, me sigue recordando a Morton y su descripción sobre el *junkspace* de Koolhaas (2011).

Como se ha dicho anteriormente, el arte contemporáneo se ha ido volcando hacia una disposición del espacio y de los elementos artísticos que nada tienen que ver con la concepción tradicional del arte. De pronto, todo puede ser arte, y cuantos más objetos y cosas desechadas se hallan en el espacio de exposición, más aceptable parece ser la “obra”. Si para Koolhaas la arquitectura contemporánea se ha vuelto un contexto devaluado, el espacio del arte se ha convertido en uno extraño y vacío de contenido, pero lleno de basura. Según Morton (2010), la industria, la producción en serie y el automatismo han hecho que hasta la cultura se convierta en un *junkspace* (p. 75).

En Argentina, el cambio de siglo trajo consigo la crisis económica más dramática de la historia del país, y a partir de entonces, los artistas comienzan a virar de un uso libre de la materia en general, a un uso indiscriminado de la basura. Según Cortes Rocca y Horne (2021), “la ficción la usa ahora para identificar nuevas formas de desigualdad” (p. 9). Esto explica las obras de Enio Iommi antes mencionadas. Quiero detenerme en la idea de la desigualdad, pues es justamente esta la que produce las distintas formas de vida a las que se viene aludiendo e imparte el tono biopolítico a las obras. En Argentina, los artistas usan la basura para visibilizar ciertas formas de vivir que no están siendo tenidas en cuenta desde arriba. Hay una relación

evidente entre la basura y la vida, y no porque sea el ser humano viviente el que genera los residuos, sino porque entre los residuos y de los residuos, surgen otras formas de habitar el espacio urbano.

Vuelvo a Butler (2004) y sus “vidas precarias”, pues la autora escribe en un momento de escenificación de las luchas de precariedad que se van globalizando, para cuestionar la forma en que se legitima, se consiente y se acepta la desigualdad. En este contexto, aparecen distinciones entre ciertas vidas que son perdidas y otras que no son valoradas, es decir, prácticas divisorias que funcionan como modos de poder. Butler piensa en la desigualdad iluminando mecanismos en donde ciertos grupos están más expuestos al desamparo y la enfermedad. La pobreza y el vivir en un basural se convierte en uno de ellos.

La basura, los residuos y el reciclaje de materiales en el espacio de exhibición se vuelven una reflexión sobre la noción de lo precario y una herramienta para pensar en mecanismos lógicos del poder³¹. La precariedad se cruza con lo estético para abrir el debate sobre las vidas y la posibilidad de ser otra cosa: la posibilidad de no ser ni humano, ni animal. La intemperie comienza a pensarse como un espacio de relaciones que no está regido ni mediado por lo humano. En fin, el uso de lo “precario” se convierte en una dimensión de lo material que permite pensar en alternativas a la normativa humana.

“Pariente” podría perfectamente ser un espacio lleno de basura para aludir a una crítica, ya demasiado extensa, de la forma en que producimos y nos desarrollamos los humanos, como para luego arribar a la conclusión de que algo debemos estar haciendo mal; que el capitalismo no es necesariamente beneficioso, que los gobiernos producen una “grieta” política, social y cultural irreversible, que las decisiones tomadas desde arriba producen formas de vida diferenciadas o que la industria masiva amenaza continuamente al planeta. No obstante, creo que la artista entiende que este discurso es uno sabido, repetido, e incluso trillado. El espacio está lejos de parecer invadido o subsumido en un basural sin sentido, sino que hay lugar para arrastrar el cuerpo, conectar con los objetos y observar sin ser amenazado. “Pariente” no es una razón para salir abrumado, por lo menos no por la cantidad de objetos aleatorios y despreocupados.

Por el contrario, hay una preocupación latente en “Pariente” de no caer en la trivialidad y el sin razón. Julia Padilla intenta ordenar un poco el caos, calmar un poco el “escalofrío

³¹ Otro ejemplo interesante, de cómo el arte alude a esta cuestión y no necesariamente a través del medio plástico, es *La mujer de los perros* (2015) de Citarella. Dicha película se sitúa dentro de una serie de materiales de la cultura argentina que debaten sobre la cuestión de la precariedad y reflexionan acerca de las formas en las que la precariedad se instala como parte del paisaje social.

ecológico” (Morton) y sacar al espectador del nudo contemporáneo. Es como si quisiera limpiar el sitio del desecho, quitarle el aura de suciedad al basural para plantear en vez, un mundo por momentos demasiado pulcro, pero contrapuesto a aquello indescifrable, asqueroso y repugnante. En este marco, aquello que la curadora declara que “ha pasado a otra vida” no alude tanto a un pasado añorado, ni a un presente eterno, sino más bien a un futuro incierto en donde nada está perdido, sino que los vínculos refuerzan una esperanza que rompe con la idea del *junkspace*. Dentro de un mundo completamente artificial, Julia Padilla logra hacer entrever una naturaleza que puede sobrevivir al drama humano. “Pariente” busca apelar a la forma en que deberíamos ya estar viviendo, a un futuro que no tiene por qué estar tapado por basura ni emerger de una ruina apocalíptica.

Quizás lo más difícil sea construir otra forma de habitar el mundo. El arte puede plantear un pasaje a lo que no tiene forma reconocible de humano, pero sin caer en la mera representación de lo animal, lo orgánico, lo puramente material o, en el peor de los casos, un simple basural, para imaginar una alternativa tras la crisis ecológica. “Pariente” apela a lo viviente desde la quietud de la materia para jugar con el “borde móvil” que aquí parece tan frágil. Los materiales van perdiendo su forma original, para volverse un borde indeterminado en sí mismos, mutan y se vuelven irreconocibles; son cuerpos potentes con una fuerza también indeterminada, que en la sala de exposición congenian con el género humano.

A modo de conclusión, “Pariente” representa un espacio des territorializado, que no pertenece a nada ni a nadie, en donde todas las figuras allí expuestas pueden ser algo y también ser lo otro, ya que devienen constantemente en otras formas y así se va desarmando el mundo de significados concretos y delimitados del ser humano, para representar una realidad que nada tiene de familiar; una forma de pensar en el futuro cercano en donde ya no se pueda distinguir entre espectros, animales, desechos o humanos.

3.3 Relaciones horizontales: volver a tejer el mundo

La forma en que el humano se ha concebido y desarrollado a lo largo de la historia ha causado consecuencias ambientales sin retorno, pero todavía no está todo perdido. La llegada del “Antropoceno” marca un momento clave en el cual el hombre conceptualiza, textualiza y delimita el daño que se le ha hecho al mundo³². No obstante, dicho término marca una

³² El término “Antropoceno” fue acuñado por primera vez por Paul Crutzen (2002), quien sugirió en su artículo “Geología de la humanidad”, que los seres humanos se han transformado en una fuerza geológica con un impacto a nivel planetario (p. 23). Ya no se puede seguir hablando del Holoceno, pues el mundo ha cambiado demasiado por las actividades humanas. El Holoceno es aquella época lineal de acumulación originaria que no distingue la

construcción artificial y cultural, que tan sólo acentúa las advertencias precedentes y agranda aún más la distancia entre Naturaleza y Cultura, lo artificial y lo natural, el ser humano y los elementos biológicos, geológicos y ambientales. Se ha dicho con anterioridad, que las formas apocalípticas y ficcionales de representar la crisis ecológica a la que asistimos no ayudan a una humanidad que ha perdido el sentido de pertenencia, en un planeta que ha sabido dominar, pero hoy se le rebela. Sin embargo, la nueva materialidad invocada por el arte contemporáneo se presenta como un lenguaje novedoso que no busca tanto pervertir la visión ni normalizar la situación medioambiental, sino que, en muchos casos, busca unir la historia humana y la historia natural en una historia integral.

