



Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

PROYECTO FINAL DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

CRISIS DEL CAPITALOCENO: UNA

RELECTURA ARTÍSTICA DESDE LO

INTERESPECIE

***Un recorrido por el arte contemporáneo de las alteridades
globales en el contexto de la emergencia ambiental. ¿Cómo se
denuncia desde la periferia y los territorios explotados?***

Autor: Ratto, Inti

Legajo: 30188

Mentora: Cynthia Edul

CRISIS DEL CAPITALOCENO: UNA RELECTURA ARTÍSTICA DESDE LO INTERESPECIE

Un recorrido por el arte contemporáneo de las alteridades globales en el contexto de la emergencia ambiental. ¿Cómo se denuncia desde la periferia y los territorios explotados?

PROYECTO FINAL DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

Licenciatura en Humanidades



Universidad de
San Andrés

Inti Ratto

Mentora: Cynthia Edul

Proyecto Final de tesina - Licenciatura en Humanidades

Inti Ratto

Legajo: 30188

Índice

1. Presentación del tema	3
2. Estado de la cuestión	6
2. 1. Arte povera y upcycled art	6
2. 2. Poscrisis: arte en los '90 y en los 2000 en Argentina	8
2. 3. Arte povera en las alteridades globales	9
2. 3. 1. Alteridades globales. Basura. Residuo	9
2. 3. 2. Vik Muniz	10
2. 3. 3. Antonio Berni	14
2. 3. 4. Rosemary Karuga	15
3. Objetivos e hipótesis	17
4. Marco teórico	19
4.1. Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno	19
4. 2. Materialidades disidentes	24
4. 3. Postproducción y estética relacional	24
4. 4. Despaisamiento y geotopoder	25
5. Desarrollo	28
5. 1. Romina Orazi	28
5. 3. Gabriela Pino	44
5. 4. Andrés Piña	53
5. 5. Claudia Fontes	59
6. Conclusión	69
7. Agradecimientos	75
8. Bibliografía	77

1. Presentación del tema

En las últimas décadas, el arte de la basura ha cobrado relevancia en torno a la denuncia por el Antropoceno. Es decir, la era planetaria en la cual el humano ya no es un ente biológico, sino que se ha transformado en un agente geológico. La acción del hombre en la Tierra está dejando una huella irreparable, pero no todos los humanos tienen la misma carga de responsabilidad sobre ello. Es por eso que hablaremos de Capitaloceno, un término acuñado por el filósofo Jason Moore (2016) para entender este momento histórico como la era del capital. El capitalismo no solo es, según dicho autor, un sistema de acumulación, sino también una forma de producción necrótica y violenta contra el ambiente. La acumulación es inseparable de la extinción puesto que es necesario que exista una relación de poder entre el humano y la naturaleza, en la que el primero se apropia de la segunda y la explota hasta extinguirla. Y esto es lo que ha llevado a la era del Capitaloceno: no es un síntoma humano, sino capitalista. ¿Qué operación semántica estamos reproduciendo cuando hablamos del binomio Naturaleza-Sociedad? ¿No es acaso un eufemismo contemporáneo de Civilización-Barbarie?

En este trabajo se verá de qué maneras el Capitaloceno es el escenario ineludible para el arte de la basura. Nos detendremos en la resemantización de los residuos a través del collage y del *arte povera* y cómo estos contribuyen al arte de denuncia desde las periferias y los territorios explotados, sobre todo desde Latinoamérica. Analizaremos algunas obras de Gabriela Pino, Claudia Fontes, Mónica Girón, Andrés Piña y Romina Orazi, teniendo como eje principal la denuncia a la crisis ambiental y al impacto del neoliberalismo en Argentina. Nuestros antecedentes serán Vik Muniz, Antonio Berni y Rosemary Karuga.

Las obras de casi todas las artistas (menos las de Gabriela Pino) son recuperadas de la muestra *Simbiología - Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, la cual tuvo lugar en el Centro Cultural Kirchner a fines de 2021. Fue una exposición muy extensa, con distintas instalaciones y salas donde los espectadores se sumergían en experiencias corporales. Por ejemplo, había una sala sonora donde uno se podía sentar y escuchar sonidos de aves; otra sala con el piso cubierto con sal, donde había que caminar descalze, pisando la sal; y otra sala con el hornero gigante de Marta Minujín, donde se podía ingresar e inmiscuirse en dicho nido. En suma, *Simbiología* es una exposición que reunió no solo obras de artistas argentinos

contemporáneas con la temática de la denuncia frente a la crisis climática, sino que también hubo una curaduría en torno a los aportes teóricos que enmarcaron dicha muestra. Autores como Bruno Latour, Donna Haraway, Débora Danowski, Eduardo Viveiros de Castro y Marisol de la Cadena, entre otros, le dieron un rumbo al proyecto. Un marco teórico compuesto por antropólogos, filósofos, y sociólogos, que le aporta sentido al conjunto de obras, porque abren interrogantes que nos interpelan como sujetos que habitan la coyuntura planetaria actual.

¿Qué rol juega el arte en la denuncia de la crisis climática? ¿Cómo generar lazos entre humanos y no-humanos desde las prácticas artísticas? *Simbiología* habilita nuevas formas de pensar la emergencia global, entendida no solo como la situación de crisis o alerta, sino también como la insurgencia de un nuevo mundo. Un nuevo planeta más solidario, con más biodiversidad, y más ecuánime. Esta exposición fue un disparador clave en esta investigación porque nos dio el *corpus* de obras y nos ayudó a orientar el análisis desde la filosofía contemporánea.

Primero se verá de qué manera el neoliberalismo fomentó una crisis ambiental y socioeconómica que llevó a nuevas formas de hacer arte (Giunta, 2009). Sobre estas bases se hará un desarrollo de las obras de dichos artistas para ver cómo se ligan entre sí y cómo se constituyen como ejemplos de nuevas estéticas y nuevas formas de producción relacional (Bourriaud, 2008). Luego se analizarán las teorías filosóficas sobre Antropoceno (Latour, 2019), Capitaloceno (Moore, 2016) y Chthuluceno (Haraway, 2020) para enmarcar estas prácticas artísticas en conceptos de la filosofía contemporánea, tales como geontopoder o tejidos multiespecies del Chthuluceno. Finalmente, se hará énfasis en la denuncia que estos artistas hacen en torno a la explotación de los recursos naturales por el avance del capital, sobre todo en territorios periféricos como Argentina.

Es importante explicar a qué nos referimos cuando hablamos de alteridades globales. Boaventura de Sousa Santos (2017) sostiene que el Sur Global es un no-lugar geográfico que alude a una relación de poder en la que el Norte Global somete a las naciones periféricas, no solo económica, sino también epistemológica y políticamente. Es una categoría filosófica poscolonial que genera un cierto descentramiento de lo que se piensa como “Tercer Mundo” o “países subdesarrollados”. El Sur Global no solo incluye los territorios explotados del

hemisferio sur, sino también la lógica trinómica moderna-colonial-capitalista desde la que se piensa a dichos territorios como inferiores con respecto a Europa. El autor afirma que hay “otro Sur dentro de Europa. Es un Sur geográfico, aunque pertenece también al Sur metafórico” (p. 68). En otras palabras, los países explotados por Europa, los cuales acuden, paradójicamente, a sus explotadores para ayuda humanitaria frente a los desastres naturales ocasionados por dicha explotación, son la alteridad que sostiene la jerarquía racial y cultural entre el Norte y el Sur. Les inmigrantes nunca son ciudadanos europeos; siempre son extranjeros. Son, al mismo tiempo, la otredad necesaria para que el Norte exista, para que la herramienta colonizadora actúe sin impedimentos.

De Sousa Santos plantea que hablar de Sur Global es romper con los “universales noratlánticos” para nombrar los márgenes desde su propio lugar, tanto geográfica como epistemológicamente. Sin embargo, Emilio Binaghi (2020), cuestiona esta categoría porque sostiene que hablar de Sur Global no es algo en sí mismo, sino que está sujeto a una relación de inferioridad con respecto al Norte Global. Según dicho autor,

hablar de “Sur Global” implica homogeneizar al sujeto que trata de nombrar, suprimiendo diferencias centrales entre los países que forman parte de este “Sur global”, y que pierden su especificidad en pos de ser nombrados. La idea de que el carácter periférico de dichas sociedades las coloca en el mismo plano no permite pensar las especificidades que llevaron a dicha condición periférica (p. 109).

En otras palabras, Binaghi afirma que Sur Global es un término que es funcional a la lógica eurocéntrica porque homogeneiza las periferias. Ante esto, el autor propone el concepto de “alteridades globales” para dar cuenta de la complejidad y la heterogeneidad entre ellas. Diversas culturas, lenguajes y sistemas que no se pueden englobar en un solo término porque sino reproducen la misma lógica neocolonial de llamar a los márgenes europeos como “Tercer Mundo”. Entonces, la única forma de escape conceptual ante el pensamiento eurocéntrico es hacer, según Binaghi, una “ecología de saberes, para construir una traducción, un diálogo Sur-Sur” (p. 111). Que no haya una alteridad subyugada por el imperialismo, sino una resistencia epistemológica en pos de la liberación de lo que significa la periferia. Es necesario el cuestionamiento del “centro” para salir de la mirada eurocéntrica y construir una nueva lógica que no sea funcional al imperialismo.

2. Estado de la cuestión

2. 1. *Arte povera* y *upcycled art*

De acuerdo con Galimberti (2013), el término *arte povera* (“arte pobre”) fue acuñado por Germano Celant en 1967 a raíz de la unión entre trabajadores, estudiantes e intelectuales en las revueltas de dicho año hasta la década de los ’70 en Italia. Fue un movimiento artístico radical que surgió en contraposición al pop art y al op art, formado por artistas tales como Mario Ceroli, Piero Gilardi, Emilio Prini, Pino Pascali y Michelangelo Pistoletto, entre otros. Celant, historiador y crítico de arte italiano, propuso el término *im spazio* (“imagen espacio”) en oposición a lo que él denominaba “arte del objeto” o pop. Galimberti sostiene que, según Celant, “les artistas *im spazio* estructuraban el ambiente del espectador y lo concebían como algo encerrado y ordenado” (p. 420; la traducción es nuestra). Pero, sin duda, el *arte povera* se configuró como antagonista al arte burgués.

Mientras que el pop art puso a su disposición las nuevas tecnologías de la época, “perpetuando el sueño renacentista de la dominación de la naturaleza” (p. 421), el *arte povera* era “simple, ‘pre-iconográfico’, ‘a-histórico’ y basado en ‘estructuras primarias’” (p. 421). En este movimiento no hay un sometimiento desde lo humano hacia lo ambiental sino que se unen arte y vida en pos de un arte pobre, sin artificios ni maquillaje. En este sentido, Celant recuperó la propuesta artística de Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre* (1968) para hacer de lo primario una potencia tanto visual como vital. El dramaturgo polaco propuso una transustanciación de los elementos teatrales: que los objetos (los cuales son independientes al humano), dejen de ser imprescindibles y que los actores puedan transformar todo a través de sus gestos, su cuerpo al desnudo sobre el escenario. Lo rudimental se vuelve arte. En su manifiesto (1968), Grotowski afirma que hay que encontrar “la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística” (p. 16). Porque el arte no es un objeto ni una condición, sino que “es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente” (p. 16). Naturalmente, el *arte povera* también radica en ese proceso, en la creación y destrucción colectiva de la obra o de la performance, en la protesta, en el reciclaje de los materiales para resignificarlos y hacer de ellos una denuncia social. Como sostiene Celant, el *arte povera* es una “técnica proletaria”, una herramienta de acción que refleja la

lucha de las grandes mayorías contra una elite económica, social y cultural que las oprime en todas las esferas de la vida.

En el *arte povera* no solo es esencial la extrema pobreza de la persona, sino también el intercambio con otros seres vivos y no vivos. De esta forma, el concepto de pobreza se convierte en algo relacional, no individual ni estático. El *arte povera* rechaza el mundo capitalista regido por el consumo. Propone una salida alternativa a la miseria producto del yugo del imperialismo, sistema que oprime cultural y socioeconómicamente a más de la mitad de la población mundial (a este punto volveremos más adelante). Volver a los elementos primitivos, esenciales, como el agua, la tierra, el espejo, hace que el arte deje de ser un elemento que reproduce los intereses de la burguesía (la cual produce cultura y dominación epistemológica hacia el resto de la sociedad), para ser una práctica artística orgánica. Al utilizar elementos básicos como los nombrados, no solo se trata el tema de la miseria, sino que se la interpreta vitalmente. El *arte povera* no busca un significado figurativo del arte, ni un lenguaje en particular, sino que hay una desmaterialización de la obra que va a lo más minúsculo de la experiencia para explotarla al máximo.

Obras como *Venere degli stracci* (“Venus de los trapos”) de Michelangelo Pistoletto (1967) o *Angurie* (“Sandías”) de Piero Gilardi (1967), concretizan esta propuesta del *arte povera*. La primera¹ es una escultura de la Venus de Milo, canon de la belleza occidental, pero de espaldas al público y de un material de bazar. Esto implica un hecho iconoclasta: el mármol ya no es el material de las diosas, sino que la basura la está absorbiendo hasta tragársela por



completo. Tras ella hay una montaña de ropa desechada, de esas que se consumen y se tiran al poco tiempo de uso, lo cual implica una segunda operación iconoclasta: la era del consumo que crece exponencialmente en los '60 está amalgamada con la pérdida del canon de belleza occidental. En otras palabras, podríamos analizar

¹ Pistoletto, M. (1967). “Venere degli stracci” (Venus de los trapos). Escultura (212 × 340 × 110 cm). Tate Modern, Londres.

que la nueva contemplación es la basura, en lugar de una diosa de mármol. Los desechos conforman el nuevo paisaje cultural. Hay un antagonismo entre lo eterno y lo desechable, entre el pasado y el presente, que pone en evidencia que la sociedad de consumo se devora la “alta” cultura (Venus) para transformarla en una pila de trapos desechados que no para de crecer.

La segunda obra, de Piero Gilardi (1967)², es parte de la serie *Tapetti natura*, alfombras que contienen materiales plásticos en contraposición a lo que representan: la naturaleza. El jardín se ha transformado en espuma de poliuretano. El ambiente es una inspiración artística que viene desde el Paleolítico con el arte rupestre pero, ¿qué ha sucedido con esa intervención humana en la actualidad? Apropiación y explotación. Ya no hay naturalidad. Lo artificial conforma el paisaje de la contemporaneidad, junto con verduras y frutas que son de plástico. Los espectadores pueden pisar las alfombras, lo cual es opuesto a la “preservación” con la que se trata el césped “natural” en algunos espacios urbanos. Esta serie de Gilardi constituye un antecedente para esta investigación porque alude a la fusión entre arte, naturaleza y sociedad. No hay ambiente que no esté percutido por lo humano, ni arte que no esté interpelado por lo ambiental.



2. 2. Poscrisis: arte en los '90 y en los 2000 en Argentina

A lo largo de los siglos XX y XXI, la era del capital monopolizó las formas de producción a nivel planetario, pero alcanza su epítome en la globalización. Desde fines de la década del '80 y los '90, hubo una acelerada transformación en las comunicaciones, debido a la instauración del libre mercado como consigna hacia el desarrollo. Este fenómeno de ampliación del consumo y tecnologías, produjo muchas consecuencias a niveles

² Gilardi, P. (1967). “Angurie” (Sandías). Collezione Fondazione Gilardi. Photo Piero Gilardi. 160 x 170 cm.

socioeconómicos y culturales. Giunta (2009) asegura que, en Argentina, las privatizaciones, la creación de *shoppings* y de *countries* fomentaron la gentrificación, es decir, una configuración urbana que desplaza a las personas marginales de las zonas de alto valor adquisitivo (por ejemplo Puerto Madero). Frente a la crisis de fines de 1990, la grieta socioeconómica se profundizó aún más debido, entre otros, a un estallido del sistema bancario y político. Dicha fisura provocó que la cultura se reinventara para subsistir. Por ejemplo, surgieron proyectos como la Editorial Eloísa Cartonera o *Belleza y Felicidad*, en los cuales la precariedad era una condición, no una elección. Es allí cuando surge el reciclaje como vía alternativa a la crisis: “[l]a ciudad se colectivizaba y también las formas de producción artística” (Giunta, p. 26). La legitimación del artista pasó, entonces, por formar parte de un colectivo.

Mientras detonaba la crisis, la especulación inmobiliaria no hizo más que poner, de un lado, la “ciudad *shopping*” y, del otro, la “ciudad empobrecida” (Giunta, p. 35). Las instituciones culturales, tales como el Centro Cultural Recoleta o Estudio Abierto, eran los refugios para los artistas, quienes se aglutinaban para sobrellevar la debacle económica y democrática del país. La autora sostiene que los artistas se movían, “en general, dentro de los formatos de la globalización (en redes) buscando intervenir críticamente sobre sus consecuencias” (p. 63). Eran militantes políticos sin pertenecer a ninguna organización en particular. “Materializan, en el nivel simbólico de sus prácticas, las formas de organización de un mundo global al que quieren desestructurar” (op. cit, p. 64). Se adaptaron a la lógica del mercado pero desde el trabajo colectivo y la innovación constante. En otras palabras, la aglutinación entre artistas fue la única manera de sobrellevar la crisis. No solo utilizaron esto como forma de organización, sino que también hicieron de ello una herramienta para desestructurar el sistema que les oprimía.

2. 3. *Arte povera* en las alteridades globales

2. 3. 1. Alteridades globales. Basura. Residuo

¿Cómo hacer del *arte povera* europeo una herramienta de denuncia desde las alteridades globales? Partimos de la base que el avance del capital en el alteridades globales ha

significado no solo la eliminación de los recursos naturales, sino también el enriquecimiento y la acumulación exponencial de unos pocos con respecto a las grandes mayorías. A través de la emancipación colectiva se busca, desde el sur unido (como opuesto a las naciones colonizadoras europeas y norteamericanas), terminar con el extractivismo, la dependencia económica, la colonización epistemológica y la idea lineal de progreso para que las clases populares y oprimidas se liberen del yugo imperialista. En conclusión, creemos que nombrarnos como alteridades globales es una herramienta lingüística para englobar los intereses de los explotados, organizarlos, y luchar contra el monopolio del capitalismo imperialista.

Es sabido que la basura constituye uno de los principales problemas ecológicos a nivel mundial. Y es en los territorios periféricos donde se acumula la mayor cantidad de basura. Cortes Rocca (2017) afirma que: “la basura es desorden y caos, puro resto; los residuos se someten a la clasificación y al orden para volver a utilizarse de algún modo” (p. 256). El residuo como tal deja de ser basura en la medida en que se lo recicla para reinsertarlo en el circuito de producción y consumo. Entonces, no es residual porque su finalidad original como objeto se altera para alargar su funcionalidad al reciclarlo. El neoliberalismo es una máquina que opera con cinismo: no oculta el reciclaje sino que relega a la miseria y al olvido a las áreas que (conscientemente) quedan en los márgenes de la sociedad capitalista. El denominado “progreso” es a costa de toneladas de basura y residuos que se ocultan con el fin de fortalecer la retórica neoliberal del desarrollo. Que nada se detenga, que la producción nunca cese, y que se elija qué se descarta, qué se “cirujea”, y qué se cuida.

2.3.2. Vik Muniz

En *Retratos do lixo* (2008), Vik Muniz realiza una operación paródica en la que hace del género clásico del retrato una obra residual. En otras palabras, escoge retratos icónicos como Narciso o Marat, los dibuja en un gran tamaño y luego los recolectores urbanos del basural Jardim Gramacho rellenan ese dibujo con desechos. Los dibujos son en base a fotografías tomadas por Vik Muniz en dicho basural, el cual está ubicado en las afueras de Río de Janeiro y es el más grande del mundo. Allí residen alrededor de veinticinco mil personas que viven de la recolección de la basura. Estas personas son empleadas por el artista, quienes recogen

elementos como tapas de inodoros, neumáticos, residuos húmedos como restos de comida, residuos electrónicos como restos de celulares, y residuos secos de cartón o de plástico, entre otros. Luego, en una operación de transmedialidad, el artista toma una foto del retrato desde lo alto de un andamio. De esta forma, hay una circularidad en la materialidad de la obra: comienza siendo un retrato fotográfico de un recolector urbano, para luego ser un dibujo, luego una instalación con desechos, y finalmente una fotografía (como en el comienzo). La obra final es el registro fotográfico de una instalación destinada a ser efímera, donde “los desechos dejan en cierta medida de serlo para volverse partículas similares a las de un pigmento” (Cortes Rocca, p. 260).