En “Pariente” la aparición de agentes no-humanos en la sala de exposición no apunta a confrontar e incomodar al humano y su aura de excepcionalidad ni enemistar al espectador, sino más bien ofrecer otro punto de vista, una perspectiva amable de apelar a un orden de cosas destruido y a un futuro incierto. A través de una exaltación de la materialidad, la artista apela a una secuencia empática que busca generar en el espectador un registro de aquello que se mantuvo y se mantiene relegado a causa de la hegemonía humana. Julia Padilla no busca suscitar sentimientos de miedo, preocupación, pánico o angustia, y por ende, cierta cancelación o negación de la importancia de la cuestión climática. En vez, los objetos interconectados intentan introducir al público nuevas formas de imaginar un futuro ecológico en el presente. La artista introduce un campo visual sorpresivo con el deseo de fomentar el viraje hacia una nueva forma de pensar; un “pensamiento ecológico” que va más allá de la Naturaleza y que abraza todas las formas imaginables de convivir con lo no-humano. Además, la artista comprende una unión fundamental entre la mujer y la naturaleza, que en manos del ecofeminismo puede establecer lazos híbridos para “volver a tejer el mundo”, “sanar las heridas” y “reconectar la red”.

“Pensamiento ecológico”: la clave para vivir en un futuro incierto

Julia Padilla deja en claro que la ecología no sólo se limita a las problemáticas actuales como el calentamiento global, los fenómenos naturales y la contaminación, sino que tiene que ver más bien con las relaciones contenidas en el planeta, y la forma en que los humanos pensamos en este tipo de cuestiones. Si bien su obra ecológica parte de la simple acción de reutilizar materiales y darles otro uso, también tiene que ver con las preocupaciones que surgen

huella de la actividad del hombre sobre el medio ambiente. En vez, la era del Antropoceno marca la época en que ya no puede negarse la marca que el hombre ha dejado sobre la tierra.

del “pensamiento ecológico”. Para Morton (2018), este va más allá de los humanos, las especies y la naturaleza, para plantear cuestiones emocionales, psicológicas y éticas, como pueden ser el asombro, la imparcialidad, la duda, la repugnancia, el dolor, la subjetividad y la coexistencia (p. 13). Para el autor, no se trata tanto sobre la supervivencia en un mundo explotado, maltratado, y lastimado, sino sobre cómo pensamos. Uno de sus principios fundamentales es que los humanos y el resto de los agentes no-humanos somos uno; somos interdependientes, todo depende de la relación con los demás, y nuestro futuro está esencialmente inter vinculado. Esto necesariamente implica una transformación de las estructuras culturales que hemos creado a lo largo de la historia.

Quizás, la forma de aprehender o entender la existencia de distintas formas de habitar el mundo, lejos de la cosmovisión esencial del hombre anclada en su propia razón, está en relación con la empatía que tenemos como humanos ante lo no-humano y nuestra capacidad de ser con el otro. Como humanos tenemos la responsabilidad de poder generar problemas, respuestas y soluciones, de descolonizar el cuerpo, el lenguaje y la mirada, redoblar las narrativas tradicionales y las prácticas artísticas. Debemos poder pensar desde un lugar más pluriverso, colaborativo e inclusivo, desmontar los andamiajes y paradigmas establecidos para poder acercarnos sensiblemente a otras especies y generar nuevas alianzas. “Pariente” refiere directamente a estas alianzas, dentro de un entramado empático que no sólo busca la cercanía y preocupación con y por otras especies, sino que va más allá del simple reconocimiento o aprehensión del dolor de los demás (Sontag), para fusionar lo viviente con aquello que consideramos no-viviente o no-humano.

Es cierto que el mundo como lo plantea Julia Padilla puede no parecernos real, por lo menos no en el presente, y que el humano está más preparado para aquello que se conoce como el “apocalipsis”, que para un futuro ameno. La revolución de la imaginación y de la dimensión ética que plantea la artista alude a una forma pacífica de iluminar los cortocircuitos estructurales que atravesamos como humanos, y las ideas ecológicas que entraron en el mundo artístico para poder revolucionar esta noción que tenemos del futuro a través de un cambio estrictamente ético. “Pariente” es un llamado a desdramatizar la concepción que tenemos del futuro y la distancia que existe entre lo humano y lo no-humano; un llamamiento a desactivar la mirada unidireccional moderna hacia un consenso ético entre las partes.

Julia Padilla ofrece una negociación, un entendimiento y una apelación a un orden de cosas más profundas en torno a la crisis climática y el pensamiento ecológico. “Pariente” apela a un mundo ético que es propio del hombre: a través de la empatía, la pérdida, la melancolía, la nostalgia, la duda, la confusión, la repugnancia, la incomodidad, la belleza, la alegría, la

crítica, el cuerpo, el poder, la subjetividad, la sexualidad, la coexistencia y la interconectividad, busca exhibir y planear un futuro habitable, y dejar en claro que la crisis no es sólo científica, geológica o biológica, sino que también está en relación con las formas culturales, sociales y políticas, que llevaron, en palabras de Ghosh (2016), a una “crisis de la imaginación” (p. 9, la traducción es mía).

El arte contemporáneo trata de lidiar con esta crisis a través de las formas materiales, la elección de objetos y la invasión de las cosas, no solo para apelar a un orden de cosas recicladas, cotidianas y conocidas, sino para fusionar los universos conceptuales, unir los binomios de la modernidad y comprobar que, en realidad, está todo interconectado. La “imaginación material” de Julia Padilla está en relación con la duda, la incertidumbre y la extrañeza, pero no para fastidiar a un espectador que quizás todavía no pueda concebir este tipo de representaciones como parte de un orden estético aceptable, sino para plantear interrogantes acerca de la forma en que pensamos en el mundo, nuestras relaciones, y la existencia más allá de la propia vida humana. En otras palabras, “Pariente” adquiere un nuevo lenguaje que versa sobre un cambio profundo en la forma en que pensamos, representamos y defendemos el medioambiente y la crisis ecológica.

La ecología está necesariamente conectada con la psiquis, con la conciencia, con el conocimiento y las prácticas. No consiste sólo en tomar medidas ecológicas y sustentables, sino que requiere de una habilidad mental total y orgánica, una forma distinta de pensar y concebir las subjetividades y relaciones entre agentes. Julia Padilla ofrece un atajo para pensar en el futuro, en lo ajeno y en lo “otro”, para dejar de pensar que pertenecemos a algo tan gigante, y empezar a aceptar que estamos en realidad demasiado cerca a otras formas de vida. En definitiva, las prácticas culturales y estéticas son fundamentales para imaginar otras formas de vivir, degenerar los límites y generar prácticas ecológicas desde la mente.

Por un futuro ecofeminista

Como vimos anteriormente, la era del Antropoceno desestabiliza las bases éticas y estéticas en torno a cómo concebimos y representamos la crisis ecológica y el arte se propone sacar a la luz las problemáticas con respecto a los binomios establecidos por la modernidad. El arte contemporáneo tiene la posibilidad de determinar de qué manera debemos y queremos abordar la era del Antropoceno, no como una visión destructiva del planeta, sino como una oportunidad para elevar la creatividad artística hacia una interpretación y aprehensión de nuestro planeta dañado en términos políticos. En este sentido la obra de Julia Padilla no sólo

presenta una noción creativa a la hora de abordar el pensamiento ecológico, sino que también se instala dentro de un debate político más amplio.

En este sentido, el movimiento feminista y más concretamente aquel que surge a partir de 1970, se ha ocupado de pensar en la crisis ecológica en relación con la dominación de género. Así como las mujeres buscan luchar por sus derechos reprimidos y relegados por el patriarcado histórico, surge una nueva rama del feminismo que propone también luchar por los derechos del medioambiente, desde una perspectiva similar. Según los postulados ecofeministas, lo natural está necesariamente ligado a lo femenino y en un mundo completamente material, Julia Padilla alude a la naturaleza para hacer una predica de la destrucción del medioambiente por parte de un sistema patriarcal dominado por los hombres. Es por esto que, no es coincidencia que la artista sea mujer y latinoamericana, pues en Latinoamérica, la destrucción y dominación de la naturaleza se da con aún más fuerza y, según el ecofeminismo, las mujeres son el núcleo primordial de lo natural. En plena reformulación de los principios feministas y la lucha llevada a cabo por los movimientos contemporáneos, se posiciona como una artista con capacidad de transmitir aquellos cuestionamientos que el feminismo ha planteado originalmente, pero desde una perspectiva ecológica.