Vik Muniz resignifica el vínculo entre arte y política, no solo porque todo el dinero de la venta de las obras va a parar a los recolectores, sino también porque la operación de la transmedialidad implica que la figura del autor se desdibuje en pos de una nueva subjetividad. Y esta es la colectiva: una comunidad marginal que vive entre los desechos del sistema capitalista, del consumo voraz y del neoliberalismo cínico que despoja a ciertas cosas y personas de valor y derechos respectivamente. En este sentido, Cortes Rocca sostiene que:

la transmedialidad debería pensarse como transformación subjetiva no sólo en tanto puesta en juego del saber y el no saber —de artistas y espectadores, de artistas en tanto espectadores y de espectadores en tanto sujetos estéticos— sino también como un espacio de mezcla y devenir de posiciones subjetivas (p. 261).

El arte contemporáneo implica una revolución importante en cuanto a los roles de artista y espectador. Este último ya no es un actor pasivo frente a una obra, sino que forma parte de su composición en tanto sujeto interpelado. También se le puede involucrar en el proceso, como en las performances o en instalaciones. Por ejemplo, en la performance del *Vivo Dito* de Alberto Greco (1962), el autor hacía círculos con tiza en la calle señalando personas, objetos o situaciones. Greco distingue lo que él llama “arte vivo” o “arte delimitado por el dedo”, que son cosas o detalles que normalmente pasan desapercibidos ante nuestro paso cotidiano. En cuanto a las instalaciones, *Untitled (Portrait of Ross in L.A)* de Félix González Torres (1991), es una pila de caramelos que se corresponde con el peso de la pareja del artista, Ross, al momento que este contrajo SIDA. La obra invita a los espectadores a agarrar y comerse los caramelos, los cuales se reponen todos los días en el transcurso de la exposición, y es una analogía a lo que hace el SIDA con los cuerpos: los hace desaparecer. Entonces, la transmedialidad de la que habla Cortes Rocca se puede ver tanto en las

performances como en las instalaciones, invitando a los espectadores a participar y co-construir el sentido de la obra junto con el artista. La inversión de roles entre el público y el artista es lo que hace al arte contemporáneo. Ninguna obra es en sí misma, sino que se hace con quien la ve o la interviene al momento de presentarla.

El devenir y la mezcla de posiciones subjetivas nombrada por Cortes Rocca en la cita, se refiere a la mutación constante en los roles de artista y espectador, porque hay una emancipación de la obra para con el autor y una apertura hacia la múltiple interpretación y participación colectiva. Esto es posible mediante la democratización del arte, y de una ruptura para con la clásica forma burguesa del arte como sinónimo de un óleo inmutable (en su mayoría hechos por varones blancos de clase acomodada³) en un museo. La consagración de los artistas ya no pasa por la invención de un soporte o el desarrollo técnico, sino que radica en el poder de reinención y diálogo con el ambiente, y en las nuevas formas de estética relacional. Esto es, juntarse con otros artistas y hacer un arte colectivo, que también incluye a los espectadores. El devenir del saber significa que el conocimiento ya no se da en forma vertical academicista, sino que surge desde el intercambio entre artistas y espectadores, que al fin del día terminan siendo parte de la construcción de la obra.

Vik Muniz es la personificación de lo que podríamos llamar “arte político”. No solo denuncia el consumo y la máquina de producción sin fin capitalista, sino que hace un cambio sustancial en la vida de los recolectores urbanos de Jardim Gramacho al donarles el dinero de las obras subastadas. El arte ya no está en un museo sino que es parte de la vida. El arte es un dispositivo colectivo que tiene la potencia de denunciar la realidad socioeconómica de miles de personas. El arte de la basura de Vik Muniz hace que la vida de las personas que viven en el basural “cambie con el mismo material con que ellas trabajan todos los días” (Vik Muniz en *Waste Land*, 2010), generando así un activismo artístico. El arte deja de ser una mercancía, un usufructo individual para el artista, y pasa a ser la herramienta de lucha y emancipación de comunidades enteras invisibilizadas y desterradas bajo toneladas de basura.

En oposición al concepto de estetización contemporáneo, es decir, de hacer más cómodo y utilizable un objeto,

³ Nochlin, L. (2007). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Cordero Reiman, K; Sáenz, I. (eds). México: Universidad Iberoamericana, pp. 17-43.

la estetización en manos del arte supone no sólo un atentado a la funcionalidad de cada objeto y experiencia, implica un señalamiento del fracaso de la lógica que hizo posible que ese objeto o esa experiencia alguna vez hubieran tenido una función. La potencia política de las prácticas estéticas reside justamente en su capacidad de volver el mundo, anticipadamente, una ruina, un desecho (Cortes Rocca, p. 263).

Por ejemplo, en “Sebastião” – *Retratos do lixo* (2003)⁴, se monta una escena que parodia la escena de Marat en la obra de Jacques-Louis David (1793), en donde ya no se retrata la muerte sino la vida. Sebastião es el sujeto que sufre la violencia del sistema capitalista en plena luz del día, en un espacio público, en oposición a la muerte en privado de Marat. Ya no hay nada que ocultar. El paisaje es una montaña de basura, y él pasa de ser un recolector de residuos a un modelo. Mientras que Marat es una pintura, sin un sujeto tangible, real, Sebastião es el sujeto que posa para una fotografía dentro de una bañera en un basurero. Se demora el tiempo; el lenguaje fotográfico detiene el instante al mismo tiempo que abre su espacialidad. Y la basura también genera la misma operación porque conecta dos tiempos: el objeto obsoleto que se trae al presente. Pero, “a diferencia del fósil y de la ruina, la basura es una excedencia del consumo que recuperada por el ciruja exuda desigualdad” (op. cit, p. 265).

La basura no se reinserta en el circuito de la mercancía sino que se la extirpa de él para volverla un dispositivo de denuncia y de espaciamiento espacio-temporal. Es decir que

la basura fuera de contexto, como en una obra de arte, deja de ser residuo para convertirse en una manifestación que da cuenta del detrimento del espacio con la contaminación de los basurales. Hay un espaciamiento espacio-temporal porque, a pesar de que es una obra compuesta por residuos cirujeados, se aleja de la primera escena (montada) para hacer una instalación aún más real y más potente que la primera fotografía. Además, el hecho de que el resultado final también sea una fotografía, yuxtapone distintos tiempos y le otorga



⁴ Muniz, V. (2003). “Sebastião” - *Retratos do lixo*.

inmortalidad a la basura, cosa contraria a la operación que hace el capital con sus sobrantes. Si los residuos son objetos sin utilidad para el sistema, entonces el arte de la basura tiene que denunciar esa frivolidad ante la contaminación y convertir al paisaje residual en un escenario donde habite la perpetuidad de los despojos del capital.

2.3.3. Antonio Berni

Argentina. Fines de la década de 1950. Desarrollismo y modelo de industrialización por sustitución de importaciones. Este fue el contexto en el que Antonio Berni, tras haberse empapado de surrealismo y vanguardia en sus años de estudio en Europa, comienza a desarrollar un lenguaje artístico político antiimperialista. Inventa las figuras de Juanito Laguna y Ramona Montiel para hacer del universo visual de sus obras una fuerte crítica a la nueva sociedad de consumo estadounidense, importada por Arturo Frondizi a fines de los '50. A través de sus viajes por Latinoamérica y, sobre todo, por los suburbios urbanos, es que el artista deja su pintura surrealista y metafísica para hacer de su arte una herramienta de denuncia al capitalismo y a la desigualdad social creada por este sistema. Artinian (2016), sostiene que:



El artista rosarino buscó mostrar un universo social que contrastaba las promesas de abundancia y prosperidad del mundo de la publicidad. Así, Berni resignificó las imágenes celebratorias del desarrollismo para desnudar el costado más cruel de un modelo que contaba con numerosos perdedores. Así, el artista inventó dos personajes que criticaron la pobreza y la exclusión: Juanito Laguna y Ramona Montiel fueron sus creaciones más famosas y, a través de ellas, el artista denunció la pobreza urbana en Argentina. Juanito Laguna era un niño de una villa miseria y Ramona Montiel, una ex-trabajadora que se convirtió en prostituta (p. 70).

En 1961 Berni hace el “Retrato de Juanito Laguna”⁵ mediante la técnica del collage. El niño de la villa miseria, quien representa muchas otras niñas en la misma situación de marginalidad que él, es una figura hecha de residuos, madera y hierro. Según Berni, Juanito Laguna no es un pobre

⁵ Berni, A. (1961). “Retrato de Juanito Laguna”. Collage: metal, plástico, papel, madera.

chico, sino un chico pobre. El personaje es un collage de desechos industriales, y su contexto recipientes de comestibles y cajas de madera, los cuales hacen reverberar la denuncia al proyecto nacional de inmigración étnica europea y blanca. Los imaginarios se quiebran mediante una operación de collage de residuos. Ya no se representa el ideal gauchesco de civilización y barbarie, sino que se denuncia directamente la miseria urbana, y en un rostro de niño.

Mientras que las campañas publicitarias y el consumo prometían prosperidad, la realidad urbana era cada vez más decadente. Esto se ve claramente en las obras de Juanito Laguna: un niño que está chapoteando sus esperanzas en un mar de basura mientras su color de piel y su origen rural y proletario se diluyen en el sistema hasta desaparecer por completo. Una sociedad agrietada que invisibiliza la pobreza mediante el *topos* de belleza “blanca” renacentista. El propio Berni afirmó que:

Los Juanitos Laguna han enriquecido a mucha gente y también a mí; pero yo no los he explotado, yo estoy reivindicándolos. ¿Quiénes han hecho a la Argentina, eh? La masa trabajadora, todo ese pueblo que ha puesto el hombro para hacer un país, con su sacrificio y su trabajo, lo han hecho los Juanitos Laguna que, apenas sus fuerzas les permiten, van a trabajar a las fábricas, al campo, donde sea (Berni, 1999, p. 59).

Ramona Montiel pasa de ser obrera a prostituta, lo cual conlleva una doble explotación: la del cuerpo como objeto y desecho de consumo, y la masculina. En otras palabras, la opresión tanto de clase como la patriarcal atraviesan el personaje de Ramona transversalmente. Ella es la representación de muchas otras mujeres que necesitan explotar su cuerpo para sobrevivir. Y no casualmente (como lo muestra Berni) son explotadas por patrones y militares. Como afirma Artinian, en Ramona Montiel hay una “masculinización del poder de clase y feminización alegórica de la explotación” (p. 76). En conclusión, las obras de Berni de Juanito Laguna y Ramona Montiel denuncian no sólo la miseria suburbana, sino también la estigmatización racial hacia las personas proletarias. En definitiva, los desechos del consumo de la sociedad burguesa componen los cuerpos de la marginalidad.

2. 3. 4. Rosemary Karuga

Como analizamos, las alteridades globales constituyen un imaginario de opresión común en los países explotados (generalmente, naciones del hemisferio sur que son colonizadas por los

países imperialistas del norte). En el caso de Rosemary Karuga, una artista keniana de fines del siglo XX y principios del XXI, ella hace sus obras con la técnica del collage. Utiliza materiales muy precarios como envoltorios de caramelos, papel de diario, papel crepe, y cartones que encuentra en la basura. Ella les da una nueva funcionalidad a esos materiales que son desechados por las grandes industrias en una localidad (Meru, al este de Kenia) donde la miseria es el escenario mayoritario. Calles de tierra, hambre, pobreza, patriarcado, trabajo infantil, y recursos básicos carentes para gran parte de la sociedad.

En su obra “Sin título” (1998)⁶, se puede ver la simplicidad con la que ella trabaja para representar el entorno rural en donde ella vive, en oposición a los retratos de los suburbios urbanos de Berni. En esta obra hay dos mujeres trabajando, cubiertas con vestidos coloridos en un paisaje policromático. Inspirada en el mosaico bizantino, Karuga despliega la realidad de su pueblo mediante retratos y ambiente. Todo es muy detallado en sus collages. Tanto los rostros de los trabajadores como de los animales son muy amigables, lo cual entenece, de alguna manera, el tono de denuncia que su arte contiene. ¿Es “natural” que haya niños trabajando y que ningún personaje en sus obras tenga zapatos?



En Kenia, la globalización hizo que el país se abriera al comercio internacional a partir de 1993 (Majune; Mwanja, 2021). Esta política, precedida por un proceso de privatizaciones y libre cambio entre 1980 y 1992, dejó una grieta muy similar a la argentina en el período post globalización. El mercantilismo y el colonialismo siguen siendo grandes determinantes en la joven nación, independizada en 1963. El patrón es un arte comprometido con lo social, que muestra las consecuencias del libre mercado en las áreas más pobres, en rostros percutidos por la indigencia. El neoliberalismo hizo del arte keniano una explosión nacionalista, colorida, que diera cuenta de la identidad local frente a las culturas extranjeras que se inyectaban en la sociedad (Ezra, 1990).

⁶ Karuga, R. (1998). “Sin título”. Collage. 40cm X 57 cm. © Familia Karuga / Red Hill Art Gallery.

3. Objetivos e hipótesis

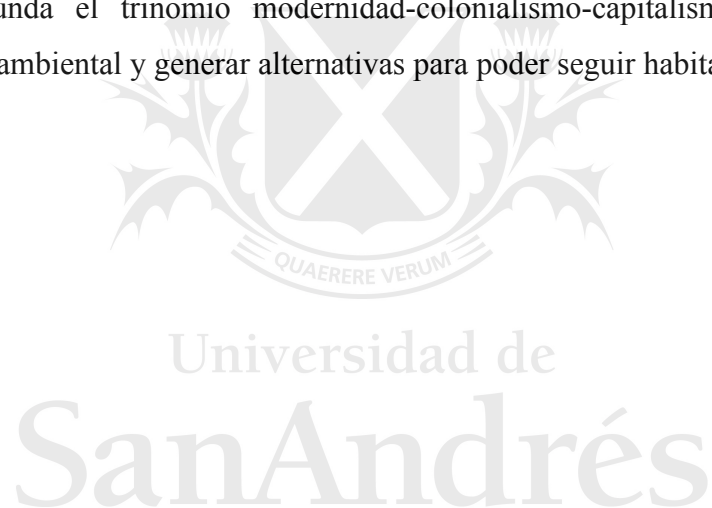
La hipótesis de este trabajo es ver cómo el *upcycled art* y el uso de técnicas pictóricas alternativas, como instalaciones con tierra o restos de animales y esculturas con líquenes, hacen un arte de denuncia desde las periferias y los territorios explotados. Se analizarán cinco artistas argentinos: Gabriela Pino, Claudia Fontes, Mónica Girón, Andrés Piña y Romina Orazi. Uno de los objetivos de la investigación es estudiar cómo las categorías ontológicas han pasado a ser abstracciones metamórficas en lugar de compartimentos estancos. El humano ya no es algo solitario sino que deviene animal y tierra. Generar redes entre lo vivo y lo inanimado es esencial en pos de construir un arte y un ambiente sin jerarquías, escuchando a los agenciamientos no-humanos para crear narraciones heterogéneas y no antropomórficas.

Otro objetivo es, precisamente, concebir lo humano como una mercancía que descarta todo lo que no le es útil, y eso lo condena a recolectar infinitamente su propia basura. ¿Qué sucede cuando lo que no tiene valor se reinserta en el mercado a través de una obra de arte? Además, analizaremos algunas obras de dichos artistas para ver de qué forma se crean nuevos ecoimaginarios que immortalizan el paisaje como denuncia ante la huella perenne del humano en la Tierra. Ecoimaginarios se refiere a espacios no geográficos que unen tecnología, formas de vida humanas y no-humanas y ecología que tienen la función de ser una alternativa a la fórmula decimonónica del paisaje. Ya no hay una pintura antropocéntrica que funcione como herramienta colonizadora, sino más bien un imaginario donde los seres del ambiente convivan sin jerarquías y donde se habiliten nuevas formas de habitar y narrar los espacios. Ya no hay ruinas, sino convivencia armónica interespecie.

Por último, veremos cómo se configuran las extraterritorialidades en las naciones imperialistas, sobre todo en las obras de Claudia Fontes. ¿Qué rol juegan los extranjeros en Europa? ¿Cómo son vistas y qué consecuencias trae aparejadas ese hostigamiento por parte de las naciones que les expulsan? La deshumanización como dispositivo para dejar morir a los humanos que no son vistos como personas, es un elemento que es crucial para comprender la lógica contemporánea del neocolonialismo. Sigue vigente el binomio Civilización-Barbarie, pero ¿quién ocupa realmente el lugar de la barbarie? Frente a un mundo donde los refugiados pierden todo derecho humano y, paradójicamente, no tienen refugio, la expulsión de todo territorio es lo que les lleva a la fosa común. En otras palabras,

analizaremos la porosidad del sistema globalizado mediante las figurillas de porcelana de Fontes para comprender la enajenación a la que son sometidos los extranjeros en Europa.

¿Cómo denunciar desde la precariedad y desde la extraterritorialidad? ¿Qué consecuencias trae la colectivización del arte durante la década de los '90 en el arte periférico hoy en día? En este trabajo tendremos estos interrogantes como ejes a desarrollar, partiendo de los conceptos de Bourriaud (2008) de postproducción y estética relacional. Estas son herramientas centrales en el análisis ligado al arte como denuncia al Capitaloceno. Todo se resignifica si el arte se geodeslocaliza. Las prácticas artísticas residuales desde las alteridades globales constituyen el centro del debate contemporáneo respecto del rol del arte hoy en día. La periferia disloca lo eurocéntrico para poner en carne viva los desastres ambientales producto de la explotación indiscriminada del capital. Y es en las alteridades globales desde donde se desenfunda el trinomio modernidad-colonialismo-capitalismo para poner en evidencia la crisis ambiental y generar alternativas para poder seguir habitando este planeta.



4. Marco teórico

4.1. Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno

Es de suma importancia para este trabajo dar cuenta de algunos conceptos que anteceden al tema de la tesina. También es relevante explicar el contexto post globalización para trazar un paralelismo entre las prácticas artísticas del siglo XXI y las consecuencias a nivel socioeconómico del sistema neoliberal.

Según Latour (2019), el desarrollo de la civilización occidental ha sido posible debido a la pasividad con la que se concibe a la Naturaleza. En otras palabras, el ambiente funcionó, a lo largo de la historia, como un telón de fondo para la actividad humana (Chakrabarty, 2019). Pero “hoy, el escenario, los bastidores, el proscenio, el edificio entero se ha subido a las tablas y les disputa a los actores el papel principal” (Latour, p. 57). Los humanos han sido desplazados por lo que el autor llama la irrupción de Gaia. “Gaia es esa zona metamórfica, es una Tierra que, a partir de la entrada en la era del Antropoceno, descubrimos que no sólo se mueve, como lo hacía la Tierra de Galileo (...), sino que se *conmueve*” (Cantoni y Zalazar, 2018). Lo terrestre ha sido moldeado según los deseos modernizadores coloniales, y eso ha llevado a que el ambiente no sea algo disociado y a disposición del humano, sino más bien un actor con capacidad de agencia que irrumpe en la escena política contemporánea. Esta es la era del Antropoceno, momento en el que el humano se ha convertido en una fuerza geológica por su incidencia sobre la Naturaleza. Dicha etapa surge de la ley de la “naturaleza barata” (pesca, minería, fracking), de la mano de obra esclava, de la acumulación primaria del colonialismo.

La tierra se *conmueve* porque la acción humana sobre ella ya no tiene vuelta atrás. Pero, según Moore (2016), como ya adelantamos, sostiene que la extracción y acumulación capitalistas son el origen de esta era geológica. Por ende, ya no se puede definir como Antropoceno. Estamos en el Capitaloceno, y solo aquellas personas vinculadas a las actividades del capital son responsables de la destrucción del planeta. Las comunidades indígenas, por ejemplo, quedarían eximidas de dicha categoría puesto que (en general) conviven con el ambiente que las rodea y tienen un sistema de producción basado en valores de uso y no en valores de cambio. El capitalismo es un sistema de acumulación, mientras que

las comunidades indígenas se guían por el respeto hacia los recursos naturales, considerándolos agentes activos y no meros objetos pasivos (como sí lo hace el capitalismo colonial). Como afirma Moore (2020), el capitalismo no es solamente un sistema social ni económico sino que es “una manera de organizar la naturaleza” (p. 17).

En este sentido, Haraway (2019) sostiene que no hay supervivencia humana sin la relación con otras especies. Ella manifiesta que la huella humana en la Tierra ya no tiene solución, por lo que hay que seguir con el problema. En un mundo drenado, envenenado, exhausto, no hay otra alternativa más que refugiarse junto con otras especies de forma desjerarquizada. “Ahora mismo, la tierra está llena de refugiadas, humanos y no humanos, sin refugio” (p. 155). Somos compost, no posthumanes. Estamos compuestos por la misma materia, seamos humanas, biches, seres no vivos, plantas, ambiente. La ecojusticia multiespecie se podrá lograr en la medida en que el antropo se transforme en chthulu, no en el monstruo racista y misógino de Lovecraft, sino en seres tentaculares como los chthónicos (o seres de la tierra). El Homos ha llevado, según la autora, a un autismo cosmológico mediante el cual la autocracia y la supremacía del varón blanco rigen el sistema de explotación y acumulación en el que vivimos. Así como Vik Muniz hace de la basura un paisaje al estilo neorrenacentista, nosotros tenemos que devenir-con nuestros desechos, con nuestros vínculos inter-especies. Somos seres ontológicamente relacionales; no hay cosa que nos preceda y nos condicione más que las relaciones (humanas y no humanas).

Al generar parentesco con especies no-humanas, vidas tentaculares, “humusidades”, se forma el Chthuluceno, es decir, “un espacio-tiempo del ahora, fuerzas sincrónicas/sin- chthónicas habitadas por seres que están biocultural, biotecnológica, biopolítica e históricamente situados” (Vallejo, p. 174). Las relaciones en el Chthuluceno son sympoiéticas, o sea que son conexiones sistémicas sin fronteras delimitadas, sistemas colectivos, abiertos, evolutivos. “Ninguna especie actúa sola, ni siquiera nuestra arrogante especie” (p. 154). En oposición, la autopoiesis (teoría del biólogo chileno Maturana en 1980) consiste en que los sistemas son espacios con fronteras claras, son cerrados, autosuficientes, centralmente controlados y homeostáticos. Al ser autónomos, los sistemas autopoieticos no tienen relación con su entorno. Recordemos la definición del sociólogo Luhmann: un sistema es la diferencia entre sistema y entorno. Por lo tanto, es imposible que exista una comunidad tentacular multiespecie si no hay sistemas sympoiéticos o, mejor dicho, una sympoiesis planetaria. En

su Manifiesto Ciborg (1985), Haraway plantea un interrogante interesante en relación a esto: “¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel?” (p. 34). Nadie ni nada existe por sí mismo, independiente a su entorno. Todo hace a la historia, tanto las especies orgánicas como los actores abióticos, y allí es donde reside la potencia del argumento de Haraway sobre generar parentesco.

Durante el Holoceno, la biodiversidad y los refugios abundaban en el mundo. Pero, como sostiene Haraway,

Quizás la indignación merecedora de un nombre como Antropoceno trata sobre la destrucción de lugares y tiempos de refugio para personas y otros bichos. Igual que otras personas, creo que el Antropoceno es más un evento límite que una época (...) El Antropoceno marca graves discontinuidades; lo que viene después no será como lo que vino antes (p. 155).

Necesitamos “restaurar refugios” y reconfigurar las relaciones entre especies, tanto de los seres bióticos como de los abióticos. Para ello, Haraway propone generar parentesco. Ella argumenta que el término “pariente” se desplace hacia otro significado, es decir, que no se refiera solo a una entidad ligada a otra por ancestros o sangre. Hay que desfamiliarizar lo que concebimos como parentesco para convertirlo en un ensamblaje interespecie. En palabras de la autora, “todos los terráqueos son parientes en el sentido más profundo (...) Todos los bichos comparten una “carne” común, lateral, semiótica y genealógicamente (...) los parientes no son familiares, sino insólitos, inquietantes, activos” (p. 159). Les parientes ya no son lazos de sangre humanos, sino que son agentes que nos son desconocidos, no familiares, con quienes podemos trazar relaciones desjerárquicas. Hay que componer y descomponer para que las relaciones permanezcan activas, no estancas. Generar parentesco entre distintos agenciamientos terrícolas para que desaparezca la hegemonía de lo humano por sobre las demás especies. Y aquí se abre una nueva era, la del Chthuluceno, la cual enmaraña “una miríada de entidades-en-ensamblajes intraactivas, que incluyen a más-que-humanos, alteridades-no-humanas, inhumanos y humanos-como-humus” (p. 156). Una era en donde haya refugios sin devastación, donde la comunicación interespecie sea el pilar de la organización terrícola.

Los tentáculos no tienen principio ni fin identificables; ergo, todos los seres de esta Tierra estamos atravesados por ellos biológica, narrativa y culturalmente. En la vida tentacular, no

hay individualismo. El lema de la autora es: “Make Kin Not Babies!” [“Generen parientes, no bebés!”] (2019, p. 157). Precisamente, el parentesco tentacular se hace con seres que no nos corresponden a nivel sanguíneo, sino que más bien es un entrelazamiento de seres vivos y no vivos que se conectan entre sí en pos de un equilibrio planetario. En tanto nos configuremos abiertamente con otros seres vivos y generemos formas de parentesco no convencionales, vamos a dejar de moldear y explotar el ambiente a nuestro gusto. Necesitamos abandonar el modelo de hombre moderno antropocéntrico para hacer refugios interespecies y en comunión con el ambiente. Hay una pulsión urgente por hacer del planeta una convivencia multiespecie, y sólo así podremos combatir al Capitaloceno.

La dominación humana sobre el medio ambiente es algo que se viene estudiando desde hace varias décadas. En su libro *Dialéctica de la Ilustración* (1994), Horkheimer y Adorno plantean que, ante todo, la herramienta que permite dicha dominación es la Ilustración. Ellos la definen como el mundo visto mediante la ciencia, es decir, pretendidamente objetivo. De allí nace el saber, el conocimiento ilustrado que distingue al humano de otras especies. Naturalmente, esta es una visión no solo antropocéntrica, sino también patriarcal. El intelecto vence por sobre la naturaleza desencantada. ¿En manos de quién está ese pretendido saber? En el sujeto burgués europeo. Es un tipo de conocimiento creado por y para ese sujeto, quien se universaliza mediante el dispositivo de dominación imperialista. En otras palabras, el sujeto ilustrado se plantea como la idea universal de lo humano.

El ideal de progreso capitalista, las formas de organización sociales, la familia, las artes, y todas las demás esferas humanas como la política, la ciencia y la economía, van a estar dominadas por ese modelo de sujeto. Se estandariza el deseo de las masas y se las doblaba ante un “saber” opresor. Ya no hay individualidad, sino idea universal de individuo; una proyección de los intereses masculinos patriarcales burgueses. Los autores sostienen que “el saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización [explotación] de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo” (p. 60). Y la esencia de este saber es la técnica. Es un saber que “no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital” (p. 60). Entonces, vemos cómo el movimiento de la Ilustración es, en realidad, un engranaje perfectamente armado a conciencia para sostener, por medio de supuestos universales, un sistema que permite la acumulación y la explotación de unos pocos por sobre las mayorías.

Lo único que desea el pensamiento ilustrado es homogeneizar las masas mediante el sujeto universal de “hombre”, y así poder sustituir los conceptos por fórmulas, el saber por *poder*.

Si el fin del conocimiento no es el conocimiento en sí mismo, entonces es un dispositivo para otra cosa. Y esta es, según Horkheimer y Adorno, la dominación de la naturaleza:

Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna otra cosa cuenta. Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia (...) En el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido (pp. 60-61).

Es un pensamiento violento que se oculta tras la pretensión de encontrar los universales, herencia platónica y aristotélica. Esto le da autoridad a quien ejerce el saber, puesto que no queda nada en el mundo librado al azar. No hay causa, sino probabilidad. La materia puede ser dominada “sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad, es sospechoso para la Ilustración” (p. 62). De esta forma, el pensamiento ilustrado es totalitario. Sobre esto, los autores afirman que la base de la Ilustración es el antropomorfismo: “la proyección de lo subjetivo en la naturaleza” (p. 62). Lo sobrenatural, espíritus y demonios, es reflejo de los hombres que se dejan aterrorizar por la naturaleza”. Indefectiblemente, esta visión patriarcal del sujeto masculino como superpoderoso, es intrínsecamente violenta ya que el humano no puede ser dominado por la naturaleza, sino a la inversa. Lo sobrenatural, lo inexplicable según el método científico, no es considerado conocimiento. Lo que no se puede medir, no es saber. Vemos cómo la colonización epistémica alcanza, con la Ilustración, su punto cúlmine. La idea de progreso capitalista es lo que este tipo de saber gestó para su propia supervivencia.

Por último, Horkheimer y Adorno sostienen que

la Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo, el *en sí* de las mismas se convierte en *para él* (p. 64).

Se niega al individuo, y se oculta el temor del hombre en la búsqueda de los universales. La naturaleza se desdobra en esencia mediante la operación antropocéntrica de la dominación, tanto física como metafísica, de la primera. “La Ilustración es el temor mítico hecho radical”

(p. 70). Todo lo que está por fuera del alcance del saber ilustrado, es decir, aquello que aún no se dominó o no se puede dominar, es la fuente del temor que el sujeto ilustrado desplaza hasta reducirlo a un mito. Nada puede escapar del intelecto humano, pues eso significaría caer en lo teológico; sería caer en lo intuitivo, no en lo racional. Todo lo que excede al poder humano, está relegado al olvido y a la sumisión ante la ciencia ilustrada.

4. 2. Materialidades disidentes

De acuerdo con Yurkievich (2007), el collage es la yuxtaposición de “fragmentos preformados” que hacen una estética heterogénea y disímil. El autor sostiene que el collage “presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multirreferente” (p. 81). En tanto coexisten elementos dispares, el collage es un esquema simbólico alternativo en la representación artística. Al ser, en general, ensamblajes tridimensionales, se apela a nuevas sensibilidades que con la pintura clásica (óleo, acuarela, etc) era más arduo. Lo ubicuo da paso a la libertad, tanto creadora como espectadora.

El *upcycled art* es el collage con materiales desechables. Se (re)utilizan los residuos para convivir armoniosamente con el ambiente. Materiales como madera, objetos de uso cotidiano, papeles de diario, envoltorios, plásticos, vidrios rotos y cartón, entre otros, dan cuenta del consumo humano y de las cosas utilitarias que se desechan. Todo lo que la sociedad de consumo desperdicia, el *upcycled art* lo recupera para despegarse del canon pictórico, de la tradición de los materiales “nobles” como el lienzo y el óleo, para hacer arte con basura. Nuevamente, se resemantizan las sensibilidades artísticas para dar paso a un arte que denuncia la caducidad en la vida útil de los objetos a través del reciclaje.

4. 3. Postproducción y estética relacional

Bourriaud (2008) no piensa la obra de arte como un elemento terminado sino como un proceso de sociabilidad y de relaciones sociales que se generan a partir de ella. En otras palabras, es como un “materialismo del encuentro”, es decir, el arte como un estado de proximidad y reunión. Los núcleos de organización social capitalistas, como la familia o el Estado, ya no generan un sentimiento de pertenencia en la gente desde las crisis de los '90 y

de los 2000. Consecuentemente, es necesario apelar a una comunidad de artistas mediante la cual se construya arte colectivamente para enfrentar la crisis. El concepto de “estética relacional” se refiere, justamente, a la desatomización del artista como individuo para hacer de la obra algo que supere los límites de la mercancía. Ya no se fetichiza el resultado sino que hay nuevas formas de tejer valor, y esto es a través de la sociabilidad entre artistas. La intersubjetividad es el marco social de la recepción del arte y se convierte en la esencia de la práctica artística.

La proximidad que da lugar a la infraestructura social también está condicionada por la crisis. El concepto de postproducción (Bourriaud, 2009) radica en abandonar la fabricación de un objeto artístico para seleccionar uno o más y modificarlo para un fin específico. Por ejemplo, un DJ: mezcla, produce, y su creación no es una canción “original” sino que consiste en la transformación de varias músicas y su posterior ensamblaje según el criterio de cada DJ. “Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras de patrimonio mundial, y hacerlos funcionar” (op. cit, p. 14). De esta forma, les artistas reciclan y se apropian de objetos preexistentes para resemantizar el paisaje cultural.

4. 4. Despaisamiento y geontopoder

Según Andermann (2018), el término “despaisamiento” alude a la destrucción de los recursos naturales de ciertas áreas, por ejemplo bosques, ríos, suelos, por parte de la “estructura económica extractiva y parasitaria” (p. 218) del neoliberalismo. La naturaleza pierde agenciamiento para pasar a ser un recurso a explotar, sin importar lo que quede luego de ello. Y sucede que muchas poblaciones se quedan sin agua potable por la minería y por la contaminación de los suelos; hay inundaciones catastróficas por la deforestación; el calentamiento global se acelera por las emisiones de gases de efecto invernadero que afectan la capa de ozono, entre otros. El despaisamiento es, en efecto, la ceniza en la que se convierte el ambiente luego de la destrucción radical en manos de capitales extranjeros. Entonces, si solo hay restos de la destrucción extractiva, las fisuras dadas por la violencia capitalista se transforman en escombros.

Povinelli (2016) afirma que ya no alcanza con la categoría de biopoder para entender la explotación neoliberal de territorios y cuerpos sino que se necesita distinguir entre lo vivo y lo no vivo para comprender el alcance del Capitaloceno. El biopoder (Foucault, 1986) se refiere a la tecnología política que hace del Estado un mecanismo de vigilancia y aniquilación para estandarizar la población. Esto es ejercido por los Estados liberales modernos para normalizar las conductas individuales y dominar los cuerpos a través de mecanismos que cada sujeto internaliza, como los dispositivos de control y vigilancia. Es a través de la anatomopolítica como se expresa la fuerza productiva de cada cuerpo humano mediante instrumentos disciplinares que controlan el espacio y el tiempo (como en las cárceles, las escuelas o los hospitales). La anatomopolítica es el poder dirigido a la clasificación, vigilancia y adiestramiento de cada cuerpo, de cada individuo, con el fin de eliminar la subjetividad y homogeneizar los agenciamientos. Además, el biopoder también opera a través de la biopolítica, es decir, un poder no soberano ni disciplinador, sino regulador.

El sujeto de la biopolítica es la población, entonces la nueva especie es controlada mediante índices de natalidad, mortalidad, enfermedades, etc. Sobre esto, Alzate Toro (2009) afirma que la preocupación del biopoder es la de “hacer vivir y dejar morir”, en donde hay procesos de “adiestramiento y maximización del cuerpo y de la vida: disciplina y regulación (...) es una forma de poder que comporta como meta principal la población, como forma de saber la economía y como dispositivo la seguridad” (p. 106). La lucha contemporánea, que no hace desaparecer a la dominación medieval ni a la explotación capitalista, es la sujeción. Esto quiere decir que se somete la subjetividad al control de la ciberpolítica en donde la inmediatez de las comunicaciones disipan cualquier tipo de intimidación. Y de esta forma se pasa de una biopolítica a la micropolítica, donde el cuerpo individual es el blanco a supeditar ante la normalización estatal. El poder ya no es lo jurídico institucional ni la superestructura, sino “una forma de gobierno, en la cual unas conductas modifican a otras conductas” (op. Cit, 2009). Es decir, una relación de fuerza coactiva mediante la cual se normaliza la conducta de las personas hasta eliminar cualquier tipo de subjetividad para someterla a la regularización bio (y micro) política.

Povinelli sostiene que, si queremos dar cuenta de las consecuencias de la explotación capitalista de los recursos naturales, es necesaria una resemantización del biopoder para llevarlo a los territorios periféricos como Sudamérica o África. Estos continentes fueron

desplazados epistémicamente por la visión eurocéntrica de Foucault (1986). De esta forma, el biopoder pasa a ser *geontopoder* en la medida en que *geos* (“no vida”) y ontología (“ser”) es el binomio sobre el que se basa el neoliberalismo mediante la sigilosa explotación de cuerpos y territorios.



Universidad de
San Andrés

5. Desarrollo

5. 1. Romina Orazi

La obra “Mundos sobre rastros, todos somos líquenes” (2021)⁷ de Romina Orazi, es una escultura de cemento, de un metro de alto aproximadamente, la cual tiene forma humana. La figura está en cuclillas, con la vista hacia el suelo, y en sus manos está sosteniendo un helecho. Está sobre un bloque de cemento que la eleva, para que la vista de los espectadores dé al centro de la obra. Lo interesante de la escultura es que está cubierta por líquenes, los cuales van tapando el cemento a medida que se reproducen. De lo inerte surge lo vital: un mundo de helechos y líquenes que emergen de la materia opaca y se redescubren junto con ella. El verde cubre lo gris de manera tal que la mezcla de colores y texturas no sea ligera. Con esto nos referimos a que, por más que la obra se ve un poco espesa, repleta de materialidades, en realidad hay algo allí que lo deja respirar, y es el helecho que la figura sostiene con sus manos. Todo se orienta hacia ello, como si eso fuese el origen de la vida



verde. Un primer ser al que hay que proteger para que siga reproduciéndose y creando un hábitat propicio para otras especies también, como los líquenes.

Es una obra que, lejos de ser estática, se transforma como la vida: hora a hora, día a día. El hecho de que se modifique constantemente debido al crecimiento de los holobiontes, hace que no sea una instalación fija y estéril, sino más bien una escultura que está en cambio permanente. Incluso la estructura de concreto se va erosionando y resquebrajando a lo largo de los días, durante la exposición, y después de ser expuesta. Si prestamos atención, debajo del helecho hay tierra. Esto también es parte de la obra: la

⁷ Orazi, R. (2021). “Mundos sobre rastros, todos somos líquenes”. Escultura modelada en cemento, líquenes, helechos, claveles del aire y tierra, 150 x 80 x 100 cm. Colaboración: Renato Andrés García, Nahuel Martínez, Leandro Pimentel y Constanza Álvarez Chardon.

tierra es la gestadora de la vida vegetal, lo que yace por debajo de nuestros pies para darnos sostén y alimento.

La mutabilidad de la obra es un punto que recalcamos. Consideramos que esta escultura es arte en sí misma porque continúa modificándose por sí sola, incluso después de la exposición. Tiene vida propia y, por ende, despliega una nueva manera de concebir el arte: algo que fusiona el mundo vegetal con el concreto sin someter a ninguno bajo las reglas del otro. Aquí son los líquenes y los helechos los protagonistas de la escena. Ellos son los que narran, los que le dan sentido a la obra. Se invierten los roles históricos: ya no es el humano quien narra y escribe la historia, sino que son las plantas las que lo hacen. Hacer una escultura humana sola resulta, en estas instancias de crisis climática, obsoleto.

No es casualidad que lo que cubre la escultura de cemento sean líquenes. Estos organismos están compuestos por una simbiosis entre un alga o cianobacteria y un hongo. La primera aporta los nutrientes, principalmente hidratos de carbono, y el segundo aporta la capacidad de adherencia a la superficie o sustrato donde se encuentra. Los líquenes son seres que pueden sobrevivir a condiciones meteorológicas extremas, como desiertos, bosques que se han incendiado, entre otros. Aún así, los líquenes no pueden vivir sin aire ni agua, sus principales nutrientes, y son sensibles a muchos contaminantes como el amoníaco, lluvia ácida o materiales radiactivos. Estos organismos son un bioindicador fundamental para detectar cuán limpio y descontaminado está un ambiente. Mientras más líquenes hay en un lugar, más limpio será ese aire, puesto que ellos absorben los contaminantes del aire. Así como los *kodamas* de Miyazaki en *La princesa Mononoke*, (pequeñas criaturas del bosque que aparecen y hacen ruido con sus cabezas cuando el bosque está limpio y puro), los líquenes constituyen un elemento fundamental a la hora de analizar el ambiente.

Sobreviven en situaciones extremas, pero también son sensibles a la radiación. Por ende, el hecho de que los líquenes se reproduzcan a gran velocidad en la obra de Orazi, muestra que tanto la superficie de concreto como el ambiente de la sala de exposición, son propensas a la formación de estos holobiontes. En este sentido, la escultura con forma humana deja de representar lo que históricamente, sobre todo desde la Revolución Industrial en adelante, el humano ha causado en el ambiente. Esta criatura no es destructiva, sino todo lo contrario. Busca refugio en los líquenes, y protege al helecho. Generan parentesco sin jerarquías entre

ellos, porque unos no pueden vivir sin la otra. Hay aquí, entonces, una desconfiguración del imaginario decimonónico racionalista, puesto que la figura humana se fusiona totalmente con las especies que la Ilustración desvaloriza, es decir, las bacterias. El concreto comienza a tener vida cuando se deja habitar por los líquenes y el helecho, cuando abandona su ímpetu de dominación y no hay una colonización jerárquica, sino más bien una sympoiesis.

Pareciera que la figura está cuidando del helecho, protegiéndolo. La superficie que aún no está cubierta con líquenes imita con mucho detalle un cuerpo humano, por ejemplo los pies o las rodillas. Los huesos están bien definidos. Podemos observar que los líquenes en los pies no son tantos como en la cabeza, como si la verdadera fusión de lo humano con los holobiontes partiera desde el pecho y la cabeza, y de a poco se fuese extendiendo hacia todo el cuerpo. Lo humano adquiere una estaticidad impermanente porque está siendo constantemente alterada por el crecimiento de los hongos. ¿Es un cadáver siendo carcomido por los líquenes? ¿O más bien una figura que revive a través de estos, dejándose fusionar con el ambiente hasta formar una simbiosis total?