El ecofeminismo establece que existe una conexión muy íntima entre la lucha de la mujer y los derechos del planeta dentro de un sistema patriarcal capitalista³³. Tanto la mujer como la naturaleza han sido oprimidas y explotadas por el hombre, y es por ello, que el feminismo se preocupa por iluminar la irresponsabilidad del sistema capitalista y patriarcal en torno a la naturaleza como parte de su propia lucha. Al representar a todas estas entidades por fuera de la cosmovisión identitaria del ser humano, “Pariente” reflexiona sobre las vidas, espectros y objetos que han sido dominados, colonizados, explotados y subordinados bajo las mismas lógicas dominantes que subordinan a la mujer.

La conexión entre la violencia hacía la mujer y la violencia hacia la naturaleza se hace evidente en la era del Antropoceno por eso el feminismo toma estas premisas para plantear un ecofeminismo que saque al hombre de su ignorancia y crear lazos dignos no solo con las mujeres, sino también una serie de prácticas sustentables con el medioambiente³⁴. Una perspectiva ecofeminista defiende la necesidad de crear nuevas relaciones y formas de entender

³³ En *Ecofeminism* (1993), Mies y Shiva sostienen que el cuerpo de la mujer alrededor del mundo y desde el comienzo del patriarcado, fue tratado igual de violentamente que la naturaleza, desprovisto de racionalidad, bajo los preceptos de la ciencia y tecnología moderna.

³⁴ Según Mies y Shiva (1993), la mujer está en una “perspectiva de subsistencia”, pues este tipo de innovaciones tecnológicas y destrucciones ambientales impactan más en la mujer que el hombre. Entonces, las mujeres, que fueron siempre el vínculo más cercano a la naturaleza, por ser guardianas y creadoras, sienten la responsabilidad de salvar al planeta de la destrucción que causa el sistema patriarcal capitalista.

el mundo y reconocer que para no llegar a la destrucción total debemos fomentar prácticas colaborativas y comunitarias, lazos híbridos, preocupación recíproca y amor mutuo entre mujeres y hombres, seres humanos y naturaleza. Por esto, el movimiento utiliza metáforas como “volver a tejer el mundo”, “sanar las heridas” y “reconectar la red” (Warren, 1994, p. 77)

Al igual que el ecofeminismo, la obra de Julia Padilla gira en torno a la conectividad y la totalidad, a una visión orgánica y holística del mundo y de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, hombres y naturaleza. A través de su obra, busca expresar la potencialidad y agencialidad de cada cosa viva y desafía el paradigma patriarcal y capitalista que pretende la superioridad del hombre por sobre la mujer, el desarrollo de la tecnología por sobre la subsistencia de la naturaleza y la violencia hacia ambos. Se podría decir que la obra de Julia Padilla es ecofeminista, y, por ende, política, ya que pretende liberar a la naturaleza de su destrucción patriarcal y su lucha adopta una “perspectiva de subsistencia” que es propia de una mujer, latinoamericana³⁵, alejada del centro occidental de desarrollo y capitalismo, y no es coincidencia que lo haga desde una práctica y creatividad material.

Por otra parte, si bien se ha discutido la importancia del cuerpo dentro del universo de “Pariente” en torno a la figura del espectador, se puede decir que con la performance que formó parte de la inauguración de la muestra, se apela a la noción del cuerpo desde otro lugar. La corporalidad femenina adquiere un lugar superior, pues la *performer* Carolina Martínez Pedemonte, pone su cuerpo pintado por Julia Padilla al centro de la acción artística y materializa la relación que existe entre la mujer y la naturaleza en el espacio de exposición. La pintura negra cubre las partes consideradas más íntimas, mientras que la pintura blanca exagera las partes corporales femeninas. A su vez, la pintura roja en forma de antifaz que cubre el sector de los ojos de la performer alude, en palabras de la artista “al primer color que se usó, a lo primitivo y de origen, a la noción de nacimiento habilitada por la mujer”³⁶. Así, la artista deja en claro que la mirada femenina habilita una perspectiva fundamental a la hora de abordar cuestiones naturales y medioambientales, y un punto de vista que puede ayudar a reconectar la red de relaciones destructivas que hemos generado con el planeta³⁷. Sólo la

³⁵ Desde su nacimiento, América Latina lucha por su tierra y recursos, e intenta darle a la naturaleza un lugar respetable e importante, que pueda estar a la altura del propio hombre. Muchas de estas prácticas extractivistas y experimentos tecnológicos siguen dándose en la actualidad.

³⁶ Entrevista a Julia Padilla realizada el 28 de julio de 2021.

³⁷ Resulta muy difícil no pensar en la obra de Ana Mendieta, una figura clave del arte latinoamericano del siglo XX y, sobre todo, una pionera femenina del *body art* y *land art*, que luego ella misma fusionó en el término *body/earth*. Sus performances de la década de los 70' y 80' buscaron establecer un diálogo entre el cuerpo femenino de la artista y la naturaleza circundante. En un espacio extra-artístico, la artista se mezcla con los elementos naturales propios del ambiente, cubre el cuerpo, lo expone al entorno para “reestablecer los lazos que me unen al universo y volver a la fuente maternal” (Mendieta citada en Moure, 1996, p. 51, la traducción es mía).

particularidad femenina posee la capacidad y fuerza enunciativa para reconectar con lo sagrado y primitivo de la tierra y los elementos del mundo natural.

La corporalidad toma una perspectiva distinta cuando es vista desde el ecofeminismo, pues se trabaja con las relaciones más allá de aquellas generadas por el ser humano en general, es decir, por la especie y género humano. La mujer busca impulsar un cambio de paradigma, en donde el vínculo con la naturaleza se vuelve esencial para la lucha en el presente, dada la crisis medioambiental. En este sentido, “Pariente” no es ninguna excepción. Carolina Martínez Pedemonte se relaciona con la obra de Julia Padilla a través del cuerpo, al mismo tiempo que los objetos allí dispuestos buscan hacer una cartografía del modo en que nos deberíamos relacionar con el mundo. La relación entre el espacio de la obra, la materialidad y el cuerpo femenino se vuelve importante a la luz de la performance inaugural, de modo que ya no es posible separar el lugar que posee la mujer en relación con la naturaleza, y la importancia de este tipo de obras, en mano de mujeres artistas, a la hora de predicar por una conciencia ecológica.

Si bien la acción performativa se da en un espacio artístico definido, la conexión con la naturaleza se da a través de la materialidad impuesta por la artista. Mientras que los artistas de las décadas del 70´ y 80´ buscaron apelar al vínculo esencial del hombre con la naturaleza a través del *land art*, *environment art* o *ecological art*, tomando para sus obras elementos naturales y orgánicos, en vez, la “nueva materialidad” contemporánea establece el nexo a través de los objetos, los elementos cotidianos y las cosas. Es cierto que la materia se convierte en un elemento de reflexión potente, pero aumenta aún más su potencialidad cuando se da una conexión corporal entre la mujer y los elementos naturales, la mujer y las cosas, y la mujer y la lucha ecológica. Al exponer el cuerpo, las mujeres no sólo buscan hacer una denuncia de su exclusión, que es la misma que ha operado frente a la naturaleza a lo largo de los años, sino también intentar sanar estas heridas a través de otro tipo de vínculos.

En definitiva, el ecofeminismo se vuelve una teoría, ideología y movimiento importante a la hora de denunciar el daño que se le hace al planeta en un momento de crisis medioambiental sin vuelta atrás. En este sentido, el arte de Julia Padilla busca introducir una nueva mirada de las cosas, una nueva perspectiva de los vínculos que hemos establecido y una acción inquieta que intenta imprimir un tejido distinto del mundo, con el fin de motivar la reconstrucción de la red de relaciones planetarias a partir de la simbología femenina. Sólo la mujer puede volver a tejer el mundo, sanar dichas heridas y reconectar la red de actantes a través de una nueva perspectiva material y corporal que logra impartir una forma distinta de pensar en el mundo y una ética ecológica en línea con las problemáticas que acechan a nuestro mundo actual.