La escultura antropomórfica hecha de cemento se va desdibujando a medida que los líquenes y los helechos carcomen el concreto. Es una escultura viviente, una materialidad que se va contaminando cuando entra en contacto con otras formas de vida, en la que los holobiontes son la potencia artística porque son ellos los que cambian día a día. No solo crecen ellos mismos, sino que van cubriendo la figura humana hasta que la incorporan. No se la devoran, sino que co-habitan. Asimismo, el concreto se va agrietando y desgastando paulatinamente debido a la reproducción de los líquenes sobre su superficie. Es una erosión a través de un tiempo no regulado por la máquina. No hay un fin predecible en este proceso, una fecha de caducidad de la materia, sino que hay una transmutación de esta. La materia inerte se vuelve soporte para las bacterias y hongos y, de esta manera, se elimina por completo el tiempo lineal capitalista. Esto nos invita a habitar otra temporalidad, una que no está regida por la jornada laboral de ocho horas (como mínimo), sino que está definida por las reglas de cada ecosistema. No hay un fin utilitario, una meta, un producto al cual llegar. La vida de los seres terrícolas posibilita la creación de nuevos mundos, nuevas territorialidades, nuevos tiempos, prescindiendo de las agujas del reloj y guiándose por los ciclos naturales de la biosfera. La máquina irrumpe la cadena orgánica de los seres vivos para que predomine la existencia del humano por sobre el resto de las especies. Cabe aclarar, como afirma Moore, del humano con

intereses capitalistas; no todos los humanos son igual de responsables por la destrucción del ambiente.

Los líquenes se reproducen a medida que el ambiente les otorgue las posibilidades, lo cual es opuesto a la contaminación industrial. Mientras más fábricas haya, más destrucción ambiental hay. No importa si dejamos de ver líquenes en los bosques. Como en el filme de Miyazaki ya mencionado, los humanos subsumidos en el sistema solo quieren colonizar, y por eso van en búsqueda del corazón del Rey Ciervo. Cuando se lo extirpan, el bosque entero se incendia y todos deben evacuar. No hay ametralladora que les salve de la extinción, porque el bosque siempre es más fuerte. Entrometerse en las leyes de las demás especies sin escucharlas provoca una lucha sanguinaria, en la que todo se destruye a causa de la ambición humana. Hay que escuchar a los *kodamas*, a los líquenes, para poder co-habitar en armonía.

¿Es el pensamiento racional ilustrado y la categorización y reduccionismo de las demás especies del mundo lo que nos impide conectar simpoiéticamente con ellas?

Uno de los territorios prósperos para generar relaciones multiespecie son los jardines, repensados como espacios enfocados en la gestión de la vida en común que integra a los humanos y a todos los seres, orgánicos o artificiales, del entorno o el cosmos. Lugares propicios para mirar desde otra parte. También para recuperar miradas que han quedado fuera de la óptica de la modernidad. Rehacer nuestra cultura reduccionista es un proyecto básico de supervivencia en nuestro contexto actual (Orazi, 2021⁸).

Los jardines ordenados, creados por la Modernidad, intentan imponer una superioridad humana por medio de la clasificación de las especies y el espacio. Es un orden rígido, jerárquico, que actúa como un escenario donde la “naturaleza” está “controlada”. Orazi se pregunta: “¿Cómo subvertir la idea del jardín como un dispositivo higienista y disciplinario? ¿Cómo permitirnos transitar por la maleza ya no como individuos, sino con la plena consciencia de ser conjunto?” Desde los espacios colectivos desescolarizados. Dotar de agencia a lo no-humano y escuchar esa multiplicidad de voces para hacer de las plantas las verdaderas jardineras. El parentesco se genera a través de la desjerarquización, con sensibilidad, curiosidad y cuidados. Que los jardines no sean un instrumento utilitarista, sino un espacio donde co-habiten los agenciamientos humanos y no-humanos para criar(se) mutuamente. “La sympoiesis es una condición de vida, nada se autoproduce, todo se coproduce; es también una metáfora biológica para pensar lo humano como configuración

⁸ <https://simbiologia.ckk.gov.ar/publicaciones/conversacion-entre-romina-orazi-y-tania-puente-garcia/>

colectiva de mundos más vivibles”. Los seres cósmicos unidos son potencia, y hacen de la vida en la Tierra un territorio sin dominación patriarcal ni ilustrada.

“Mundos sobre rastros, todos somos líquenes” materializa el encuentro entre distintos mundos, sin jerarquías, creando un hábitat equilibrado por fuera de cualquier tipo de dominación. Todos somos líquenes. El humano es materia, materia viva, como cualquier organismo terrestre.

De acuerdo con Foucault (1967), lo que podríamos denominar postmodernidad (de 1960 en adelante), está caracterizada ya no por un conjunto organizado de manera jerárquica como en la Edad Media, sino por espacios heterogéneos y nuevos márgenes dentro de una sociedad. Foucault llama heterotopías al emplazamiento de un no-lugar. La palabra está compuesta por *hetero* (diferente, en griego) y *tópos* (lugar). El autor sostiene que el tiempo y el espacio son indisociables, entonces la idea de espacio está en constante yuxtaposición con infinitos tiempos y espacios. “El emplazamiento se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente, pueden describirse como series, árboles, entretejidos” (op. cit. p. 16). En sí, las heterotopías son espacios “otros”, tanto discursivos como institucionales o culturales, que resultan incompatibles y perturbadores con respecto a las formas de organización de una sociedad en particular. Son lugares de “desviación”, es decir, emplazamientos que son rechazados por una sociedad para no irrumpir en su orden. Este es el caso de las clínicas psiquiátricas, donde las personas que son rechazadas por una población por tener comportamientos diferentes a lo habitual, son relocalizadas en edificios cerrados y herméticos, aislados del resto de la sociedad.

En otras palabras, las heterotopías son espacios otros que tienen sus propias fronteras y sus propias lógicas, como las islas. Un ejemplo es la Isla de Dawson, situada en el estrecho de Magallanes, una misión religiosa que fue a la vez un campo de concentración de indígenas, y luego de personas perseguidas por la dictadura. Aquí opera lo que Foucault podría heterotopologizar: se recluye a determinados cuerpos (en este caso indígenas en el siglo XIX o víctimas del terrorismo de Estado en el siglo XX), porque son vistos como una “amenaza” para el sistema. El Estado moderno necesita expulsar y aislar esos cuerpos que atentan contra el ordenamiento del sistema para erradicar, por decir de algún modo, lo que le genera temor. La normalización necesita de la homogeneidad y el saber ilustrado para establecer un orden

particular en un territorio determinado. Otros ejemplos de heterotopías son, como dijimos, las clínicas psiquiátricas, los cementerios, y las escuelas, entre otros.

Las heterotopías tienen cuatro principios. El primero es que “no hay probablemente ninguna cultura en el mundo que no constituya heterotopías” (p. 20). Esto se refiere a las formas emergentes y marginales de socialización, por ejemplo, el movimiento LGBTIQ o los feminismos. Son subculturas disidentes que se posicionan en los márgenes de la cultura dominante, por lo que se definen en relación las unas con la otra. El segundo principio es que las culturas van modificando sus propias heterotopías. Tal es el caso de los cementerios, los cuales antes estaban dentro de las ciudades y luego se los desplazó a las afueras. El tercer principio es que “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí” (op. cit, p. 22). El jardín constituye el ejemplo fundamental de este principio, puesto que es una representación reducida de una lógica mayor (volveremos a este punto en breve).

El cuarto principio es que las heterotopías entran en pleno funcionamiento cuando las personas rompen de forma absoluta con el tiempo tradicional. Entonces, se crean lo que Foucault llama “heterocronías”. Tal es el caso del cine, en donde los espectadores se sumergen en un tiempo “otro”, paralelo al curso de la vida cotidiana, como una cápsula que se superpone en el tiempo rutinario en el que estamos sumergidos. El quinto principio es que “las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y de cerramiento que las aísla y las vuelve penetrables a la vez” (op. cit, p. 24). Ellas definen sus propios límites, los comportamientos que hay que tener para entrar en ellas, y más reglas. El sexto y último principio es que las heterotopías tienen una función con respecto al espacio restante, por ejemplo las colonias jesuitas en América, donde “la cristiandad marcaba así, con su signo fundamental [léase, la cruz], el espacio y la geografía del mundo americano” (op. cit, 25). En conclusión, las heterotopías son emplazamientos espacio-temporales con sus propias reglas de juego y sus propios tiempos, ajenos al lineal convencional de Occidente, que cumplen una función dentro del espacio donde se encuentran.

Así como en las heterotopías se yuxtaponen distintos tiempos y espacios, en los jardines sucede lo mismo. Volvamos al tercer principio.

El jardín es una alfombra donde el mundo entero viene a cumplir su perfección simbólica, y la alfombra es una suerte de jardín móvil a través del espacio. El jardín es la más pequeña parcela del mundo y luego es la totalidad del mundo. El jardín es, desde el fondo de la Antigüedad, una suerte de heterotopía feliz y universalizante (de ahí nuestros jardines zoológicos) (op. cit, p. 22).

El jardín es una heterotopía feliz y universalizante. Recordemos que en el siglo XIX los jardines zoológicos fueron diseñados por los Estados-Nación para consolidarse como potencias epistemológicas. Por ejemplo, el Jardín Zoológico de Buenos Aires representaba (cerró en 2016 para pasar a ser un Ecoparque) la idea de Modernidad europea sujeta a la actividad de coleccionismo de animales exóticos y salvajes de los emperadores asiáticos en la Antigüedad. Fundado en 1874 por Domingo Faustino Sarmiento, este jardín cumplió la función de ser un símbolo de modernidad para la época, siendo una heterotopía por excelencia. A través de este jardín es como Sarmiento pensó el futuro del país a nivel internacional. Como sostiene Foucault, el jardín funciona como la totalidad del mundo, como una parcela donde hay una perfección simbólica, y constituye un modelo reducido de lo que se busca en ciertas sociedades. El jardín zoológico en particular representa la dominación de lo humano por sobre el resto de las especies, es decir, civilización *versus* barbarie. El lema sarmientino por excelencia. Si el león es salvaje, hay que encerrarlo, dominarlo, porque el hombre es más fuerte. En un jardín donde todo es ordenado y feliz, hay una universalización del proyecto nacional: a los salvajes, les dominamos.

La obra de Orazi rompe totalmente con esta asimetría entre lo humano y las demás especies fundado en la heterotopía del jardín. Tanto los líquenes y helechos como la figura humana se sumergen en la misma idea vital, formando así un jardín en donde el ideal ilustrado de enjaular al salvaje se desdibuja para hacer nuevos vínculos. Tejidos tentaculares interespecies que destruyen el binomio de la Ilustración de Naturaleza-Sociedad. Porque lo humano es parte de lo terrestre, es una especie más dentro de la extensión universal. El abrazo entre la figura humana y los líquenes es un gesto que muestra esto porque es algo mutuo, una unión sin intermediarios, sin ordenamientos jerárquicos.

No podemos pensar la humanidad sin la naturaleza, y viceversa. No son opuestos sino complementarios. Como afirma Haraway (2019), no hay otra ontología posible que la del ser-con otras especies. El pensamiento también tiene que ser tentacular. Esto quiere decir que hay que escuchar y pensar-con otras especies, porque el raciocinio de la Ilustración solo ha llevado a la crisis planetaria y al individualismo. ¿Qué sería de la escultura sin los líquenes?

Materia inerte, otra representación más de lo humano. Los líquenes vienen a crear nuevos mundos, a ser-con la figura humana, a co-habitar con ella y a derribar la idea de lo humano como algo solitario y dominante por sobre el resto de las especies terrícolas.

En esta obra de Orazi podemos observar esa fusión armónica entre materia y vida, porque no hay una jerarquía entre ellas. La figura humana sostiene el helecho mientras que los líquenes se reproducen sobre su superficie, y la van agrietando. Esto solo es posible si el humano abandona ese imaginario dominante por sobre lo concebido como “naturaleza”, y adquiere un rol pasivo que permite pensar-con las demás especies que habitan este mundo. Como afirmamos antes, esto permite una apertura a una nueva temporalidad: ya no la de la máquina, sino la de las bacterias, hongos y plantas. Los tiempos que habitan por debajo de nuestros pies, aquellos que a simple vista nos son invisibles, son los que nos permiten respirar. Sin flora, no hay oxígeno.

Criar, no crear. En una conversación con la curadora e investigadora mexicana Tania Puente García (2021), Romina Orazi sostiene que un error de fondo en el proceso de creación es partir desde el “yo”. Eso degrada lo que excede a lo humano, puesto que es concebido como una extensión de este, sin independencia vital. La artista afirma que “criar es una experiencia que se relaciona a la multiplicidad de sistemas de vida y no a una selección; se trata de guiar más que forzar: acompañar. Somos parte de un mundo simbiótico, vivimos en intercambio constante con otros seres humanos y no humanos con los cuales cohabitamos un planeta vivo”. El arte de Orazi se enfoca en comprender las dinámicas que habitan por fuera de ese “ego endurecido por esta visión narcisista del mundo”, como un “movimiento indisoluble”. Criar es adquirir una sensibilidad desprejuiciada y horizontal, como la escultura que se deja habitar y ser transformada por los líquenes. En definitiva, la obra de Orazi pone de manifiesto el concepto de “compost” harawaiano: nada es en sí mismo, sino que todo es colectivo. Las existencias solo son posibles en la medida en que estas se agrupan, como los líquenes. Si nos dejamos acariciar por la multiplicidad de especies, como en un jardín, entonces comprenderíamos la Tierra como un “jardín global”, en vez de “un conjunto de grandes parches de especies vivas” (Orazi, 2021). Reterritorializar los vínculos es el primer paso para el “compost” interespecie.

5. 2. Mónica Girón

“De frente - Tierras de la Patagonia” de Mónica Girón⁹ está conformada por cuatro guantes



cubiertos con tierra, aglutinantes, madera y acrílico cristal. A pesar de que la obra se hizo en 1995, sigue intacta. Cada guante (o mano) es de veinticinco por veinticinco centímetros, lo cual les da un volumen importante. Se nota el trabajo minucioso de recolección de tierra, hojas, y otros materiales terrestres. Son partes de la anatomía humana, las manos, las cuales están compuestas por una multiplicidad de elementos, todos provenientes del ambiente. La artista es oriunda de la Patagonia, y esto se puede ver en la elección de los materiales porque todos remiten a ese paisaje austral. Ella hace un muestreo de tierras de distintas localidades y las

modela en forma de guantes. Distintos colores y matices, pero una única forma de mano. Como vemos en la segunda imagen, las manos se exponen en una vitrina, y tienen distintas formas, colores y tamaños. Resulta atractivo ver el amalgama de texturas y elementos que las componen, puesto que les da cierto agenciamiento a las extremidades.

Piedras, tierra, madera... todos componentes rudimentarios de la existencia terrícola. Desde siempre, dichos elementos han acompañado la vida en este planeta. Nuestros cuerpos comparten átomos en común con la tierra, con las caracolas, con las piedras. El hecho de que sean manos un poco deformes y distintas entre ellas hace a la permeabilidad de la forma y la materia. Si las tierras pueden transformarse en manos, entonces las manos pueden convertirse en tierra. Hay un juego entre lo que toca y lo que es tocado o, mejor dicho, tras-tocado. Habitualmente, son las manos las que tocan y trabajan la tierra. El agenciamiento reside en quien ejerce la acción. Pero ¿qué sucede si invertimos esa lógica y nos dejamos tocar por aquello que objetivamos? Se trastocan los sentidos y se abren nuevas maneras de pensar la relación entre tierra y cuerpo. Se distorsionan las relaciones de poder racionalistas en las que

⁹ Girón, M. (1995). “De frente – tierras de la Patagonia”. 4 guantes. Tierras y aglutinantes, madera y acrílico cristal, 24 x 24 x 14 cm cada uno.

el humano se adueña de los recursos del suelo para explotarlos y obtener de ello una ganancia monetaria.

Esta obra nos hace pensar que es posible una sympoiesis entre lo humano y lo terrestre, puesto que somos terrícolas. Utilizar los recursos para sobrevivir no es lo mismo que extraerlos para su comercialización. Esto último deviene en devastación y agotamiento del planeta, mientras que lo primero implica un desplazamiento del antropocentrismo para situarse en un lugar que no amenace con jerarquías destructivas. La obra de Girón también desnaturaliza el concepto de “tierra”. No es una sola, sino que hay millones de sedimentos y colores diferentes según el territorio donde se encuentre. Esto implica otorgarle un lenguaje propio a las tierras, un agenciamiento independiente, que no esté regido por lo humano. Las piedras, las caracolas, y demás materiales, son objetos de estudio de la ciencia contemporánea. Pero eso no implica sacarles su valor dentro de su ecosistema.

Mano-tierra. Una relación elemental en la historia de nuestro planeta. Es el origen de la supervivencia del humano, el origen del trabajo, y también lo infantil: jugar con la tierra, con la arena. Pablo Méndez, en su análisis de la obra¹⁰, afirma que los guantes son

palimpsestos de tierra que conservan, como escrituras sucesivas, rastros de poblaciones, asentamientos, emprendimientos, transformaciones, desterritorializaciones (...) serían las manos de las tierras de la Patagonia, que se levantan enunciando su multiplicidad de acontecimientos, temporalidades y relaciones, para mostrarnos que los surcos en la tierra no difieren de los de las palmas de las manos, que del mismo modo están abiertas a recibir, portando en sus líneas historias cifradas para (aprender a) leer.

La poesía emerge en el diálogo entre las manos y la tierra. Los surcos de la tierra son análogos a los surcos de las palmas de las manos. Ambos se reconfiguran cuando entran en



contacto,
generando
afectividades
que las
moldean
mutuamente.
El conflicto,
como escribe

¹⁰ <https://simbiologia.cck.gob.ar/hashtags/chthuluceno/>

Méndez, reside en concebir la tierra como un recurso y no cuidar de ella, sino destruirla para extraer de esta todos sus minerales y elementos. Como afirmamos, la tierra también tiene su propio lenguaje, y tenemos que aprender a leerlo. Los sedimentos constituyen capas de historia, así como las manos humanas generan sus propias marcas con el correr del tiempo. Invadir la tierra es como amputarle las manos al planeta; es dejarlo sin acción, así como también es dejar sin trabajo al humano. La acumulación primaria del colonialismo de la que habla Moore, se basa en el concepto de “naturaleza barata”, mediante el cual la fuerza antropomórfica puede dominar toda la extensión territorial y acuática del planeta, puesto que se autoconcibe como la especie suprema. Este concepto es el que da pie a todas las actividades imperialistas que destruyen el suelo y los recursos de la Patagonia, y arrasan con las comunidades indígenas para que triunfe el capitalismo voraz.

Horkheimer y Adorno sostienen que el conocimiento producto del pensamiento ilustrado no es otra cosa que un dispositivo para la dominación del planeta por parte del humano (a saber, específicamente la dominación del varón heterocis blanco de clase burguesa). Sin embargo, consideramos que la obra de Girón supone una operación de inversión del rol del poder. Ahora son las tierras, heterogéneas e históricas, las que construyen las manos, y no a la inversa. El instrumento humano de trabajo se transforma en una extensión de lo que llamamos “naturaleza”, para fusionarse con la herramienta que el pensamiento ilustrado no contempla: la mano. De acuerdo con la Ilustración y con el platonismo, las ideas son superiores al trabajo manual. Pero ¿quién alimenta las mentes? Las personas que trabajan la tierra. Las alteridades globales son y siguen siendo un territorio de conquista para las potencias europeas y norteamericanas. No solo ocurrió una colonización espacial y política, sino también epistemológica. Entonces, la tierra constituye el factor principal de desarrollo de las potencias de donde proviene el pensamiento ilustrado. En definitiva, las manos que trabajan la tierra (en forma de trabajo precarizado y, en muchas ocasiones, esclavo), son el apéndice de las manos que escriben qué se concibe como progreso, y las que deciden qué tierras hay que colonizar para conquistar el planeta. La pluma es el primer arma que utiliza el capital tecnocrático para apropiarse no solo de las tierras y sus recursos, sino también de los cuerpos precarizados que las trabajan.

De acuerdo con Rita Segato (2016), la explotación del territorio implica también la apropiación de los cuerpos. Desde la modernidad en adelante, la esfera privada en tanto

ámbito del hogar fue el espacio a donde se ancló a las mujeres y se les adjudicó ese rol como si fuese “natural”. Pero esto constituye la primer subordinación de los varones hacia las mujeres en cuanto al patriarcado se refiere. Diferenciar el trabajo de reproducción del de producción es una escisión fundamental para que el capital explote doblemente a las mujeres (Federici, 2018). No solo no se les da ninguna retribución económica por su trabajo dentro del hogar, sino que son dependientes de sus parejas asalariadas, es decir, de lo que Marx llamó el trabajador proletario industrial. Todo Estado se beneficia de ello, y Segato sostiene que frente al espacio doméstico surge el espacio público, la política, una esfera genealógicamente universal.