Un último giro: universo cibernético

Para Haraway (1985), lo femenino es el origen vital de la vida, el modo de simbolizar o metaforizar la pureza originaria. Sin embargo, en esta concepción física en torno a la reflexión sobre la naturaleza se filtra necesariamente la cuestión de la técnica. La mujer es el símbolo latente de que ha existido un organismo previo a la relación con la tecnología, con aquello que ha destruido la relación primordial entre hombre y naturaleza. Hoy en día, todo organismo está atravesado por la técnica, por eso la autora presenta la figura del “cibernético” como reconstrucción de los pilares del pensamiento humanista: la distinción entre humano y animal, la distinción entre el cuerpo y la máquina y los límites entre lo físico y lo no físico. Para Haraway, la idea del cibernético es una posibilidad de emancipación en torno a un saber feminista, anticolonialista y antirracista.

Si bien Haraway sostiene que, desde un punto de vista, el mundo de los cibernéticos podría ser considerado como uno apocalíptico, científico y ficcional, la autora también provee una perspectiva en la que la figura del cibernético comprende un “parentesco conjunto” (*joint kinship*) con animales, máquinas y materiales, y no teme a las identidades parciales, híbridas y contradictorias. De esta forma, la autora se desplaza de las nociones ecofeministas que ponen al centro a la “madre tierra” o la Naturaleza en relación con lo femenino como modo de lucha contra un orden patriarcal y dominante.

La obra de Julia Padilla puede ser pensada como ecofeminista a través del género de la artista y la performer y la alusión a la naturaleza y los materiales, pero también propone un debate en torno a la identidad, en donde la pintura sobre el cuerpo de Carolina Martínez Pedemonte podría aludir a una eliminación de los límites que separan al hombre de la mujer. El negro sobre el cuerpo femenino y sobre todo sobre las partes que la distinguen del sexo opuesto, proponen un abordaje distinto en el que las identidades de género no se repelen, sino que coexisten y se congregan en una misma entidad que busca una relación más íntima, empática y comprensiva de las distintas agencialidades que habitan el planeta.

A mi modo de ver, no se trata tanto de imponer siempre una mirada feminista de las cuestiones políticas, sociales, culturales y ecológicas, sino intentar emprender un mundo en donde estas diferencias entre Naturaleza y Cultura, lo humano y lo no-humano, las personas y las cosas, lo orgánico y lo artificial, y en última instancia, el hombre y la mujer, se vayan borrando para arribar a una concepción horizontal de todas las cosas, en donde unos no sean más que los otros, ni que el sexo, género o identidad sea un limitante de acción y posibilidad dentro de un mundo ya dañado por este tipo de relaciones antagónicas.

En definitiva, la relevancia de Julia Padilla como artista mujer puede ser vista por un lado, desde un enfoque ecofeminista, pero por el otro, y teniendo en cuenta su espectro generacional, en el que dominan las relaciones e identidades *queer*, como una que viene a romper con las jerarquías, las oposiciones, y los binarismos que siguen funcionando en la actualidad, para intentar generar en el espectador una reflexión e inclinación hacia un mundo de conexiones horizontales, en donde prime el pensamiento y la ética ecológica, y no sólo salvar las distancias entre las personas y las cosas, sino también en la lógica identitaria y de género que nos ha llevado a construir relaciones hegemónicas, dominantes y patriarcales, que como una de las tantas consecuencias, han llevado a la destrucción medioambiental.



4. Conclusión

El presente trabajo de tesis ha buscado indagar en la forma en que se representa, piensa y concibe a la naturaleza desde las prácticas artísticas. Se ha establecido la idea de que la naturaleza no ha sido relegada del paradigma artístico. Por el contrario, el encuentro del hombre con lo natural ha llevado a infinitas instancias de apreciación y reconocimiento, evidenciadas a través de la pintura de paisaje. Sin embargo, se ha sugerido que las formas estetizantes, estereotipadas e idealizadas de la naturaleza, dejan de lado una cuestión fundamental: el avance de la naturaleza y la crisis ecológica. Por lo tanto, se ha volcado la mirada sobre aquellas representaciones que de alguna forma confirman la existencia de un problema medio ambiental latente en la sociedad, como son las imágenes utópicas, las interpretaciones ficcionales, y las configuraciones apocalípticas, para arribar a la idea de que estos modelos de representación no contribuyen a pensar en la crisis ecológica de forma esperanzadora, sino que en su afán de alertar a la sociedad de una cuestión a nivel planetario, alejan aún más el problema y no logran generar en el espectador algún sentimiento de empatía, reflexión certera o ilusión satisfactoria del mundo por venir.

En este sentido, el arte del siglo XX busca romper con las estructuras preconfiguradas por los ideales de la modernidad y la Ilustración, y el campo artístico se presenta como un territorio fértil para la introducción de ideas, conceptos y teorías que desarman la compleja relación entre el humano y la naturaleza, en línea con las ideas postestructuralistas y su afán de unir los binomios construidos por la modernidad. En relación con esto, el “nuevo materialismo” plantea un cambio de paradigma cultural y artístico, en donde la materia pasa a un primer plano y de alguna forma, permite teorizar acerca de los fenómenos del presente.

Para explicar el giro material que sigue siendo revisitado por artistas a nivel mundial, se han introducido aquellos antecedentes artísticos que exaltan el uso de los objetos en el espacio de exposición. Con el auge de las vanguardias europeas y los distintos movimientos que nacen a partir de estas, se le comienza a dar un lugar distinto a la materia, no sólo a partir de un cambio en la materia prima utilizada para la creación de obras, sino también en los elementos y artefactos que pueden formar parte de estas. A través de la una revisión, hibridación y reformulación de los géneros artísticos, la posmodernidad introduce formas distintas de pensar, teorizar y representar la realidad, en donde ya no se busca ilustrar el mundo tal como se lo ve o como se lo quisiera ver, sino que las formas estetizantes entran en jaque para introducir otras maneras de hacer arte.

Los objetos se convierten en elementos claves para entender cómo se formatean las distintas relaciones sociales, culturales y políticas, de modo que se transforman en repositorios de la historia que evidencian los vínculos y cambios esenciales de la sociedad. En un contexto de plena crisis ecológica, la materia se convierte en una herramienta clave para reflexionar sobre el debate acerca de lo humano y lo no-humano, lo viviente y lo no-viviente, las personas y las cosas, lo artificial y lo orgánico, etc. Sin embargo, la tesis sostiene la idea de que la “imaginación material” (Cortes Rocca y Horne) latinoamericana se construye como una cosmovisión periférica y marginal, por fuera del poder hegemónico occidental, que logra imponer una mirada distinta y acertada sobre el presente ecológico. Encuentro en una generación muy joven, una predisposición peculiar para entablar el debate acerca del medio ambiente, con una capacidad especial para generar reflexiones éticas en torno al futuro sobre el planeta y establecer alianzas “multiespecies” tras la crisis ecológica.

A modo de ejemplo, se analizó la obra de la artista argentina, Julia Padilla, quien en el marco de la muestra “Pariente” en Fundación El Mirador, logra imponer una crítica creativa que logra desatar una sensibilidad distinta ante la materia. Los objetos, artefactos, cosas y sustancias seleccionadas y transformadas por la artista, y trasladadas al espacio de exposición, exigen una atención distinta, pues apelan a un orden de cosas intelectuales, a ciertos cuestionamientos e interrogantes estéticos y filosóficos, inquietudes corporales y curiosidades sensoriales para despertar al espectador de su sueño antropocéntrico.

En primer lugar, la artista revisita el tema de la materia a través de una selección comprometida y pensada de los elementos, que a partir de la relación que estos mantienen entre sí, apelan a un orden de cosas vivas y mutantes. Julia Padilla se adhiere a una ruptura determinante con respecto a la centralidad ontológica del hombre y, en vez, plantea un viraje hacia un objeto-centrismo (OOO) para suscitar una reflexión en el espectador acerca de la forma en que nos relacionamos con los objetos. La artista busca acercar las cosas a las personas, para dejar de verlas como pura materia y ayudarnos a pensar en las relaciones que debemos mantener para poder proyectar un mundo habitable. En este marco, los objetos obtienen una agencialidad y potencialidad evidentes, y ya no puede seguir considerándose a la materia como inactiva. Julia Padilla busca generar una experiencia perspectivista, en donde las relaciones o parentescos entre personas y no-personas, y entre las distintas materialidades, pretenden fomentar una sensibilidad más consciente con respecto al resto de las cosas.