Es por eso que decimos que el Estado tiene el ADN del patriarcado. La *matriz dual* y reglada por la reciprocidad muta en la *matriz binaria moderna*, en la cual toda alteridad es una función del Uno, y todo Otro tendrá que ser digerido a través de la grilla de un referente universal. A partir de este momento, todo “otro” será otro con referencia al “uno” universal de la colonial modernidad: el negro y el indio serán el “otro del blanco,” la mujer será “el otro del hombre,” las prácticas sexuales consideradas no normativas serán “lo otro de la heteronormatividad,” y las especies no humanas pasarán a definirse precisamente por su “carencia de humanidad” (Segato, 2016, p. 215).

De esta forma, el sujeto masculino europeo blanco heterosexual se plantea como la fórmula universal de humanidad, relegando a cualquier otredad a los márgenes y extirpándole todo indicio de independencia y agenciamiento. Lo “otro” se transforma en un posible territorio de conquista, ya sean cuerpos o emplazamientos, no puede haber heterogeneidades dentro de esa matriz homogeneizante moderna. El Estado-Nación se constituye, por antonomasia, como una circunscripción geográfica con fronteras delimitadas que existen en oposición a los territorios limítrofes. El concepto de “patria” nace del patriarcado: *pater*, “país del padre”. Todo lo que excede al sujeto masculino universal carece de humanidad y es, por ende, una entidad invisible ante los ojos del Estado burgués moderno.

Mónica Girón, en su obra, hace una fuerte crítica a esta matriz binomial moderna al descentrar al sujeto masculino universal para hacer protagonistas a las disidencias, en este caso las tierras de distintas procedencias y, en la segunda obra, los pelos y cueros de mamíferos. Las manos compuestas por tierras y aglutinantes de Girón hacen que la tierra cobre vida, que no sea materia inerte, tal y como es concebida por el capital. No son manos que representan fehacientemente el tamaño real de estas extremidades humanas. Son toscas,

deformes, intencionalmente robustas. No podemos seguir analizando el mundo como si el humano fuese la medida de todas las cosas. El universo nos excede, y es hacia ese lugar de pequeñez a donde nos traslada esta obra. Lo monstruoso son nuestras propias extremidades, porque pretenden arrasar con todo a su paso, sin intenciones de escucha hacia otras especies. Son manos teratológicas, puesto que la anormalidad de su tamaño reside en lo que ellas representan para las tierras y demás recursos: una masacre a la biodiversidad, la encarnación de los ideales coloniales con el único fin de la acumulación.

Sin la tierra, el humano no es nada. Sin la tierra, las manos son amorfas. La relación entre la tierra y la mano es ancestral, anterior a todo sistema social. La tierra es mucho más longeva, puesto que existió millones de años antes que el humano. “De frente – tierras de la Patagonia” devela ese recorrido histórico que conecta el origen de ambas materias: la humana y la terrestre. Somos terrícolas. Estamos de frente a nuestro origen, y tenemos que co-habitar con él, con la tierra, para no autodestruirnos. La composición orgánica es, en definitiva, una mezcla heterogénea que hace de las manos antropomórficas un apéndice de la tierra. Somos una extensión minúscula del territorio. Girón une las tierras, no las divide, como sí lo hace la Ilustración a través de la creación de los Estados modernos. Genocidios, devastación, aniquilación de la flora y la fauna... Todo eso únicamente para el poder de unos pocos por sobre los muchos. Cohabitando y dejando que la tierra nos construya, es allí donde dejamos de lado el antropocentrismo ilustrado y nos volcamos a la sympoiesis desjerarquizada.

En su obra “Mundus” (2014-15)¹¹, Girón resignifica la palabra del griego *kósmos*, es decir, “[buen] orden, arreglo, perfección, compostura”, traducida al latín como *mundus*, lo cual remite a lo limpio, a lo ordenado. La artista hace cinco esferoides de distintos tamaños, trenzando y abrochando cueros de vaca, ciervo y cabra. Lejos de ser composiciones ordenadas, constituyen pequeños caos repletos de texturas y formas heterogéneas.

Según Marta Penhos y Carla Lois, las curadoras que describen la obra de Girón en la muestra de Simbiologías del CCK, la grafía sobre el cuero es un “intento de cartografiar los espacios extendidos” sobre los mundos (las esferoides), para comenzar a entenderlos. Dichas historiadoras sostienen que:

¹¹ Girón, M. “Mundus” (2014- 2015). 5 piezas de cuero de vaca, cabra y ciervo, 5, 14, 16, 19 y 25 cm de diámetro.

Frente a la noción de un mundo ordenado y estático, la artista se inspira en las teorías de las placas tectónicas para imaginar la superficie terrestre en movimiento. La ebullición del núcleo terrestre genera la fuerza de la expansión: cada una de las piezas representa una instancia de la Tierra que pulsa por expandirse. Sobre la superficie, algunas llevan formas cartográficas (pintadas o marcadas con un torno) y otras perforaciones.

De esta forma, las esferoides constituyen piezas orgánicas compuestas por diferentes materiales, como pelos y cueros de diferentes colores, que se resisten a cualquier orden. No son el “cosmos” o el “mundus” tal como los concebimos históricamente, sino un nuevo ordenamiento que parte de lo orgánico para darle vida a la materia en movimiento. Así como las placas



tectónicas, estas circunferencias pulsán por desterrarse, por hacerse visibles y cada vez más grandes. No luchan por ser esferas impolutas y perfectas, sino que evidencian sus pliegues y sus disonancias. Ponen las heterogeneidades al descubierto, sin ningún intento de normalizar sus tamaños ni sus superficies. Lejos de ser productos seriados, estas bolas son únicas. No hay repetición de patrones en pos de una forma de producción lineal; son creaciones artesanales, no manufacturadas. Responden a los tiempos paulatinos de lo terrestre, y no al veloz y voraz de la máquina. Obturan cualquier tipo de intento de homogeneización, porque son estructuras que no pretenden dominar ni ser dominadas. Simplemente ponen de manifiesto sus diversidades para ser piezas discontinuas y originales.

Sabemos que la cartografía es un dispositivo humano creado para conquistar territorios en momentos de expansión imperialista. De acuerdo con De Certeau (2007), un *lugar* es “una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (p. 129). Un *espacio* es, en cambio, “un cruzamiento de movilidades (...) A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’. En suma, el espacio es un lugar practicado” (p. 129). En este sentido, los mapas totalizan la experiencia del itinerario al recorrer un lugar, un territorio, como puede ser la Patagonia, y hacen del espacio “vacío” un

lugar. En otras palabras, el espacio sin haber sido colonizado no tiene orden, puesto que no tiene mapas. Solo imponiéndole una cartografía eurocéntrica se transforma en lugar, en un orden estable.

Lo que no está en un mapa, no es territorio; es espacio, sin ordenamiento. Ante todo, el mapa construye lugares de manera arbitraria. Las cartografías son desproporcionales al espacio terrestre puesto que, en primer lugar, el mapa es plano y el mundo es redondo, por lo que América se dibuja del lado izquierdo pero esto carece de sentido. En segundo lugar, Europa está en el centro, cuando tendría que estar mucho más al norte y de menor tamaño, como Groenlandia. En definitiva, los mapas son herramientas de conquista, los cuales toman la tierra como un objeto pasivo pronto a ser explotado.

La obra “Mundus” constituye una cartografía diferente. Es una amalgama de materiales orgánicos, entrelazados casi azarosamente, haciendo visibles las heterogeneidades. No hay un intento de dominación de las texturas, sino que se grafía sobre ellas para hacer nuevas configuraciones territoriales. Ya no hay un itinerario lineal, un camino que seguir para encontrar el oro, sino más bien esferoides mutantes que hacen de la Patagonia un nuevo cosmos espacial. El orden ya no es algo creado por lo humano, sino que es una pulsión terrestre que hace de la tierra y todos sus materiales orgánicos un nuevo *mundus*: percutido, texturado, heterogéneo y en emergencia. No importa la cartografía continental. Ahora solo queda la unión de los territorios en pos de un lugar más habitable y que permita esos espacios sin ordenamientos antropocéntricos que la tierra pide a gritos.

En conclusión, las obras de Mónica Girón atraviesan profundamente las concepciones coloniales sobre el territorio. Tanto en “De Frente – Tierras de la Patagonia” como en “Mundus”, hay un cuestionamiento potente hacia las formas humanas de extractivismo. En la primera, las manos hechas de diferentes tierras del sur argentino tienen un tamaño grotesco, como si fuese la antítesis de la representación renacentista del cuerpo humano. Se pone en jaque el conocimiento racionalista para dar lugar a nuevos surcos en la materia. En la segunda obra, esta idea de generar relatos que desborden lo antropomórfico también sigue latente. Son materialidades que, en su conjunto, crean mapas que no subordinan al territorio bajo un dispositivo de conquista, sino que, por el contrario, hacen de la amalgama de texturas una nueva lectura de lo terrestre.

Ambas obras presentan una fuerte crítica a la matriz binomial de la modernidad colonial (Segato, 2016), puesto que no solo están compuestas por materialidades disidentes como tierras, cristales, pelos de mamíferos, y cueros, sino que también construyen un nuevo imaginario sobre los territorios latinoamericanos. Hacen una nueva cartografía interespecie y desjerarquizada, una denuncia al Capitaloceno desde el seno de su dispositivo: la explotación territorial. Diferentes colores y sedimentos, numerosas esferoides con una textura singular; un sinfín de heterogeneidades que se superponen para habilitar nuevas narrativas, nuevos *cosmos* determinados por los agenciamientos que habitan las alteridades globales.



5.3. Gabriela Pino

La artista Gabriela Pino trabaja, en muchas de sus obras, con materiales reciclados. En un contexto de crisis como lo fue el 2001 en Argentina, la precariedad era una condición. En una entrevista que tuvimos con ella, nos cuenta que elige materiales disidentes porque le da más creatividad. Por ejemplo, la obra “Bananita Dolca” es un buda cubierto por envoltorios de bananita dolca, un bombón de quiosco muy clásico de la cultura argentina. Hay aquí dos mundos que se superponen: por un lado, el sagrado, encarnado en la figura del buda y, por otro lado, el popular, representado en los plásticos de bananita dolca. Todo lo que la artista utiliza para sus obras se consigue en los locales de “todo por dos pesos”. Y es este uso de materiales precarios lo que le da total libertad e independencia en su arte.



Según la artista, en Argentina “no hay una fecha de crisis; es algo estructural. Siempre hay como una carencia. Yo hago lo que puedo con lo que tengo alrededor”, pronuncia. Rozando la estética pop, “Bananita Dolca” (2010) es una pieza que hace de lo popular y masivo un objeto de culto. En esta obra hay una operación de collage, puesto que los envoltorios que fueron

recolectados están superpuestos en la pequeña escultura. Además, la composición es propia del *upcycled art*, porque se reutilizan cosas que la sociedad de consumo desperdicia para convertirlas en arte.

Un Buda representa muchas cosas: paz, sabiduría, verdad, templanza, equilibrio. “Bananita Dolca” es todo lo opuesto a eso. Hay una ruptura del *cosmos* budista para resemantizarlo y hacer del consumo capitalista el nuevo nirvana. La figura está envuelta en desechos de una golosina muy vendida en este país. La bananita Dolca se manifiesta como la iluminación, como un bocado trascendental al que solo llegan muy pocos. Pero sabemos que esto no es así. Este chocolate es, desde hace muchas décadas, uno de los más vendidos y comercializados por todo el país. Lejos de ser algo exclusivo, esta golosina es popular. Es masiva, económica; podríamos decir que es “el bocado del pueblo argentino”. Es un ícono,

una efigie del consumo de los quioscos nacionales. La bananita Dolca ha trascendido en el mercado como ninguna. Es el Buda de los quioscos: se multiplica hasta convertirse en la esencia del consumo argentino. Pero es un Buda alcanzable, un Buda de un “todo por dos pesos”, un envoltorio coleccionable. Es un ícono que se puede desechar, porque es efímero. Entonces, este chocolate es la esencia de los quioscos argentinos, al mismo tiempo que es uno de los residuos con más frecuencia en las calles de la ciudad.

El Buda es el primer ser, según el budismo, en alcanzar el nirvana. Por el contrario, en Argentina son menos las personas que nunca probaron la bananita Dolca en su vida que las que sí lo han hecho. Se invierte la iluminación: ahora es lo popular lo que trasciende, y no la meditación individual extramundana la que otorga el conocimiento. En esta obra vemos cómo la precariedad es la auténtica iluminación. El consumo es inevitable, y los desechos también lo son, por relación directa con el primero. Los residuos constituyen una mercancía sin valor. Gabriela Pino, en esta obra, altera esa concepción al reutilizar los envoltorios de la bananita Dolca. El Buda está repleto de nombres, como si fuese un objeto que necesita ser bautizado innumerables veces. Es un Buda Dolca: una meditación sobre el consumo. Está hecho para trascender las clases sociales y ser el chocolate argentino.

Sin rostro ni extremidades visibles, la figura se desdibuja a medida que va siendo cubierta por los envoltorios, todos superpuestos. Los nombres del chocolate se leen todos perfectamente. No se recorta lo semántico, sino lo simbólico. En otras palabras, lo que se elige desplazar aquí no es el nombre de Buda, sino lo que este ser representa. Intuimos que es un Buda por la forma de la figura: las piernas cruzadas por las rodillas en los extremos inferiores, el torso recto con los brazos a los costados que caen relajadamente, y la cabeza. Por supuesto, hay muchos tipos de Buda, según la cultura y el país de origen. Por ejemplo, el Buda chino tiene la cara redonda y está sonriendo, y simboliza la abundancia, mientras que el Buda indio, símbolo de la autosuperación y ascetismo, tiene un aspecto de serenidad y concentración.

Como toda estatuilla religiosa o mística, el Buda de la obra no es en sí mismo la propia iluminación, sino que alude a ella. Es importante recalcar que el objeto del Buda en sí no es elemento de adoración, sino que puede activar determinadas energías en el lugar donde se encuentre. Al estar cubierto de envoltorios, no conocemos el *mudra* que está ejecutando, es decir, el gesto con las manos. Cada *mudra* tiene un significado diferente, y esto permite que

quien contempla al Buda pueda comunicarse afectivamente con él en pos de una meditación guiada por ese gesto en particular. La esencia del Buda desaparece porque ya no vemos lo que esa imagen en específico representa. Además, los Budas son un objeto bastante común en cuanto a consumo se refiere. Cada vez son más las personas que adquieren uno para sus hogares, sean o no budistas. Y cada vez son más los bazares que los venden. Si la bananita Dolca es el ícono de los quioscos, el Buda es el de los bazares.

De esta forma, vemos que hay una doble resemantización: por un lado, la de la bananita Dolca y, por el otro, la de Buda. Ambos son símbolos de la iconografía popular, con la diferencia de que la primera fue creada con ese fin, y el segundo es una figura religiosa profanada. Entonces, si se cubre a un Buda de bazar con envoltorios de bananita Dolca, el resultado es un Buda Dolca de un “todo por dos pesos”. Si el chocolate trasciende todas las clases sociales y el Buda lo hace con lo mundano, nace una nueva mística: la de la cultura popular profanada. Esto parece tautológico, pero no lo es. La cultura popular se profana cuando se la contamina con símbolos que son sagrados para una sociedad en particular. Todo lo que se comercializa con la premisa de alcanzar un fin extramundano, por ejemplo el de obtener abundancia o autosuperación, pierde la connotación de lo sagrado. Sigue siendo venerable, como las estampitas de los santos, pero con la conciencia de que en el culto hacia eso está operando la metaforización de ese objeto. Se le otorgan facultades extraordinarias y, aunque cueste dos pesos, la función es la misma: servir de inspiración para quien lo posee.

Resulta interesante la capacidad de penetrar en el imaginario colectivo que tienen los íconos populares. Veamos el caso de la bananita Dolca. En 1980¹², salió en televisión la publicidad del chocolate que representaba a la banana como una mujer caribeña con poca ropa, y bastante poder de seducción. Más allá del corte machista, ese comercial hizo que la bananita Dolca se propagase por toda la sociedad argentina y en todos sus rangos etéreos. No solo extranjeriza el lenguaje, sino que también lo hace con la música. Ritmos caribeños para ensalzar el eslogan: “su encanto es el sabor”. Argentina no será Ecuador ni otras repúblicas bananeras, pero sí tiene su propia banana: la Dolca.

El comercial de 1990¹³ sigue en la misma línea de objetivar el cuerpo femenino y sexualizarlo para vender más productos. En una sociedad machista, y más en la década de los noventa, es

¹² [YouTube - Publicidad argentina Bananita Dolca Nestle Decada del 80](#)

¹³ [DiFilm - Publicidad Bananita Dolca \(1990\)](#)

una estrategia de marketing que cautiva a los espectadores. El lema de la canción “comela que te va a encantar” erotiza aún más el chocolate, puesto que alude a “comerse” a la muchacha. Ella baila y sonríe frente a los varones que la ven y la desean, pero no ven nada más en ella que su cuerpo y su figura rimbombante. “Probala y después me contás” refuerza ese imaginario donde el baile, el calor, el ritmo caribeño, erotiza los cuerpos femeninos y los pone a disposición del deseo masculino. No es un banano, es una banana. Es una mujer cubierta en chocolate que tiene que ser probada y masticada por todos. Lo que seduce no es el chocolate en sí, sino lo que la figura de la mujer en las publicidades representa. Una cosa accesible, masiva, sabrosa; un objeto público y alcanzable por todos. Nadie está exento de “probarla”, puesto que fue creada para ello. Es un bombón de las masas, el bombón del pueblo.

Al yuxtaponer la bananita Dolca con la estatuilla de un Buda, se amalgaman dos objetos que, a simple vista, poca relación tiene uno con el otro, pero que luego, como vimos, ambos tienen la raíz común de ser íconos de consumo. Por un lado, la bananita Dolca simboliza la cultura popular argentina y sus gustos y, por el otro, el Buda es un objeto de decoración de bazar que no es un elemento de adoración en sí mismo, sino que alude a cierta espiritualidad. El Buda Dolca recreado en la obra de Gabriela Pino supone una crítica al consumo, y de ahí su estética pop. Extraer los materiales artísticos de la basura (envoltorios) y de un “todo por dos pesos” (Buda) es una operación que profana la escultura clásica del arte. Ya no hay mármol ni bronce; hay un pastiche de materialidades que resignifican la obra artística para transformarla en una denuncia al sistema capitalista.

Evidenciar los objetos de consumo al hacer un collage, es un gesto revolucionario. Es un poco perturbadora la idea de un Buda cubierto en papeles de bananita Dolca, pero es también muy estético. Profanar la cultura es algo que esta obra muestra: es sencilla, pero nos revela nuevos sentidos del arte. Se puede hacer una escultura con materiales precarios, y que tenga la potencia artística que posee alguna otra efigie clásica. Rompe con la idea de arte burgués para hacerlo popular. La cultura argentina es la bananita Dolca, y el hecho de que el Buda esté cubierto en basura hace aún más icónica a la primera. El Buda Dolca trasciende, como dijimos, toda clase social, para estimular en los espectadores la reflexión sobre el consumo y la posible estética que se encuentra en los residuos más masivos y cotidianos.