En segundo lugar, al intentar expandir las nociones distintas de vida, la artista altera las relaciones conocidas y normalizadas por ciertos sistemas de poder para dejar de pensar en lo plenamente humano y dar lugar a otras formas de vida posibles. En “Pariente” no se puede

dilucidar la presencia de personas o no-personas, sino que excede largamente aquello que consideramos humano para presentar espectros no-humanos, figuras animales, y desechos. Julia Padilla reflexiona acerca de la cuestión de la vida y la muerte y la división que existe entre lo viviente y lo no-viviente, para mostrarnos que en la era post-antropocéntrica, no debería existir una inestabilidad en la distinción entre lo humano y lo no-humano. A través del enlace íntimo con la materia, la artista busca motivar una aprehensión de las distintas formas de habitar el mundo, para poder generar relaciones más sustentables.

En tercer lugar, el mundo material de Julia Padilla se presenta como un espacio propenso a la unión de la historia humana y la historia natural en una completamente integral. La artista introduce un campo visual sorpresivo con el deseo de fomentar el viraje hacia una nueva forma de pensar; un “pensamiento ecológico” que va más allá de la Naturaleza y que abraza todas las formas imaginables de convivir. “Pariente” alude a un pensamiento pluriverso, colaborativo e inclusivo que busca un acercamiento sensible a otras especies para la generación de nuevas alianzas ecológicas y sustentables, una habilidad mental total y orgánica y una forma distinta de pensar y concebir las subjetividades y las relaciones entre agentes. Además, la artista comprende una unión fundamental entre la mujer y la naturaleza, que en manos del ecofeminismo puede establecer lazos híbridos para “volver a tejer el mundo”, “sanar las heridas” y “reconectar la red”. En plena reformulación de los principios feministas y la lucha llevada a cabo por los movimientos contemporáneos, Julia Padilla se posiciona como una artista con capacidad de transmitir aquellos cuestionamientos que el feminismo ha planteado originalmente, pero desde una perspectiva ecológica.

En definitiva, Julia Padilla deja en claro que la ecología no sólo se limita a las problemáticas actuales como el calentamiento global, los fenómenos naturales y la contaminación, sino que tiene que ver más bien con las relaciones contenidas en el planeta, y la forma en que los humanos pensamos en este tipo de cuestiones. El arte ha intentado siempre identificarse con el espectador, ofrecer mundos materiales conocidos por este y así llamar su atención a la contemplación artística. Sin embargo, Julia Padilla pone la mirada en un arte centrado en una materia viviente, para apelar a un futuro que todavía no tiene cara. A través de una reflexión intensa acerca de la materia, en línea con el “nuevo materialismo”, propone un mundo no-apocalíptico, “multiespecies” y ecofeminista, que no solo logra unir los binomios contruidos por la modernidad, sino que promueve un “pensamiento ecológico” más allá de los conceptos ecológicos instalados, para vislumbrar un mundo horizontal e integral que no distinga entre humanos y no-humanos.

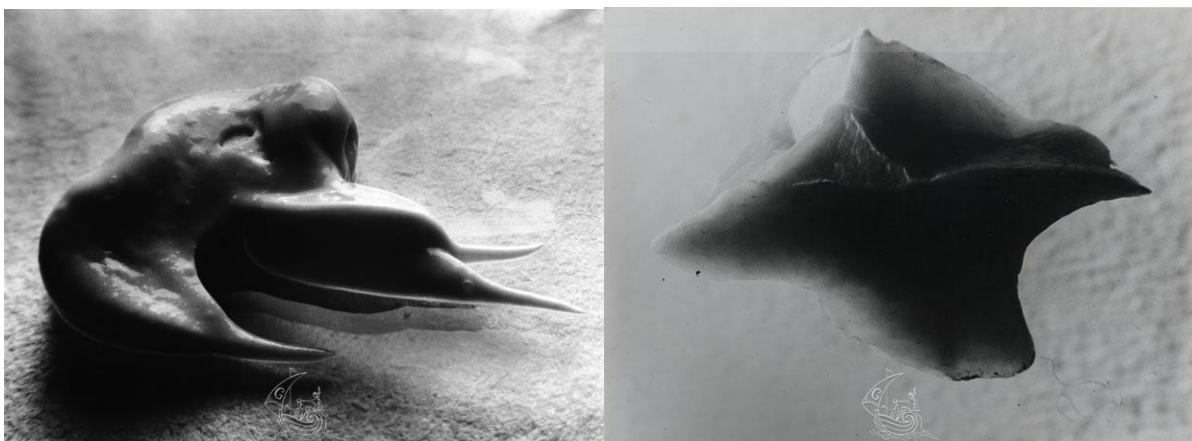
Anexo de imágenes



7000 Oaks: city forestation instead of city administration (1982), Joseph Beuys. Recuperadas de <https://galiciangarden.com/7000-oaks-de-joseph-beuys/>



Duchamp y sus “ready-mades”, *Rueda de bicicleta* (1913) y *La fuente* (1917) Recuperadas de <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>



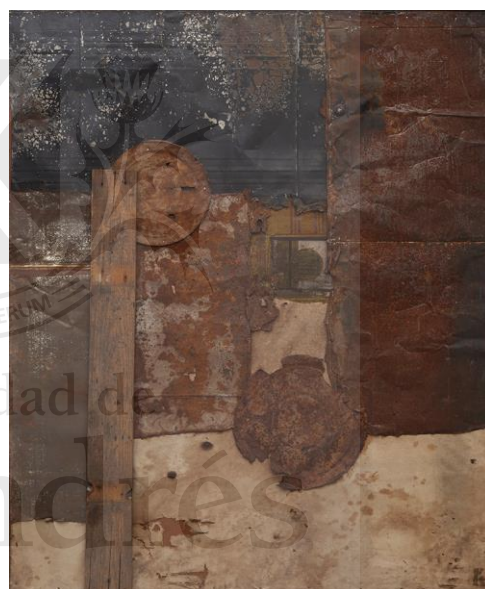
Dalí y Brassá, *El azar morfológico de la pasta de dientes esparcida no huye de la estereotipia fina y ornamental* (1931-32) y *Pedazo de jabón que presenta formas automáticas Modern Style, encontrado en un lavabo* (1932-33) Fotografía y objeto encontrado. Recuperadas de <https://www.salvador-dali.org/es/obra/>



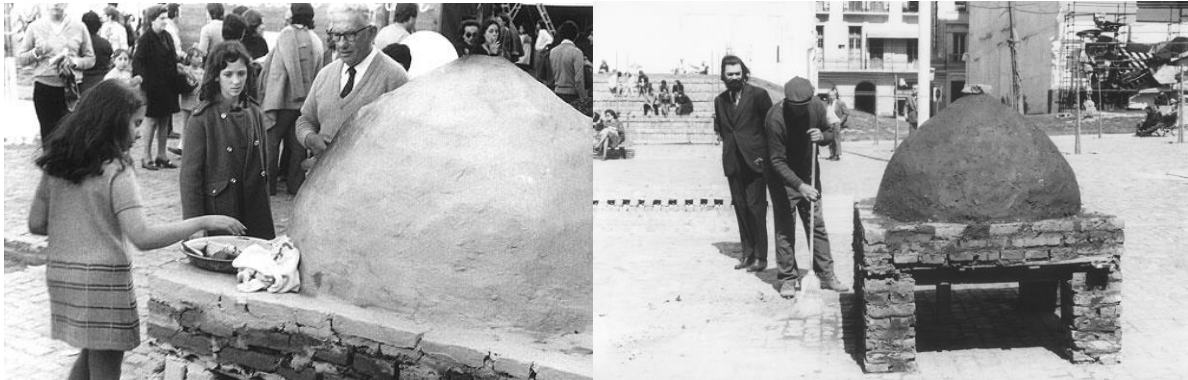
Asociación Arte Concreto Invención y Madí. Rhod Rothfuss, *3 círculos rojos* (1948), Martin Blasko, *Columna MADI* (1947), Enio Iommi, *Construcción* (1946) y Gyula Kosice, *Röyi N. 2* (1944). Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/decada/1940/>



Antonio Berni, *El pájaro amenazador* (1965) Madera, bronce, hierro, acero, mimbre, paja, esponja, plástico y ramas. Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/el-pajaro-amenazador-de-la-serie-monstruos-cosmicos/>



Kenneth Kemble, *Paisaje suburbano* in *Memoriam B.N.* (1958) Chapa, madera, enduido, óleo sobre hardboard Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/paisaje-suburbano-in-memoriam-b-n/>



Víctor Grippo y Jorge Gamarra, Construcción de un horno popular para hacer pan (1972). Recuperadas de <https://ciudadcomentada.wordpress.com/1972/09/29/horno-de-pan-victor-grippo-1972/>



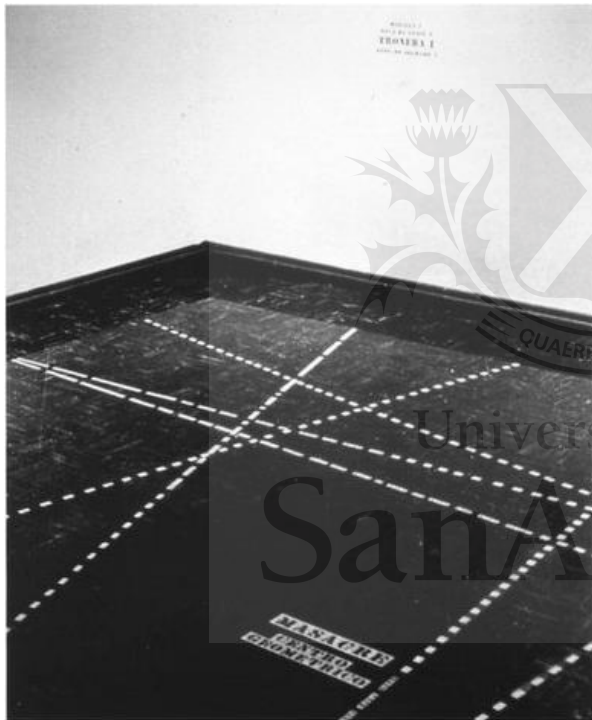
Víctor Grippo, *Analogía I* (1970-1971) Madera, circuitos eléctricos, alambre, electrodos, voltímetro, texto, papas. Recuperada de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9336/>



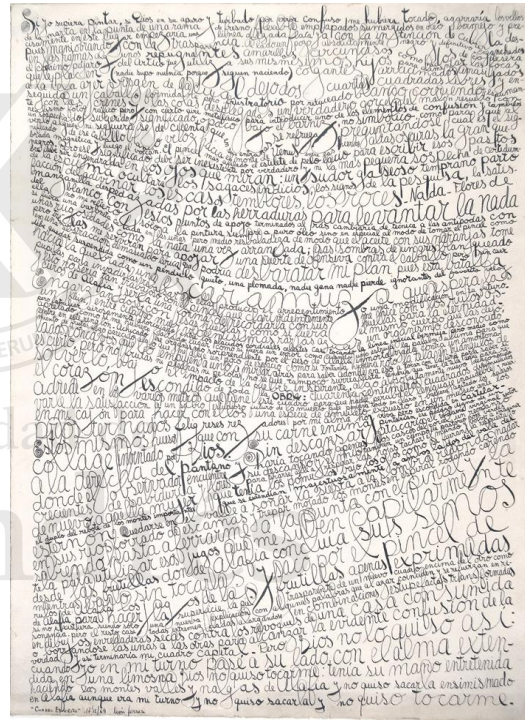
Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour* (2003). Libro de artista. Guía de la ciudad de Buenos Aires, un mapa desplegable, un poster desplegable, un CD.ROM, un diccionario, una carta, postales y estampillas. Recuperado <http://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.com/2012/05/buenos-aires-tour-2003-jorge-macchi.html>



Patricio Guzmán. Fotogramas de *Nostalgia de la luz* (2010). Recuperado de <https://www.noshacemosuncine.com/2018/02/nostalgia-de-la-luz-patricio-guzman-2010.html>



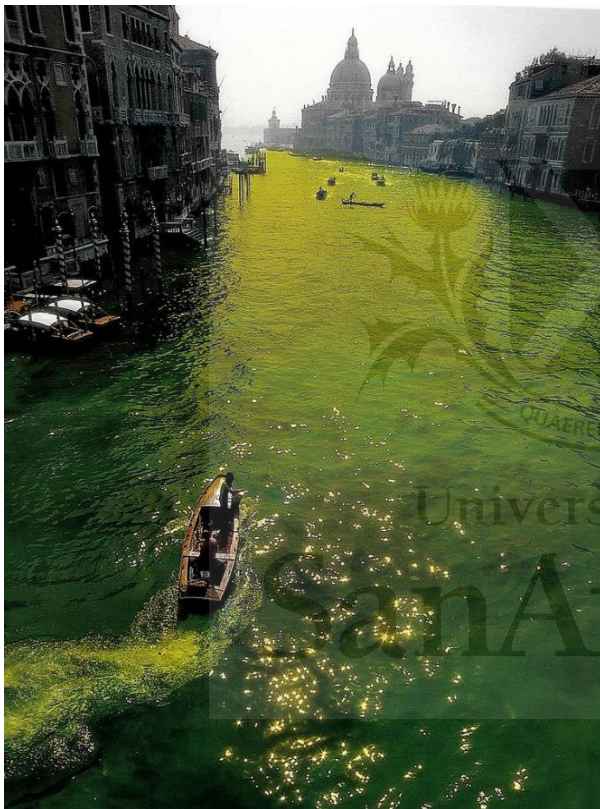
Luis Camnitzer, *Masacre de Puerto Montt* (1969). Vista de instalación en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2014/11/21/la-escuela-luis-camnitzer/>



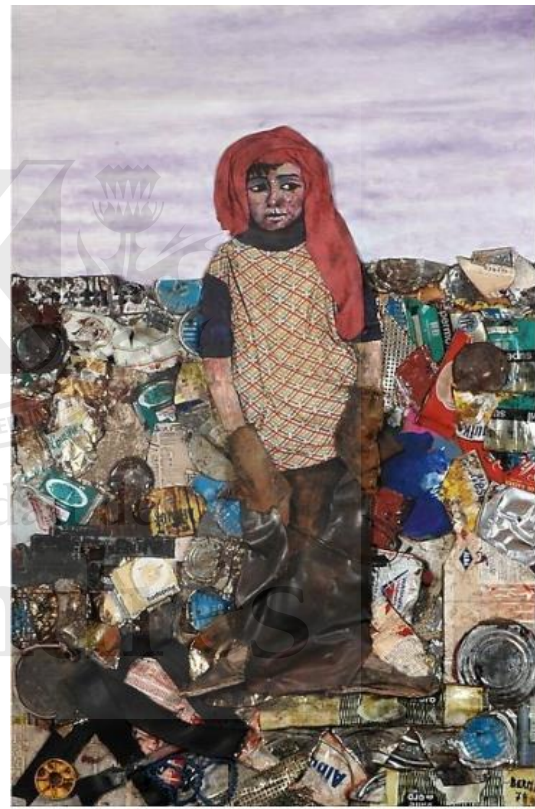
León Ferrari, *Cuadro Escrito* (1964). Tinta sobre papel. Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/cuadro-escrito/>



León Ferrari, objetos. Recuperadas de <https://leonferrari.com.ar/objetos/>



Nicolas García Urriburu, Coloración del Gran Canal de Venecia (1968) Fotografía. Colección Fundación García Urriburu. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/06/29/nicolas-garcia-urriburu-venecia/>



Antonio Berni, Juanito ciruja (1978). Óleo, telas, latas, papel maché, plástico, metal, alambre, sogas, tornillos y broches sobre madera. Recuperado de <http://origin.www.sicardi.com/artists/antonio-berni/artists-artist-works>