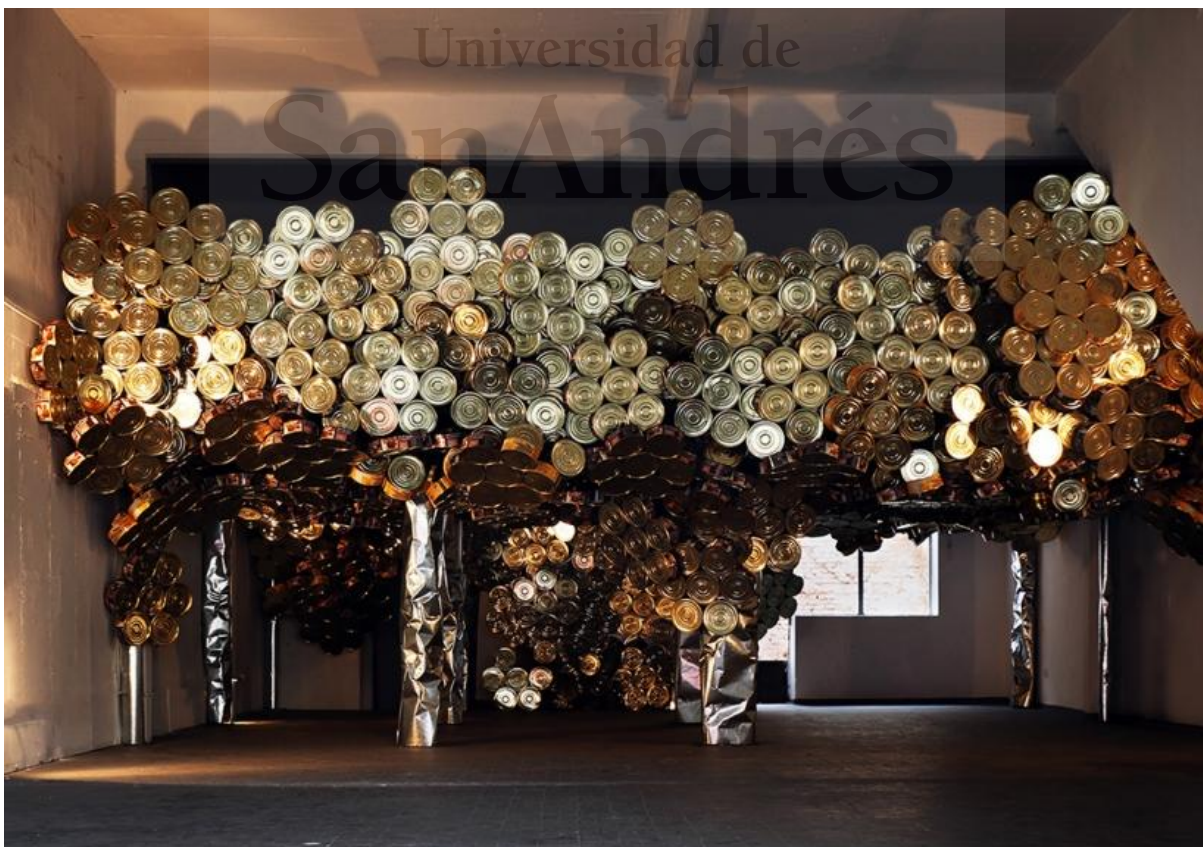
En esta obra, Gabriela Pino hace una operación de postproducción, puesto que no está creando ningún objeto nuevo, sino que mezcla distintos elementos para resignificarlos. Toma los envoltorios de Bananita Dolca para cubrir un Buda, y eso ya es una resemantización. No es un Buda ni un residuo, es un Buda Dolca. Al igual que un DJ cuando combina músicas, la artista ejerce la misma operación para hacer un collage, una unión de objetos que cobran nuevos significados al fusionarse. En torno a esto, Bourriaud asegura que ya no hay una creación inédita, sino un proceso de postproducción en el cual se toma un objeto y se lo modifica para un fin específico, como hace un DJ. Jacoby (op. cit) atestigua que “[e]l futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos. El ‘arte’ no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta”. Entonces, en esta forma de arte relacional radica una expresión de vanguardia: el arte colectivo como método de combate ante la crisis. La precariedad como una condición, no como una elección.

Bourriaud sostiene, como vimos, que es necesaria la agrupación entre artistas para sobrellevar la crisis. Este es el caso de Bola de Nieve, un espacio virtual de interacción y visibilidad artística creado por Roberto Jacoby en 1999, con el objetivo de que les artistas visuales pudieran autonomizarse. Se buscaba una legitimación que saliera del circuito jerárquico y vertical del campo cultural dominante para hacer algo horizontal, como una constelación de artistas. A principios del siglo XXI, Buenos Aires se colectiviza como una respuesta a la crisis. Por ejemplo, a través de las asambleas barriales, movimiento cartoneros, club del trueque, entre otros. La ciudad pasa a ser el epicentro de la crisis. Hay una estética relacional porque la creación artística ya no es algo romántico e individual, sino que es una red que no reproduce las normas vigentes de exclusión y grieta social (como la gentrificación neoliberal). Se generan vínculos entre artistas, y es la ciudad el espacio que permite esta proximidad entre ellos.

Al respecto, Roberto Jacoby en su obra “Mensaje en el Di Tella” (1968) afirma que “se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social. Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo”. La vanguardia, comenzada un siglo atrás, es el modo de relación que les artistas y el arte deberían adoptar en un contexto de crisis como lo fue el 2001 en Argentina.

Gabriela Pino es parte de Bola de Nieve, y sostiene que su capital está donde ella se posiciona. Según la artista, “la riqueza no tiene que ver con lo económico, sino con la capacidad de producir”. Ella encuentra en el desecho una solución a la crisis, lo que le da libertad a la hora de hacer arte. En su obra “Naturaleza lúdica” esto se lleva al extremo. La instalación es como un bosque con varios árboles hechos de latas de atún recicladas. Es una construcción de gran tamaño en la que las latas, al ser doradas, generan una sensación de embelesamiento. Es un impacto muy fuerte para los espectadores ver árboles hechos de latas doradas, puesto que son desechos de la vida cotidiana que se aglomeran, a través de un cálculo artístico, para ser reinstalados en una sala de exposiciones.

Es notorio cómo la aglutinación de muchos objetos pequeños, como lo son las latas de atún, pueden formar un bosque de grandes dimensiones. La basura crece y sobrepasa lo humano. Esta obra nos dispara algunos interrogantes, tales como: ¿qué lugar ocupa la basura en el mundo? ¿Es posible resemantizarla para crear cosas con ella? Pino nos demuestra que sí. En ciertos momentos, como se ve en la segunda imagen, la obra está desparramada por el piso, lo cual irrumpe en la escena. Miles de latas de atún que se desploman para recordarnos que son materiales desechables.



Lo cotidiano se atomiza en la acumulación residual. ¿Los desechos son parte de la naturaleza? Las latas son creaciones humanas, y si los humanos somos naturaleza, ¿entonces todo lo que proviene de nosotros también lo es? Así como Vik Muniz representa “La muerte de Marat” de Jacques-Louis David, Gabriela Pino ensambla los kilos de lata para hacer un bosque artificial que se cae, como los desechos. No podemos pensar que todo lo que consumimos no tiene ningún impacto ambiental. No lo vemos hasta que se nos cae encima un bosque hecho con nuestra propia basura. Las toneladas de desechos van a parar lejos de los centros urbanos o, por lo menos, alejados de las zonas ricas de las ciudades. No es casualidad que los estratos sociales más bajos estén rodeados de basura. Respiran un aire muy contaminado, y apenas pueden visualizar el horizonte sin toparse con un montón de residuos.

El problema es que es una interrupción del paisaje sin planificación. Lejos de ser algo programado, como la construcción de rascacielos lujosos en Puerto Madero que impiden la vista al río y hacen que esa zona esté despoblada (la gran mayoría de esas torres son oficinas), los basurales constituyen la peor bazofia del sistema. Es una invasión autogenerada. ¿Terminaremos cubiertos de basura, atrapados en un bosque hecho de residuos sin poder respirar nada más que metal?

Lo que sí está claro es que la obra de Gabriela Pino pone en debate el rol de la basura en las sociedades contemporáneas. Puede haber cochambre estética. Esta instalación nos abre nuevas posibilidades de acercarnos a lo residual, puesto que el dorado la hace más atractiva. Hasta nos dan ganas de habitar ese bosque. No es cualquier objeto lo que se representa: son



árboles, una de las fuentes de vida de la Tierra. Hacer que el bosque se desplome es una acción que denuncia la emergencia planetaria en la que vivimos. La basura hace que los árboles se caigan, se mueran; les quita su función vital que es la de convertir el dióxido de carbono en oxígeno. La basura es uno de los principales emisores de gases contaminantes. Si matamos la flora, nos matamos a nosotres mismos y a todas las especies terrícolas. En la basura, no hay refugios. Hay escombros, suciedad, contaminación.

Sin embargo, no es lo mismo un montón de residuos apilados que un bosque hecho con latas de atún recicladas. La hojalata se reinserta en el circuito y vuelve a tener valor al convertirse en un ser vivo. Entonces, las latas constituyen un potencial de reestructuración, porque el hecho de que se agrupen para formar un bosque cambia el fin utilitario de dichos objetos. Siguen teniendo vida útil, y ahora tienen valor por ser una obra de arte. Dejan de ser cochambre para pasar a ser una arboleda. La operación de recolocar los residuos en una silueta de vida como son los árboles, transforma la basura. Es decir, esta deja de ser un montón de desperdicio contaminante para poner en pie una estructura.

Si pensamos esta operación en la vida cotidiana, todos hemos jugado alguna vez con basura para reconstruir cosas o para crear objetos. Y a esos elementos los denominamos del mismo modo con el que nombraríamos esas cosas hechas con otros materiales que no son concebidos como residuos. Por ejemplo, esta instalación es un bosque hecho con latas de atún, pero un bosque al fin. Hay algo en la forma de las cosas y en la necesidad humana por nombrarlas, que el sentido final se disipa en pos de un lenguaje que hace que todo sea denominado desde el punto de vista humano. En este sentido, el nombre de esta obra desarma la noción de “naturaleza” para poner en evidencia que todo es artificial. Y es “Naturaleza lúdica” porque siempre jugamos con basura. Jugamos con el lenguaje, con las formas, con los objetos que creamos. Reciclar es, en algún punto, jugar. Que el bosque se desplome también es lúdico, porque habilita nuevos espacios. Y eso es el juego: la apertura hacia nuevos mundos, hacia nuevas formas de percibir la experiencia.

Los árboles de lata son como el Marat que ya no está: restos mundanos que se desploman sobre el piso a modo de invasión terrícola. Y el Buda Dolca es la efigie del consumo nacional. Buscamos la iluminación en la acumulación, pero es esta la que nos hace ahogarnos en un bosque de hojalata. Nuestras propias estructuras nos cortan. Por eso sostenemos que,

tanto “Bananita Dolca” como “Naturaleza lúdica”, son obras que nos invitan a desnaturalizar lo que concebimos como residuo, y resemantizarlo para jugar con los conceptos contemporáneos. ¿Qué es lo “natural”? ¿Puede haber naturaleza en la basura? Árboles de lata, un Buda Dolca y un arte pop que estetiza los desechos para reinsertarlos en el circuito del valor. Una postproducción que tiene la precariedad como condición y que es el vehículo para la denuncia de nuestra sociedad de consumo.



Universidad de
San Andrés

5. 4. Andrés Piña

Ya hemos hablado sobre las narrativas que unen lo humano y lo no-humano como una nueva poética que viene a romper con el antropomorfismo tanto en el arte como en las demás disciplinas humanísticas y científicas.

Andrés Piña es un artista joven, quien se interesa por el tiempo, la vida y la muerte, y el diálogo entre estos. La obra #003 de la serie *El fin de la vida es como el principio de la misma*¹⁴, es un corazón de cabra dentro de una vitrina de cristal con temperatura regulada, del cual surge una planta. Es un corazón en descomposición que da lugar al origen de una nueva vida. Está compuesto por cal, hidrogel, un disipador eléctrico y vidrio. Con el uso de estos elementos para mantener en pie al corazón ya disfuncional, se fusionan muchos desechos. Por un lado, el corazón muerto y, por otro lado, los materiales como la cal o el vidrio que son restos de otras cosas. Hay un juego con la transmaterialidad, porque la obra no es simplemente un corazón disecado, sino que tiene en sí misma una pluralidad de componentes que mantienen al corazón “vivo”.



Esta obra fue hecha en el 2012, y a lo largo de estos diez años se ha ido erosionando. Es muy interesante ver cómo el paso del tiempo va achicando y arrugando el corazón. En la imagen inferior, el objeto sigue siendo pálido, pero tiene un color más vivo, más pálido, como si recién lo hubiesen extirpado de la cabra. En cambio, en la primera imagen (la obra como se encuentra actualmente), el corazón es mucho más pequeño, y ha ido adquiriendo otros colores, como el marrón o el amarillento. La planta también se ha ido percutiendo, y esto se ve reflejado en la pérdida de color en sus hojas. Antes era frondosa, vital, con un color

¹⁴ #003 (S/T) de la serie *El fin de la vida es como el principio de la misma*, 2012. Corazón de cabra, cal, hidrogel, plantas varias, vidrio, poliestireno de alto impacto, disipador eléctrico, 30 x 35 x 30 cm.

fosforescente, mientras que ahora sus hojas, las cuales crecieron bastante, son más bien amarillentas. Tienen un tinte melancólico, como que el paso del tiempo las fue encorvando. Si nos fijamos bien, en la imagen inferior la planta está recta, mientras que en la superior, están a noventa grados. Descendieron paulatinamente con la década que pasó, y también su soporte lo hizo. El corazón, en una descomposición muy lenta, se fue achicando. Esto nos demuestra que, si la planta no tiene un soporte vivo y pleno donde vivir, se deteriora, como en este caso.



Aunque estén dentro de una vitrina con temperatura regulada, la muerte sigue habitando en la obra. La putrefacción de la materia es inevitable, puesto que es parte de su ciclo de vida. Pero aquí hay algo que transgrede ese curso, por decir de algún modo, natural. Para los seres terrícolas, el camino de la vida suele ser lineal: nacimiento, desarrollo, muerte. Con esta última finaliza la vida, pero también es indispensable para que esta exista. Sin vida no hay muerte, y sin muerte no hay vida. Entonces, hay un vacío en la concepción lineal de estos conceptos. ¿Qué sucede cuando algo no está ni muerto ni vivo? ¿Es posible ese estadio? O, mejor dicho, ¿se puede interrumpir el curso de alguno para trascenderlos y crear una nueva etapa existencial? Esta obra nos propone esa

apertura, es decir, la posibilidad de explorar con el principio y el fin de la vida al detener el tiempo y el espacio. Porque la vitrina opera como una cápsula espacio-temporal donde las moléculas que afectan a todos los seres vivos no ocupan el mismo lugar. Hay un microclima donde todo se detiene, y donde la supuesta muerte de un órgano es, en realidad, la vida y el soporte para una vida vegetal.

Sobre la base de esta obra, podríamos sostener que puede surgir vida de la muerte, porque no son estadios antagónicos, sino que convergen en sus propios límites. En otras palabras, la

materia en descomposición (en este caso el corazón de cabra) es el compost para el surgimiento de una planta. Así como en la obra de Romina Orazi “Mundos sobre rastros ...” los líquenes nacen del concreto, aquí el mundo vegetal se fusiona con lo que parece ser un resto de animal muerto. Se acoplan, se dan sentido mutuamente, como los líquenes con el concreto. Se agrietan, se retroalimentan, se necesitan. La sympoiesis es tal que permite la amplificación de los sentidos de la vida y de la muerte. Se rompe con lo antropomórfico para entender nuevas formas de existencia en el mundo.

Se dice que solo el humano tiene conciencia de su propia muerte, o que lo único que sabe cuando nace es que va a morir. Pero esto es refutable. Las urracas, los elefantes o las hormigas tienen compasión por la muerte. Los elefantes son conscientes de la muerte y ayudan a alguna compañera de la manada cuando está agonizando porque saben que se va a morir. Las hormigas entierran a sus muertas, y los chimpancés lloran a los difuntos. Un chimpancé puede quedarse al lado del cadáver de su hijo por meses.

Ya sea para reencarnar en una vida mejor, o para ascender a los cielos, o para atravesar las galaxias siendo un ínfimo punto de luz, la muerte ha sido el motor para muchas culturas y religiones. Tal es el caso de las civilizaciones amerindias, las cuales le brindaban mucha importancia a los rituales alrededor de la muerte como modo de sacrificio a los dioses, o el caso de los egipcios, quienes construyeron pirámides para ensalzar la muerte y la vida de los faraones difuntos. En todas las culturas, la muerte tiene un significado en particular, y esto también ocurre en otras especies, como dijimos.

Sin lugar a dudas, la muerte es algo que marca la existencia, porque significa el fin de una etapa. Pero esto no quiere decir que constituya el fin del ciclo vital. La obra de Andrés Piña viene a cuestionar la idea de que la muerte es un punto final, o un destino. Por el contrario, esta es funcional a la vida puesto que el corazón funciona como vehículo para que la planta crezca. Esta operación es lograda por el uso de materialidades orgánicas que residen por fuera de su ecosistema, pero que apelan a él en sentido figurado y literal. Por una parte, el corazón de cabra alude a la vida mamífera, a los paisajes donde se encuentran las cabras, como las montañas con vegetación, la piedra, o el frío. Son animales que algunas personas intentan domesticar y asesinar para extraer de ellas su carne, su leche, u otros elementos. La cabra es

utilizada por el cristianismo para representar a Satanás, el demonio. Él encarna esta figura perturbadora que es una cabra con partes humanas.

Naturalmente, esta simbología es un artificio que se origina en la época de expansión del cristianismo por Europa y los pueblos germánicos (desde el siglo IV al IX), en donde todo culto diferente a dicha religión era catalogado como pagano, impuro, y se lo desterraba. Se creó una simbología satánica popular, compuesta por dioses y criaturas mitológicas de los pueblos conquistados o ajenos al cristianismo. Fundamentalmente, la cabra representa sexualidad y fortaleza, opuesto a las ovejas del rebaño de Jesús. Estas obedecen, son las “siervas” de Dios, mientras que la cabra opera bajo la lógica del libre albedrío. Es indomable y sexual, por lo que eso equivale al demonio para el cristianismo.

Por otra parte, la planta es símbolo de abundancia, de crecimiento. Culturas milenarias, como la japonesa o la budista, han puesto a la flora como el centro de su espiritualidad. Muchos rituales o formas de meditación ocurren en los jardines, o en los bosques. Muchas plantas van a paso lento; necesitan de mucho cuidado y dedicación para ser fuertes y sanas. Otras crecen en cualquier lugar, como las que viven en las cumbres de las casas. También simbolizan fertilidad, y son bioindicadores del nivel de polución ambiental. Dentro del ecosistema, como sabemos, las plantas son fundamentales para que haya vida en este planeta, sobre todo los árboles. No por nada al Amazonas se le llama “el pulmón de la Tierra”.

La pequeña planta de esta obra crece, a la vez que se marchita. Si comparamos las dos imágenes, las hojas de la segunda son muy verdes y pequeñas, mientras que las de la primera (la más actual) son de un verde muy oscuro, amarronado, y de un tamaño muy superior. Entonces, ¿crecen o se están muriendo? Ambas. El fin de la vida es como el principio de ella. Ecosistemas que se entrelazan para formar un nuevo *cosmos* en el que la vida y la muerte son dinámicas, y se encuentran la una a la otra en un espejismo que surge de las materialidades de la obra. Un corazón muerto que no late pero que es sostén de una planta que crece pero, a la vez, se está marchitando. No parece haber un fin, una descomposición concreta en ninguno de los dos elementos. Es un decaimiento perenne, un ciclo interminable entre la vida y la muerte. Esta obra es la exposición de un nuevo ecosistema, de un pluriverso en el que cohabita lo considerado “antagónico” en las culturas occidentales, es decir, la vida y la muerte. El corazón descontextualizado de su cuerpo es motor de vida para otro ser de otra

especie. No está enterrado, ni putrefacto, ni hecho cenizas: es un corazón muerto que vive en función de una planta.

Así como la vida y la muerte son dinámicas y cíclicas, los ecosistemas también lo son. Es una obra que cambia diariamente, porque la materia y los seres vivos mutan constantemente. Lo único permanente en esta instalación es el cambio. El proceso de crecimiento y marchitación de la planta, y el achicamiento y cambio de color del corazón, reflejan que la vida y la muerte tienen una estrechez mucho mayor que la que creemos. No son carriles paralelos, sino que se entrecruzan. Convergen en el estadio de la obra: una muerte aparente que es habitada por la vida, la cual al mismo tiempo trasciende la muerte porque es materia en descomposición que sirve como motor para otra vida. Es un ecosistema en el cual los elementos y sus destinos se desgarran para habilitar nuevos estadios y formas de existencia.

El soporte de la instalación está, paradójicamente, “desinstalado” de su función y sitio para el que está destinado. Un corazón que no late es obsoleto. Es un objeto disfuncional porque ya no bombea la sangre al resto del cuerpo. Sin embargo, la obra nos muestra que sí tiene una función por fuera de su ecosistema: ser el soporte de vida para una planta. Si antes, dentro del cuerpo de la cabra, el corazón era el motor del sistema circulatorio, ahora, dentro de una vitrina con temperatura regulada en una sala de exposiciones, es el motor para el crecimiento de una planta. Si nos situamos desde el utilitarismo, el corazón que no bombea sangre es totalmente improductivo, puesto que su única función vital es esa. Pero esta instalación habilita nuevos puntos de vista sobre la funcionalidad de los objetos y los seres. ¿Qué pasa cuando desplazamos un órgano de su sistema original a otro completamente inesperado? ¿En qué se transforma el concepto de “utilidad” cuando realizamos esta operación?