Adrián Villar Rojas, Two Suns (III) (2015) Instalación site-specific. Recuperado de <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/74-adrian-villar-rojas-two-suns/>



Tracey Emin, My Bed (1998) Instalación site-specific. Saatchi Gallery, Londres. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/mi-cama>



Ana Gallardo, Casa Rodante (2017) Performance y video. Galería Appetite. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/273/gallardo-ana>



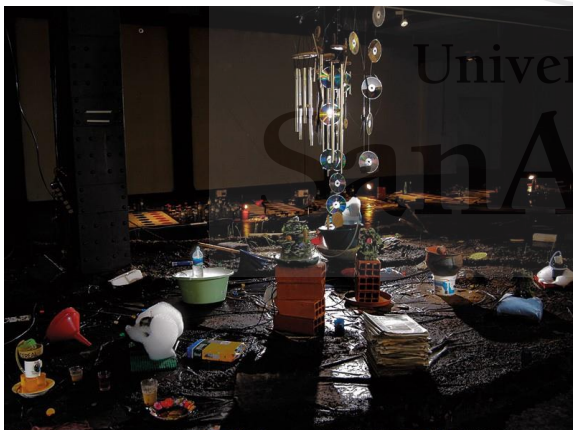
Enio Iommi, La cocina humana (2005). 24 piezas, objetos ensamblados. Colección del artista. Recuperado de <https://universes.art/es/specials/2010/buenos-aires-art/tour/enio-iommi/09>



Enio Iommi, Sin título (2012). Objetos ensamblados. Recuperado de <https://www.enioiommi.com/2001-2013-objetos-banales-ensamblados/egz9vikq1fz3w92vvqjca1etwnl1mc>



Jeff Koons, Ushering in Banality (1988). Recuperado de <https://masdearte.com/jeff-koons-celebrando-lo-banal/>



Diego Bianchi, PPP PantanoPostProductor (2006), Casa de la Cultura, Buenos Aires. Recuperado de <http://diegobianchi.com.ar/muestras.php?id=16>

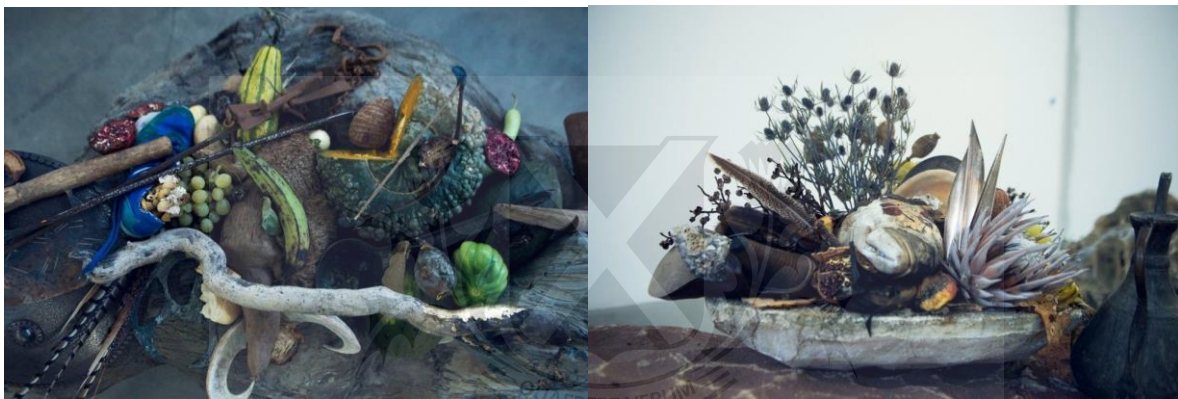


Tomás Saraceno, Aerocene Pacha (2020), Salinas Grandes, Jujuy, Argentina. Vuelo libre humano solar. Recuperado de

<https://artishockrevista.com/2020/02/05/aerocene-pacha-escultura-tomas-saraceno-record>



Adrián Villar Rojas, Rinascimento (2015) Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín, Italia. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2015/12/01/adrian-villar-rojas-rinascimento>



Adrián Villar Rojas, Rinascimento (2015) Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín, Italia. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2015/12/01/adrian-villar-rojas-rinascimento>



Andrés Piña, #003 (2012) Corazón de cabra, cal, hidrogel, plantas, vidrio, poliestireno de alto impacto, disipador eléctrico. 30 x 35 x 30 cm. Recuperado de <https://andrespina.com.ar/El-fin-de-la-vida-como-el-principio-de-la-misma>



Andrés Piña #005 (2012) Tierra, hormigas, insecto muerto, vidrio, aglomerado revestido en melamina. 46.5 x 41 x 5 cm. Recuperado de <https://andrespina.com.ar/El-fin-de-la-vida-como-el-principio-de-la-misma>



Donjo León, “Carnosa humanoide” (2014) Hongo sobre banana. 28 x 20 x 18 cm. Recuperado de http://www.pastogaleria.com.ar/pdfs/hachegaleria_a_bzpZUy4Lfur.pdf



Donjo León, “Alga” (2013) Cristal de sulfato de hierro y calcio en silicato de sodio, 10 x 16 x 10. Recuperado de http://www.pastogaleria.com.ar/pdfs/hachegaleria_a_bzpZUy4Lfur.pdf



Sabrina Merayo Núñez, “Hipótesis 1” (2017) “Dew proyect”, instalación site-specific, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.merayonuniez.com/copia-de-hipotesis-3-1>



Sabrina Merayo Núñez, “Hipótesis 1” (2017). Musgo y final del circuito, detalle. Instalación site-specific, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.merayonuniez.com/copia-de-hipotesis-3-1>



Trinidad Metz Brea, Nada que lastime (2019) Recuperado de <https://www.fundacionelmirador.org/projects#/trinidad-metz-brea/>



Facundo Belén, Naturaleza muerta (2020). Cerámica, látex y parafina. Recuperado de <https://www.fundacionelmirador.org/projects#/facundo-belen>



Ana Mendieta, *Silueta* (1973-1977), Esculturas *earth-body*. Recuperado de <http://www.heroinas.net/2014/11/ana-mendieta.html>

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1995) *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*, Madrid: Editorial Nacional. 2002.
- Agamben, Giorgio (2006). “¿Qué es lo contemporáneo?”. Recuperado de: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Agamben, Giorgio (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Appadurai, Arjun (1989) *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, London: Cambridge University Press
- Bastos Kern “Las vanguardias en América Latina: proyectos políticos y estéticos”, en Laurens Dhaenens: *Arte desde América Latina, moderno y contemporáneo*, Amberes, Lannoo Publishers, 2015
- Baudelaire, Charles (1863) “El pintor de la vida moderna”. Recuperado de <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>
- Baxandall, M. (1980). *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press.
- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, Walter (1936) “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en Discursos interrumpidos I, Madrid: Taurus.
- Bennet, Jane (2010) *Vibrant Matter, a political ecology of things*, London: Duke University Press.
- Bois, Y. y Krauss, R. (1997). *Formless. A User's Guide*, Nueva York: Zone Books
- Boscagli, Maurizia (2014) *Stuff Theory. Everyday Objects, Radical Materialism*, New York: Bloomsbury.
- Bourriaud, Nicolas (2000) *Postproducción*, 4ta. edición, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- Bourriaud, Nicolas. (2008) *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Braidotti, Rosi (2009). “Animals, Anomalies, and Inorganic Others”. *PMLA*, 124(2), 526-532. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25614294>
- Braidotti, Rosi (2013) *The Posthuman*, London: Polity Press.