Y aquí llegamos a la idea del valor. En nuestra sociedad contemporánea, predomina el capitalismo. Las formas de darle valor a las cosas están, supuestamente, condicionadas por “el mercado”. Hay un agente invisible y todopoderoso que decide qué cosas sirven por cuánto tiempo y qué precio tienen. Hay una división entre el valor y el precio, puesto que se necesita la monetarización de los intercambios de todo tipo para que haya una hegemonía, un sistema de precios dominante. Se objetiviza todo con el fin de extraer de cada cosa un rédito económico. Los trabajadores dejan de ser personas para transformarse en un costo, en máquinas. El ambiente deja de tener agencia para pasar a ser un paisaje inanimado del cual se

extraen, inimputablemente, todos sus recursos. Los elementos del mundo son designados por las personas que manejan el sistema, y no se conciben otras formas de intercambio ni de relación con el ambiente. Todo este régimen tiene su origen en el antropocentrismo ilustrado y en la concepción del humano como ser superior y amo del mundo. Recordemos, el varón burgués heterocis blanco colonizador.

La instalación de Andrés Piña viene a desnaturalizar este sistema al extraer del corazón no ya su función vital, que es la de bombear sangre, sino la de ser un soporte para una planta. Es una operación inversa a la que hace el capital, puesto que el valor que extrae tanto del corazón como de la planta no se puede medir en una moneda. ¿Cuánto vale un corazón que ya no cumple su función original? Lo que para el sistema es un desecho disfuncional, para esta obra es vida. Se necesita la muerte de la concepción de lo que le es útil al sistema y sus designaciones arbitrarias sobre las cosas (por ejemplo la adjudicación de roles sociales a los géneros binarios y hacer que eso sea “natural”), para hacer de la vida un nuevo período; un ciclo en el que la muerte sea vida en potencia. Que la materia cobre agenciamiento para demostrar que lo que “muere” en este plano de la existencia, puede ser el soporte para otra vida.

En conclusión, esta obra desmantela la concepción lineal de vida y muerte para transformarla en un ciclo. La operación de quitar de contexto un corazón de cabra para ponerlo dentro de una vitrina en una sala de exposiciones, y desde el cual sale una planta, es lo que el arte contemporáneo busca: incomodar, desconcertar. ¿Qué función tiene un corazón detrás de un vidrio? Ser fuente de vida para una planta, que crece y se marchita simultáneamente. Es una instalación que cambia todos los días, puesto que el paso del tiempo va modificando los elementos. Aunque el corazón esté por fuera de su ecosistema, sigue en pie, y con una función diferente. La planta es un agente en movimiento: al igual que el corazón, se transforma todos los días. Crece, se achicharra, cambia de color. Todo muta. Todo es cíclico. El fin de la vida es como el principio de ella.

5. 5. Claudia Fontes

La última artista que analizaremos en este trabajo es Claudia Fontes. Primero veremos la obra “Extranjeros” (2014), y luego “Canción I” (2011). “Extranjeros” es una serie de figuras pequeñas, del tamaño de una mano, que nunca están solas. Siempre son dos o más en una misma escena. Es una serie con dos etapas: la primera entre 2013 y 2015, y la otra entre 2015 y 2019. Son esculturas de tamaño muy reducido hechas de porcelana, y tienen una apariencia antropomórfica. Son bípedas y la gran mayoría tiene manos. Al ser tan diminutas, la observación como espectadores resulta muy interesante. Hay que detenerse en cada centímetro de la superficie para reparar, cautelosamente, la porosidad del material del que están compuestas las figuritas. Parecen frágiles y coleccionables; son entrañables.



Este primer juego de figuras¹⁵ se asemeja a una pareja con una niña, a la espera de algo más. O también puede ser que las figuras de la izquierda, la que tiene el pequeño ser colgado en su espalda, sean ajenas a la de la derecha. Lo que sí está claro es que las tres están en una situación similar: con su equipaje, o el bulto que yace a sus pies, y con

una actitud que pareciera están mirando el horizonte. La figura de la derecha tiene los brazos en la cintura, por lo que parece cansada. Como si llegara de un largo viaje que aún no termina porque tiene que seguir esperando algún transporte o pasaporte. Al igual que una extranjera, las figuras no están inmóviles. Por un lado, están congeladas en el tiempo; mantienen una postura firme. Por otro lado, hay en ellas una cierta sensación de incertidumbre y desolación que nos invita a pensar qué estarán esperando. ¿Serán refugiadas huyendo de sus tierras en búsqueda de un lugar tranquilo y seguro lejos de la guerra? ¿Serán pasajeros en tránsito esperando un tren para viajar a otra ciudad? ¿Son ciudadanos o extranjeros?

¹⁵ Fontes, C. (2014). “Extranjeros #02”. Porcelana, 15 x 23 x 8 cm.

Esta serie de Claudia Fontes nos abre muchos interrogantes que están en concordancia con su propia experiencia de vida. Ella nació en Argentina pero vive en Brighton, Inglaterra, desde hace varios años. En su obra hay una pulsión por resemantizar la noción europea en general, e inglesa en particular, de “extranjere”. ¿Cuán frágil y porosa es la experiencia de ser alguien foráneo en un territorio delimitado? Esta serie nos da varias lecturas sobre ello. La primera, como vemos en las figuras de arriba, es que la existencia de una extranjere es diminuta. El hecho de que las estatuillas sean tan pequeñas hace que concibamos la vida de esos seres como algo muy frágil. A decir verdad, sabemos que el término “extranjere” en Inglaterra y en muchas naciones europeas y norteamericanas es discriminatorio y peyorativo. La xenofobia es una de las bases sobre la que se construye una sociedad imperialista. Hay que despreciar la otredad para que no sea un crimen aniquilarla, ya sea física o epistemológicamente. Sin embargo, todas las culturas europeas tienen, intrínsecamente, muchos elementos foráneos en sus prácticas y costumbres. Sin ir más lejos, el patrimonio cultural de Inglaterra se basa en elementos robados de otros países, como los jarrones de las pirámides egipcias, las tumbas, y otros objetos de dicha procedencia.

Lo extranjero es exótico en tanto se puede combinar con lo nacional, y usualmente esto está ligado a objetos materiales de origen milenario, como las joyas de los emperadores egipcios. Sin embargo, no se tiene la misma percepción sobre las personas extranjeras. Estas son vistas como una amenaza, como una bazona contaminante. Las sociedades del norte no quieren crisol de razas, porque piensan que su raza aía es superior a las de las alteridades globales. Hay un desprecio generalizado por la heterogeneidad étnica, puesto que la soberanía de los estados modernos de Europa, Reino Unido y Norteamérica está construida sobre la base del colonialismo. La hostilidad hacia las comunidades extranjeras es, además de repugnancia, miedo. De ahí la xenofobia: miedo a le extranjere. La posible desconfiguración del status quo es el botón de pánico de las sociedades del norte posmodernas. Lo extranjero es, para estas, el mal que arruina el *cosmos* europeo.

La obra de Claudia Fontes nos propone una relectura de esta enorme problemática que aqueja nuestros días. Las estatuillas son porosas. Las atraviesa la luz, el tiempo y el espacio. No son grandes y sólidas, como el David de Miguel Ángel, ni tampoco definidas, como el Laocoonte del período helenístico griego. Son frágiles y del tamaño de una mano, que es como les extranjeres son vistas en Inglaterra: pequeños e impures. Acarrear sus cosas por muchos

kilómetros, con muchas necesidades y es el contexto hostil el que les hace frágiles. No tienen amparo legal, porque la amenaza de ser deportadas está a la vuelta de la esquina. Ante cualquier comportamiento considerado “inoportuno”, o algún papel que no habilite la estadia o residencia en ese país, te expulsan.

En un artículo del 2018, Homi Bhabha sostiene que la Unión Europea elimina todo tipo de subjetividad en los migrantes para tratarlos como objetos. Son humanos apátridas, sin derechos ni marco legal que los ampare. Esta deshumanización, propia de los regímenes totalitarios, es la que “habla infinitamente de ‘salvar vidas’ mientras participa en el infame agujero negro legal de ‘dejar morir’” (p. 11)¹⁶. Es un vacío legal absolutamente pensado, para despachar a todos esos migrantes sin sentir que son personas con derechos. Los refugiados pierden su identidad personal y pasan a ser denominados según su origen, por ejemplo, “refugiados sirios”. Bhabha cita a Arendt para afirmar que “el riesgo es que una civilización global universalmente interrelacionada puede producir bárbaros por sus propios medios al forzar a millones de personas a condiciones que, a pesar de todas las apariencias, son las condiciones de los salvajes” (p. 8)¹⁷. De esta forma, vemos cómo los vacíos legales para los refugiados son, en realidad, bárbaros. El auténtico salvajismo es el de la deshumanización de ciertos grupos de personas a causa de una discriminación étnica y, por sobre todo, de una jerarquía de humanidad. Ciertas personas, las que tienen una ciudadanía, pueden tener identidad, derechos y libertades. Las demás, los refugiados, los que huyen de guerras en sus propios territorios, quedan a la intemperie en un vacío legal, en una frontera, de la cual no van a salir hasta que se les otorgue agenciamiento.

Las figuras de Fontes no tienen esa frontera tan tajante, sino todo lo contrario. Su contorno no es claro ni preciso. Prestemos atención a la estatuilla de la izquierda. Son dos figuras fusionadas. No se puede determinar en qué punto se escinden, porque hay una aneji3n completa. Es un abrazo, una vinculaci3n afectiva sin rostros y con una porosidad total. La conexi3n es tal que las fronteras se diluyen para hacer de los cuerpos una sola masa de porcelana agujereada. Son figuras que encarnan la compasi3n y el sentimiento compartido de la uni3n para viajar y hospedarse en un ambiente hostil. Con cargamento, con fragilidades y

¹⁶ “It is indeed this very dehumanizing approach that endlessly talks of “saving lives” while participating in the blackhole jurisdictional infamy of “letting die”. La traducci3n es nuestra.

¹⁷ “The danger is that a global universally interrelated civilization may produce barbarians from its own midst by forcing millions of people into conditions which, despite all appearances, are the conditions of savages”. La traducci3n es nuestra.

agujeros en los cuerpos, con sensibilidades que atraviesan toda experiencia de ser extranjero, la estatuilla muestra que es posible una narración alternativa frente al hostigamiento de las sociedades imperialistas. Una tentacularidad grupal de bípedos desfigurados que solo cobran sentido a través de un abrazo.

Esta obra es un poco posterior a la primera, puesto que es del segundo período: del 2015 al 2019. Parece una masa de porcelana, donde lo único que se distinguen son los dos pares de piernas y unos pies pequeñitos en el centro. A primera vista, la figura se asemeja a un par de personas cargando una niñe, puesto que los pies que caen del centro son más chicos en comparación con las piernas que sostienen la escultura. A medida que subimos la vista, la estatuilla se va haciendo cada vez más porosa, como si el núcleo de la obra estuviese en proceso de gestación. Una mutación constante, una criatura protegida, paradójicamente, por una capa porosa. No se puede distinguir ninguna parte anatómica con claridad. Pareciera que hay una cabeza en la parte superior derecha, pero la forma puede no ser humana. Resulta interesante el juego de formas entre lo humano y lo no humano, el cual habilita muchas lecturas polisémicas sobre lo que podría llegar a haber ahí dentro.



Lo que sí está claro es que hay una unión muy fuerte entre todos los seres que habitan ese proto-caparazón. Es una bolsa que pareciera cumplir la función de proteger a quienes yacen por debajo de ella. En términos de Haraway, esto sería un refugio interespecie. Se tejen relaciones tentaculares hasta fusionar todos los cuerpos y la materia en una sola figura. Hay una metamorfosis en movimiento, una porosidad que parece expandirse a medida que uno se acerca a mirar la obra. Esto ocurre, sobre todo, en la parte superior de la estatuilla, donde la bola pareciera estar sosteniendo y, al mismo tiempo, expulsando, unos piecitos humanos. Esta obra de Fontes es una exploración ambiental y personal. Ambiental porque hay una fusión entre muchas especies, muchas corporalidades disidentes, tanto humanas como no humanas. Personal porque nos hace reflexionar sobre

nuestro mundo interior. Nuestro cuerpo es nuestro único refugio, y si formamos una amalgama junto con otros seres, entonces el cobijo va a ser mayor. Es una exploración personal que trasciende lo meramente intelectual para pasar al cuerpo, al habitar-con otros seres.

Al respecto, Claudia Fontes sostiene que

estas figurillas representan procesos de metamorfosis e hibridación entre las criaturas con las que comparto este particular sistema biopolítico: árboles, plantas, rocas y hongos. “Extranjero” y “Bosque” comparten la misma raíz, *foris*, que significa fuera, fuera de la casa, la ciudad, el país y fuera de nuestra propia comprensión del mundo como humanos. Aparentemente, la experiencia de pesar algo en nuestra mano es crucial en la formación de conceptos en nuestra mente (Fontes, 2019¹⁸).

Las figurillas conviven en y con el bosque, no están fuera de él, como sí lo está el sujeto racionalista contemporáneo. La xenofobia es el miedo a lo ajeno, al *foris* que se siente como una invasión. En esta cita de la artista, en la que ella describe su propia obra, las raíces tanto de lo humano como de lo no-humano son las mismas, porque comparten la exclusión y discriminación que el sistema político actual genera. El refugio nunca se encuentra dentro de una nación, sino en sus fronteras. Y estas son el espacio heterotópico por excelencia. La frontera no es ni un territorio ni el otro; es un no-lugar, un vacío legal, un espacio sin delimitar, un sitio de paso. En ella se habilitan todo tipo de violencias, ya sea sexuales, físicas, verbales, entre otras. El punto de partida de la exclusión de un grupo de gente a un territorio institucionalizado, precisamente, la xenofobia. Se sigue creyendo en el concepto de “raza”, como si algo fuese puro. Para esas sociedades, es crucial que la blanca no se contamine de “sudacas” o “negres”. Lo étnico, gran eufemismo de “raza”, constituye uno de los pilares fundantes del Estado-Nación: un país es esto por no ser aquello otro.

Las identidades nacionales acuñadas en el siglo XIX encarnan los ideales de la Ilustración de modo tal que el concepto de nación parezca ser una forma de organización socio-territorial completamente “natural”. Cuando, en realidad, oculta siglos de violencia y racismo. La frontera existe no solo para delimitar poblaciones, sino también para homogeneizar la sociedad de un territorio en particular bajo las mismas normas y costumbres. Se invisibilizan las culturas que habitan por fuera de la norma, tapando las grietas entre pueblos con la máquina del Estado moderno y la “democracia” liberal. Sabemos que los únicos intereses

¹⁸ <https://claudiafontes.com/project/foreigners/#>

resguardados por este sistema de organización socioeconómica son los de las clases acomodadas. La libertad del rico no es la misma que la del pobre. La libertad del blanco no es la misma que la del negro. La libertad del varón cis no es la misma que la de la mujer y las disidencias. La libertad del ciudadano no es la misma que la del refugiado.

Esta escisión interseccional que atraviesa tanto la clase y el género, como el color de piel y el status de lo que representa un pasaporte, es lo que la obra de Claudia Fontes viene a cuestionar. Como sostiene la artista, “la experiencia de pesar algo en nuestra mano es crucial en la formación de conceptos en nuestra mente” (op. cit). Las figurillas son del tamaño de una mano. Funcionan como una prolongación de lo humano, a la vez que representan el momento histórico (Neolítico) en el que los humanos se transformaron en “personas” cuando adquirieron una subjetividad diferenciándose del entorno, para explotarlo. Vemos, entonces, una efusiva crítica a este concepto de fronteras entre humanos y no-humanos, entre pies y ambiente, para hacer de una escultura pequeña una activa resignificación del Estado-Nación moderno.

En este otro dúo de figuritas, esta fusión interespecie se hace explícita. Hay una simpoiesis total entre los cuerpos antropomórficos, los cuales se dejan ver a través de las piernas y de los brazos y manos, y el mundo de los hongos y la flora. Por una parte, la estatuilla de la izquierda es un abrazo armonioso entre manos humanas y lo que parece una esponja o un conjunto de esporas gestándose. La porosidad de la materia aquí es total. Las bolas adquieren una suerte de movimiento por las diferencias de tamaño entre ellas. Se encuentran en un estado de expansión, de mutación total, y aún así la figura humana de abajo las sigue



abrazando. Se sumerge en los hongos para fundirse en su materia y en su existencia, y co-habitar con ellos. Por otra parte, la figurita de la derecha no tiene extremidades superiores humanas: se ha transformado en planta. A medida que la estatuilla abandona lo antropomórfico, los tallos y las hojas van cobrando protagonismo.

No se la devoran, sino que se integran a ella y la metamorfosean hasta llegar a la sympoiesis total. Es una planta abierta, contundente y, al igual que los hongos de la figura de la izquierda, sugiere que está en un crecimiento constante. Hay una vitalidad que se potencia y se cristaliza en las hojas de la planta, como si estuviese muy sana y con ganas de seguir habitando ese cuerpo en mutación. Las piernas funcionan como soporte en ambas figuras.

Lo foráneo se abraza, se asimila, y no se expulsa ni se aniquila. Hay una apertura hacia lo distinto, como un entrelazamiento que busca el ser-con el otro ser, y aprender de ello para poder co-habitar. Lo diferente es tomado como lo foráneo en lo interior. Dicho de otro modo, es como si los hongos o la planta encontraran en las figuras antropomórficas esa diferencia que las construye. Se tocan, se tras-tocan, para existir-con la otredad y, al mismo tiempo, aceptar la indefinición. Porque de eso se trata la porosidad: el vacío, lo hueco, lo que nunca se termina de cerrar. Aquello que crece sin ningún fin de concretarse al cien por ciento. Lo poroso es lo que configura todas las existencias terrícolas, porque siempre hay un extrañamiento dentro de ellas que es lo que habilita el crecimiento.

En la sociedad contemporánea, la porosidad es casi inadmisibile. Siempre hay líneas y fronteras que delimitan muy bien las tierras, los derechos, las libertades y las condiciones de vida de las personas. Por ejemplo, barrios y asentamientos marginales que se configuran justo al lado de zonas habitacionales de lujo (como los barrios privados). Lo marginal es visto como una amenaza foránea que desequilibra el orden de adentro de la burbuja de los *countries*. Lo mismo sucede con los extranjeros, y más aún con los refugiados. ¿Cómo van a sobrevivir esas personas ante la hostilidad de los países xenófobos? Como se muestra en la obra de Fontes, mediante la unión del *foris*. Tanto el bosque como lo extranjero tienen las mismas raíces, por lo que solo queda juntar esas dos formas de existencia para hacerle frente a la discriminación y habitar en armonía con el ambiente. El bosque, una configuración que supera nuestro entendimiento humano, es análogo a lo que viven los cuerpos extranjeros en una nación hostil. Las esporas se multiplican y se abrazan para sostener su comunidad.

En el análisis de obra de la muestra *Simbiología* en el CCK (2021), Colectiva Materia, un grupo de filósofas argentinas que estudian lo posthumano, sostiene que: “como una foresta, los foráneos proliferan en una comunidad de crecimiento en constante ampliación que es inversa a la lógica inmunitaria de incluir para excluir. Ni taxonomías jerárquicas ni fronteras

definidas, una membrana de pasaje para la materia que elige¹⁹". La porosidad representa la ausencia de fronteras. Es una morfología que no se limita con una línea, ni con un lenguaje. Habilita la heterogeneidad de partículas y seres que la rodean para alimentarse del entorno y crecer, como un líquen, en cualquier superficie. Les extranjeros vendrían a ser los hongos que se proliferan, cubriendo la figura antropomórfica, la cual representaría los países racionalistas, como Inglaterra, Francia, Estados Unidos, entre otros. En lugar de co-habitar, la persona expulsaría esos seres extraños porque no quiere contaminarse. Cuando, en verdad, estamos todos hechos con los mismos átomos y células. Por el contrario, las figurillas de Fontes nos muestran que es posible una unión desjerarquizada interespecie, sin discriminaciones, y con el ímpetu de querer aprender-con otras especies, derribando las fronteras mentales e ideológicas que este sistema nos ha impuesto.

En cuanto a la obra, Colectiva Materia manifiesta que:

"Foreigners" es el recuerdo de una experiencia otra del tocar, la de entrar en contacto sin representación posible, para tras-tocar toda experiencia del afuera y del adentro (...) Un fuera de lugar (un foris), un bosque (forest), un extranjero (foreigner) del que hacemos experiencia en el contacto, porque todo es inmigrante, porque todo es *xenos* respecto de sí mismo. Tocar es migrar en la porosidad de una dispersión de límites que no admite fronteras²⁰.