- Bürger, Peter (1974), “I. 2. La vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa” y “III.2. La negación de la autonomía del arte en la vanguardia”, en *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, pp. 60-70 y 100-110.
- Butler, Judith (2006) *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* - la ed. - Buenos Aires: Paidós.
- Chakrabarty, Dipesh (2009), “Clima e historia. Cuatro tesis”, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 31, págs. 51-69.
- Clark, Kenneth (1961). *Landscape into Art*, USA: Beacon Press.
- Coole, Diana & Frost, Samantha (2010) *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*, London: Duke University Press.
- Cortes Rocca, Paola y Luz Horne. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. 4-15
- Crutzen, Paul J. (2002) “Geology of Mankind”, en *Nature*, vol. 415, num. 6867, p. 23.
- Danowski, Deborah y Viveiros de Castro, Eduardo (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Danto, Arthur (2002), “Contenido y causalidad”, en *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona: Paidós.
- Danto, Arthur (2001) “El arte ahora es más intelectual que sensual”, Madrid, El País, “Babelia”, Julio 2001
- Dawn, Ades (1989). “El Modernismo y la búsqueda de raíces”, en Dawn Ades (ed): *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Madrid, Quinto Centenario-Turner Libros S.A., cap. 6, pp. 125-149
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2010), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1975) *Kafka: por una literatura menor*, México: Ediciones Era, 1990.
- Demos, T. J. (2020). *Beyond The World’s End: Arts of Living At the Crossing*, Duke University Press
- Descartes, René (1980). *Meditaciones Metafísicas*, Buenos Aires: Charcas.
- Didi-Huberman, Georges (2011). “La exposición como máquina de guerra”, disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
- Esposito, Roberto (2015). *Las personas y las cosas*, Buenos Aires, Katz Editores, 2016.
- Esposito, Roberto (2015). *Persons and Things*, Reino Unido: Polity Press.
- Federici, Silvia (1998). *Calibán y la bruja*, Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

- Fleisner, Paula (2019). El animal como medio. Notas sobre zoo políticas artísticas. *Tabula Rasa*, 31, 77-97. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.03>
- Foucault, Michel (1967). “Des espaces autres”, conferencia en le Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 de octubre de 1984. Traducción de Blitstein y Lima. Recuperado de: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
- Foucault, Michel (1976). *Historia de la sexualidad 1, La voluntad de saber*, “El dispositivo de la sexualidad”, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2019, p. 93-140.
- Freud, Sigmund (1919). “Lo ominoso”, *Obras completas, Vol. 17*. Buenos Aires: Amorrortu editores, p. 216-251.
- Galeano, Eduardo (1971). *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gianera Pablo y Lista, Giovanni, *La conquista del ruido. La poética del futurismo*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2018. Disponible en: https://issuu.com/proafundacion/docs/ruidoypoetica_1
- Gisela Heffes (2013). Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina, Rosario : Beatriz Viterbo Editora.
- Giorgi, Gabriel (2014) *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ghosh, Amitav (2016). *The Great Derangement: climate change and the unthinkable*, India: Penguin Books.
- Gombrich, Ernst (2008). *Arte e ilusión*, London: Phaidon Book Press
- Guattari, Félix (1989) *Las tres ecologías*, España: Pre-textos, 1996.
- Harman, Graham (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Great Britain: Penguin Books.
- Haraway, Donna (2019). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno, Bilbao: Edición Consonni.
- Haraway, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities* 6, 2015, pp.159-165.
- Haraway, Donna (1989) "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s," in *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*, ed. Elizabeth Weed New York: Routledge.

- Hoyos, Hector (2019). *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*, New York: Columbia University Press.
- Jameson, Frederic (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, España: Ediciones Akal.
- Kant, Immanuel (1997). *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires: Colihue.
- Kosuth, Joseph (1969), "Arte y filosofía", en Simon Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Akal, Madrid, 1986, pp. 415-423.
- Kosuth, J. (1969). "Arte y filosofía, I y II". *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- Latour, Bruno (2019). *Cara a Cara con el planeta: Una mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lippard, Lucy, (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal.
- Latour, Bruno (2019). *Cara a Cara con el planeta: Una mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Latour, Bruno (2007) *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, traducción de Víctor Goldstein, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Latour, Bruno (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-381. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40878163>
- Latour, B. (2012). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política. *Otra Parte*, 26, 67-76. Recuperado de <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>
- Lévi-Strauss, Claude (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*, Editorial Paidós: Barcelona.
- Malosetti Costa, Laura "Una Mirada a vuelo de pájaro sobre el arte del siglo XIX en América Latina", en Laurens Dhaenens: *Arte desde América Latina, moderno y contemporáneo*, Amberes, Lannoo Publishers, 2015.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge, "Hacia una definición del manifiesto" y "El manifiesto artístico", en *El manifiesto, un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994, pp. 18-20, 74-76.
- Marchán Fiz, Simón (1986) *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid: Akal.
- Marx, Karl (2008). *Contribución a la Crítica de la Economía política*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Micheli, Mario (1979), *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Mies, María y Shiva, Vandana (1993). *Ecofeminism*, London: Zed Books, 2014.
- Morton, Timothy (2016). *Ecología oscura: sobre la coexistencia futura*, Barcelona: Paidós.
- Morton, Timothy (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, London: University of Minnesota Press.
- Morton, Timothy (2018) *El pensamiento ecológico*, traducción Fernando Borrajo, Barcelona: Paidós
- Nancy, Jean-Luc (2014). *El arte hoy*, Buenos Aires: Prometeo.
- Nancy, Jean-Luc (2008) *Las Musas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Oliveras, Elena (2018) *Estética: la cuestión del arte*, edición ampliada, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Oliveras, Elena (2010). Catálogo de la exposición de Enio Iommi en la sala Cronopios del CCR. Recuperado de <https://issuu.com/centro-cultural-recoleta/docs/iommi/62>
- Pablo Méndez (6 de mayo de 2021). “Pariente” de Julia Padilla, *Revista Otra Parte*, Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/arte/pariente/>
- Penhos, Marta “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX”, en *Studi Latinoamericani* n° 4, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, Universidad de Udine.
- Rabossi, Cecilia (2010). “Marinetti en Sudamérica: crónica de sus viajes” en *Cat. Exp. El Universo futurista 1909-36*, Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 39-52.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010
- Sarti, Graciela, *Grupo CAyC* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, Recuperado de: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php.
- Sauvagnargues, Anne (2006) *Deleuze. Del animal al arte*, Madrid: Amorrortu editores.
- Sontag, Susan (2016). *Sobre la fotografía*, España: Penguin Random House.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*, España: Santillana, 2004. Recuperado de https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2018/06/sontag_ante_el_dolor_de_los_demas.pdf
- Ticio, Escobar (2004), “Los parpadeos del aura” en *El arte fuera de sí*, Asunción, Paraguay: Museo del barro, p. 103-125.

T.J. Demos (2016). *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, New York: Sternberg Press.

Viveiros de Castro, Eduardo (2010), *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*, Madrid: Katz Editores.

Warren, Karen (1994). “El ecofeminismo. Exponentes y posturas críticas”. Recuperado de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=7495>

Zabala, Horacio (2012), “El ready-made, objeto intencional” y “Dime qué eliges y te diré quién eres”, en *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*, Buenos Aires, Infinito, pp. 21-27 y 31-38.



Universidad de
San Andrés

Agradecimientos

Esta tesis representa el cierre de una etapa larga y obstaculizada, de mucho crecimiento emocional e intelectual. Antes que nada, agradezco a mis padres especialmente, por darme las alas para siempre volar alto y no dejarme caer. Gracias a mi familia extendida por apoyarme en todas mis idas y vueltas, por aliviar mis miedos y motivarme a perseguir mis sueños. Gracias a la Universidad de San Andrés por recibirme y a todos los profesores que de alguna forma iluminaron el camino: Lía Munilla Lacasa, Cynthia Edul, José Luis Galimidi y Edgardo Dieleke, entre otros. Quiero agradecer también a mis amigas de toda la vida, y aquellas que aparecieron en el transcurso, por el eterno amor incondicional y por nunca darme la espalda. Sobre todo, agradezco enormemente a Victoria por los debates, los llantos y las risas. Ella sabe lo difícil que fue llegar a esta instancia y no lo hubiera podido hacer sin su sabiduría, cariño y contención. Gracias a Gabriel Giorgi por introducirme en un tema tan complejo y apasionante y a Luz Horne por guiarme con sus observaciones y sugerencias. Finalmente, gracias a cada persona que se cruzó en mi camino universitario, en especial a Isabella, a quien extraño todos los días y es una fuente inagotable de admiración e inspiración.