Precisamente, es en el extrañamiento de la propia subjetividad donde nos lleva la obra de Fontes. No hay una representación posible; es necesario mostrar esa porosidad en una estatuilla para tras-tocar tanto la experiencia del ser extranjero, como la de ser ciudadano. Porque no hay ninguna persona ni ningún ser vivo que agencie por sí mismo. Es decir, necesitamos lo foráneo para constituirnos a nosotros mismos. Nada ni nadie es en sí, sino que existe y se define sobre la base de la relación con las demás cosas que le rodean y con los otros seres que le atraviesan. Nos constituimos en tanto tocamos a los otros, y tras-tocamos la otredad que es, a la vez, autoconstitutiva. Tenemos que aceptar que no hay ninguna identidad, ya sea nacional, personal o cultural, que sea autopoética. Lo hermético no existe, porque todo se entrelaza, y más aún con las migraciones. Los viajes y las mutaciones son cosas orgánicamente terrícolas. Todas las culturas se co-constituyen, pues el intercambio es vital para cualquier ser, ya sea con otro de la misma especie, o con otras.

¹⁹ Recuperado de: <https://simbiologia.cck.gob.ar/hashtags/chthuluceno/>

²⁰ Recuperado de: <https://simbiologia.cck.gob.ar/hashtags/chthuluceno/>

Como en esta obra, las figuras se vuelven una tanto con las esporas como con el arbusto, diluyendo así la propia subjetividad para (re)encarnar en otros seres no-humanos, también dotados de agencia. Como espectadores, tal vez nos parezca extraño ver humanos con torso de hongos o de plantas, y es justamente allí donde reside la radicalidad de esta serie. El tacto con lo foráneo se da cuando empatizamos con los demás seres, y esto sucede a través de las similitudes físicas, en primer lugar, e identitarias e ideológicas, en segundo lugar. Con esto queremos decir que lo foráneo es discriminado cuando lo superficiales lo único que se tiene en cuenta sobre una persona. Por ejemplo, en las personas migrantes que vienen de otras latitudes con culturas diferentes, tales como Sudamérica, África o Medio Oriente (por nombrar algunos de los orígenes territoriales más estigmatizados). Los prejuicios que habitan en distintas sociedades con respecto a los extranjeros pone esto de manifiesto: que una persona blanca no le hable a una morocha porque tiene el prejuicio racista de que la segunda va a ejercer violencia sobre la primera. Cuando, en realidad, la violencia original está en el dispositivo discriminatorio y racista con el único fin de “limpiar” la raza. Cualquier intento por adjetivar peyorativamente a un grupo de seres no solo es superficial, sino también ideológico. Expulsar a alguien de un territorio porque no cumple con ciertos requisitos arbitrarios de dicho lugar, es desterrar lo foráneo para quemar, metafórica y literalmente, el bosque que se forma con la mezcla de culturas y existencias.

En conclusión, las figuras de Claudia Fontes encarnan la porosidad que está ausente en la configuración territorial y sociopolítica del mundo contemporáneo. En un planeta con cada vez más parcelas, más fronteras, y más exclusiones, no solo mueren los bosques, sino también las redes interculturales que hacen del intercambio cultural una experiencia vital. La porosidad constituye el miedo de todo Estado-Nación, y por eso se crean fronteras, tanto físicas como ideológicas. Como una lógica inmunitaria en la que predomina la supervivencia del sistema capitalista y con él la de las fronteras con campos de refugiados, la identidad se desplaza hasta que solo queda una barrera que aniquila la propia subjetividad. No podemos definirnos *a priori*, sino que lo hacemos en torno a los demás, y al ambiente.

Las obras de Fontes habilitan nuevas formas de pensar no solo la relación humanos y no-humanos, sino también la cuestión de lo extranjero. Los conceptos se desdibujan con el solo hecho de que existamos, porque habitar el mundo implica estar abiertos a lo intersubjetivo. No podemos sublimarnos a las barreras que nos imponen los estados, porque

esa no es la manera de crear refugios. El no-lugar que implica la frontera es, a la vez, el espacio donde reina la porosidad. Nada se define; todo es. El abrazo es la concretización de la sympoiesis, y con ello se le hace frente a la discriminación de le extranjero.



Universidad de
San Andrés

6. Conclusión

A lo largo de este trabajo, analizamos varias obras de diversos artistas en torno a la denuncia del Capitaloceno, nuevas formas de parentesco entre los humanos y el resto de las especies, materialidades disidentes, nuevas temporalidades y, fundamentalmente, el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas en el marco de un planeta en emergencia. Según Jason Moore, ya no es correcto hablar de Antropoceno para referirse a la era planetaria actual, sino que es necesario el término Capitaloceno, puesto que no todos los humanos ejercen la misma responsabilidad sobre la destrucción de la Tierra. Las desigualdades a las que nos somete el capitalismo, mediante sus estructuras jerárquicas de poder, dinero y nacionalidad, hacen que la acción humana haya llegado a un punto de no retorno. Deforestación, quema de combustibles fósiles, pesca, agricultura y ganadería nocivas y la megaminería son algunas de las actividades que este sistema necesita para sustentarse. Pero, paradójicamente, no piensa en las consecuencias a nivel planetario: el aumento de la temperatura media global, las inundaciones, los incendios, la pérdida de biodiversidad tanto en la flora como en la fauna, la gentrificación y la concentración de población urbana, entre otros.

¿Quiénes son los agentes responsables de este genocidio planetario? Las personas que manejan las actividades descritas y, fundamentalmente, los Estados burgueses capitalistas que se benefician, a corto plazo, de este tipo de organización socioeconómica. Aunque este no es el foco de nuestra tesina, resulta fundamental partir de la crítica a las presuntas “democracias”, que no son más que la colonización epistémica de ciertos ideales racionalistas e ilustrados para poner los recursos naturales a merced del capitalismo. En otras palabras, todas las obras que se han analizado critican, intrínsecamente, la configuración contemporánea de las sociedades occidentales y su relación con el ambiente.

Nuestro análisis teórico desenfunda distintos abordajes filosóficos y artísticos a los problemas de la crisis post 2001 en Argentina y a la crisis climática global. Revisamos las prácticas artísticas de principios de siglo en dicho país, la colectivización del arte, junto con los movimientos de *upcycled art* y *arte povera*. Analizamos antecedentes fundamentales de cada uno de estos, como Vik Muniz, Michelangelo Pistoletto, Antonio Berni, Rosemary Karuga, entre otros. Desgranar cada obra en cuanto a la técnica y también en lo relacionado al contexto histórico, nos sirvió como estructura para el desarrollo de la investigación.

Asimismo, cabe destacar que los artistas del estado del arte constituyen una fuente de inspiración elemental para nosotros, no sólo por sus ideas revolucionarias, sino también por la implementación de nuevas materialidades en el arte. Un Juanito Laguna que vive en la basura y es, a la vez, un personaje hecho con residuos; habitantes de una aldea de Kenia que están hechos con envoltorios de caramelos y papel de diario; un Marat cirujado, postrado delante de un montón de desechos en el basural más grande del mundo; una Venus de Milo de bazar siendo devorada por pilas de ropa desechada.

A grandes rasgos, estas son las obras que dispararon el tema de esta tesina. Nos preguntamos, ¿es coherente con la denuncia a la actividad de la globalización capitalista seguir haciendo *upcycled art* en el siglo XXI? O, mejor dicho, ¿cómo se reinventaron los artistas para hallar nuevas problemáticas y generar nuevos discursos habitando la periferia en un mundo en crisis? ¿Es el arte un invento puramente humano o se puede fusionar con otras especies y hacer de lo terrícola una manifestación desjerarquizada?

Para realizar esta investigación, nos propusimos tener dichos interrogantes como guías, por lo que necesitábamos un marco teórico que hiciera un recorrido por las categorías filosóficas posmodernas y contemporáneas. Autores como Foucault, Latour, Moore, Haraway, Povinelli, Andermann, son solo algunos de los nombres que estudiamos para sustentar teóricamente este trabajo. Foucault y la biopolítica son esenciales para darle sentido a esta discusión, la cual intenta abordar las configuraciones sociopolíticas dentro del contexto de este siglo, para comprender y pensar críticamente la relación entre individuo y Estado. Latour, Moore y Haraway convergen en el estudio por definir la era humana y no humana en la que habitamos, es decir, Antropoceno, Capitaloceno, y Chthuluceno, respectivamente. Todas parten de lo mismo: del ideal racionalista decimonónico que puso al varón como medida de todas las cosas, y sobre esa base colonizó física, económica y epistemológicamente las alteridades globales y todos los recursos naturales a su alcance. Para que el capital sobreviva, siempre necesita algo ajeno a sí mismo para conquistar. Es por ello que definimos esta era como Capitaloceno, porque la ambición por devorar el planeta no surge de toda la humanidad como especie, sino de los agentes que impulsan el capitalismo. Entendemos al capitalismo como una forma de producción y organización socioeconómica que necesita la extracción de recursos naturales para su desarrollo, sin medir las consecuencias a nivel planetario.

Actividades como la quema de combustibles fósiles, la megaminería, o la deforestación masiva, entre otras, son la muestra de lo que la máquina del capital es capaz de hacer.

También resulta necesario englobar a los seres más “invisibles” al ojo humano pero que son de crucial importancia en el ambiente: los hongos y las bacterias. Los líquenes, por ejemplo, son bioindicadores de cuán limpio está el aire en un área determinada. Povinelli (2016) sostiene que el capitalismo existe sobre la base del geontopoder. “El capitalismo es una fundición enorme, que mete en su horno a vivas y muertas” (p. 242). Esto quiere decir que es un sistema animista porque no distingue entre la vida y la no vida ya que todo lo que existe, sea materia inerte u organismos, tiene en su interior una fuerza vital. Todo es vital en tanto se puede capitalizar y extraer de ello una ganancia. Así como un virus, que no está ni vivo ni muerto y necesita usar células vivas para reproducirse, el capital necesita multiplicarse para extraer valor de todos los recursos posibles, estén vivos o no. El poder geontológico no distingue entre vida y no vida, sino que divide los modos de existencia según el valor que se pueda extraer de ellos en función del capital. Como vimos, esta operación de extirpar de todo modo de existencia un recurso para generar riqueza, es lo que lleva al despaisamiento, entendido como el paisaje en ruinas post avance del capital. Como diría Povinelli, un desierto, un imaginario en donde nada puede sobrevivir y lo único que lo habita es la muerte: crisis climática, refugiados, guerras, extractivismo...

En un mundo tan individualista y utilitarista, la única alternativa contra toda contaminación es generar parentesco. En el arte, esto se traduce en colectivización y estética relacional. Los espacios poscrisis de principios de siglo, tales como el movimiento Cartoneros o proyectos editoriales como *Belleza y Felicidad* o Eloísa Cartonera, muestran que la única forma de enfrentar la crisis es hacerlo en conjunto con otros y abrazando, si se quiere, la marginalidad. Materiales que no tienen ningún valor capitalista y que son desechos, tales como cartón o latas vacías, son reinsertados en el circuito productivo a través de la estética relacional. En otras palabras, la precariedad como condición es el escenario que durante las últimas dos décadas (y podríamos decir las últimas cuatro, por ejemplo el *underground* de los setenta y ochentas, Cromañón, La Organización Negra, etc) definió la escena cultural argentina. Los artistas siempre constituyen un eslabón fundamental en la historia de una sociedad porque son ellos quienes la crean. No creemos, de todas formas, que haya que romantizar la precariedad. Las redes que tejieron y siguen tejiendo los artistas para combatir la crisis

económica, hoy se traduce en denuncia frente a la crisis ambiental. El *upcycled art* no es estetizar los residuos, sino hacerlos visibles y hacer énfasis en la emergencia planetaria en la que estamos sumergidos.

Elegimos les artistas analizades en esta investigación por varios motivos. En primer lugar, creemos que cada una rompe con la idea de tiempo lineal, con el tiempo de la máquina, para generar narraciones que interpelen a todos los demás seres terrícolas. En otras palabras, una escultura de concreto con forma humana cubierta de líquenes, manos hechas con distintas tierras de la Patagonia, o un Buda cubierto con envoltorios de Bananita Dolca, hacen repensar la categoría de tiempo y espacio que nos han sido impuestas por el sistema capitalista. El *corpus* de obras que elegimos está fuertemente anclado a la génesis de nuevas formas de narrar la historia y la relación entre humano y ambiente, uniendo ambas cosas y creando sin irrumpir en la organicidad de lo terrestre. Lejos de eso, cada una de las obras cuestiona las relaciones entre especies para hacer de la figuración clásica un desecho. No predomina lo humano, sino el parentesco con todos los organismos que nos rodean.

En segundo lugar, la elección de artistas está originada en la procedencia natal de ellos. Todes son argentines. Todes son de las alteridades globales, territorios geográficos y simbólicos explotados por la maquinaria imperialista. Todes conocen en carne propia lo que es el extractivismo y las intervenciones necróticas en el ambiente generadas por este sistema. Al formar un sólido *corpus* de artistas argentines contemporáneos, buscamos resemantizar los territorios latinoamericanos en pos de una denuncia colectiva al Capitaloceno desde la periferia. Además, cada obra de esta tesina tiene una potencia que intentamos recuperar para entender el arte contemporáneo de otra manera. ¿Qué rol tiene el arte en la manifestación por los derechos de un mundo menos contaminado? ¿Qué confluye en estas obras que nos hace repensar la relación entre territorio, humanidad y capitalismo?

En tercer lugar, consideramos que lo que conecta a todes les artistas es el uso de materialidades disidentes para erosionar el imaginario que se tiene de la obra pictórica convencional. Luego de muchas décadas de vanguardias y revoluciones, el resultado de la colectivización del arte ha llevado a nuevas manifestaciones que confluyen en una denuncia explícita a la actividad imperialista. Ya no es suficiente un óleo que represente figuras humanas con un paisaje artificial que sirva de telón de fondo para la escena retratada.

Tampoco es preciso para estos tiempos de crisis climática planetaria el informalismo, puesto que hoy en día la lucha no está en romper con la figuración dentro del arte. La lucha está fuera del campo artístico; trasciende todas las esferas de la vida, desde lo político y social hasta lo económico. La ecología es una urgencia, y creemos que es necesario el uso de materialidades que estén comprometidas para con estas nuevas formas de narrar. No es solamente hacer instalaciones con desechos, como latas de atún, sino darle a eso formas de organismos, como un bosque. También es incluir lo vivo, como los líquenes, dentro de la obra, y que erosionen la materia, eso considerado sagrado para el arte. Resignificar los materiales que la iconografía clásica presenta para que un corazón de cabra sea el centro de atención de una sala de exposiciones. Ya lo había iniciado Víctor Grippo con sus papas energéticas, y ahora eso es parte de la tangente del arte contemporáneo.

Por último, el *corpus* de artistas, inspirado en aquellos analizados en el Estado de la Cuestión, es el horizonte del campo artístico actual. Simbiología: prácticas artísticas en un planeta en emergencia. Nuestro marco teórico acompaña el análisis de estas obras, pero son ellas mismas las que revolucionan el presente. Les artistas elegidos dislocan los materiales de sus obras para apelar, directa o indirectamente, al ecosistema al que pertenecen. La extrapolación de la tierra, los líquenes, las latas, el hilo, los envoltorios de Bananita Dolca, el corazón de cabra, las bolas de cueros y pelos, y la porcelana porosa, reconfiguran el espacio y el rol del arte en la actualidad. Son materiales latinoamericanos que aluden a problemáticas continentales y planetarias. No buscan agradar, sino incomodar a los espectadores. Anonadar, cuestionar, direccionar el rol del arte hacia la generación de parentesco interespecie.

Si la solución a la crisis del 2001 fue la agrupación de artistas, la crisis climática lleva a la conexión con otros seres no humanos. Escuchar a la tierra constituye el eslabón fundamental en el arte aquí analizado. Latinoamérica, “un cuerpo sin piernas pero que camina” (Calle 13, “Latinoamérica”), pasó de ser la tierra de oportunidades a ser un lugar de colonización socioeconómica, política y epistemológica para las potencias europeas y norteamericanas. No podemos seguir con las herramientas clásicas del arte para denunciar la epítome de la destrucción ambiental. Es de crucial urgencia intervenir todos los campos de la vida con un arte que no solo use materialidades disidentes, sino que también surja de la precariedad para hacer visibles las verdaderas inquietudes de este continente, de su tierra y de su gente. Algo que revolucione las configuraciones territoriales y políticas, como el Estado Nación, como el

binomio Naturaleza-Sociedad, para dejar de pensar en eufemismos de Civilización-Barbarie y elaborar nuestros propios discursos. Gobernar no es poblar; es escuchar al ambiente, y respetarlo. Co-habitar con las demás formas de vida y de existencia, con lo humano, lo no-humano y lo no vivo.

En conclusión, esta investigación tiene el ímpetu de tomar el arte argentino contemporáneo como la radicalidad de la denuncia al Capitaloceno. Los aportes teóricos complementan este afán, pero son sin duda los artistas y sus obras las que desarticulan el lugar de enunciación racionalista para elaborar, en conjunto, una manifestación revolucionaria contra el extractivismo. Estas obras hacen que los binomios de la Ilustración se diluyan en pos de una sympoiesis entre ambiente, humanidad, y seres no humanos. Consideramos que esta investigación es un aporte no solo al campo del arte, sino también al de la filosofía contemporánea. Reunimos distintas categorías teóricas y, fusionadas con el análisis artístico, constituye una vital contribución al estudio de dichos campos. Nuevas materialidades, nuevas formas de narrar que reconfiguran la concepción de lo contemporáneo.

El despaisamiento es inevitable, pero nuestra acción humana se puede redireccionar. Generemos parentesco y hagamos del arte la manifestación de la urgencia climática.

Universidad de
San Andrés

7. Agradecimientos

Esta tesina fue posible gracias a muchas personas que fueron marcándome a lo largo de todos estos años en la Universidad de San Andrés. Primero, quiero hacer una mención especial a mi mentora Cynthia Edul, persona que admiro muchísimo, no solo por sus vastos conocimientos, sino también por su trayectoria. Escritora, dramaturga, gestora cultural, profesora. Es una mujer muy proactiva que siempre busca superarse y generar nuevos campos de acción para la cultura. Realmente, Cynthia ha sido mi mentora en la carrera, no solo en la tesis. Gracias por orientarme siempre y dar lugar a la innovación.

La carrera de Humanidades me ha dado la oportunidad de conocer a personas que me potenciaron y que fomentaron siempre el pensamiento crítico, desde la literatura, el arte, la historia y la filosofía. Hay muchos profesores a quienes quiero mencionar. A Lía Munilla, historiadora del arte, por ser una gran líder de la carrera, y por dar clases con tanto amor. Siempre transmite esa pasión por su disciplina. Gracias por habernos dado la oportunidad de trabajar en la Galería Jacques Martínez investigando el Grupo Grabas, y por habernos incentivado a presentarnos a Mecenazgo. A Gabriel Giorgi, por su hermosa materia Los límites de lo humano. Ese curso fue una gran inspiración para esta tesina, y espero que para mis trabajos futuros también. A Georgina Gluzman, por sus clases tan llenas de vida y por los debates constructivos que se generan en ellas. Un gran ejemplo de revolución académica. A Florencia Garramuño y a Luz Horne, por transmitir el amor por la literatura y por la cultura brasileña. A Edgardo Dieleke, por mostrarnos cine clásico y también por su afán por el cine y la literatura latinoamericanos. A Cecilia Wahren, por su enfoque sobre la historia y sus cursos sobre disidencias. A María Marta García Negroni, por haberme hecho comprender el lenguaje y cuestionarlo, y por enseñarme a escribir mejor.

Quiero hacer una mención especial a Lucía Vrljicak por haberme dado la oportunidad de dar una clase tutorial en la materia de Ética, y por ser una gran guía en lo que respecta a la disciplina filosófica. Me llevo nuestras charlas, nuestros intercambios que me hacen reflexionar constantemente sobre la existencia humana y no humana. También agradezco a José Luis Galimidi por sus cursos de filosofía y por la pasión con la que da sus clases. Ojalá sigamos compartiendo muchos más cafés y tangos.

Agradezco a mi familia, sobre todo a mi mamá Anna, quien me apoyó en todo desde siempre. Gracias por darme el impulso a estudiar y a hacer lo que me apasiona, que es la filosofía y el

arte, y por estar en todos los momentos de mi vida. Durante mi transición a una identidad no binaria, fuiste un pilar fundamental porque lo aceptaste incluso antes de que yo lo hiciera. Gracias a mis abuelos Alicia y Ángel por acompañarme siempre, por enseñarme a través sus experiencias de vida, y por haberme cuidado con tanto amor y respeto. Gracias a mi hermanita Mili por transitar todos mis cambios conmigo, y por bajarme a tierra en mis momentos de locura. Gracias a mi papá Martín por el apoyo incondicional, por bancarme en mis aventuras y por haberme inculcado el hábito de la lectura. Siempre recuerdo nuestras charlas sobre libros y sobre historia. Y gracias a mi tía Ceci por acompañarme en todos mis proyectos, dándome inspiración y cuidándome. Es una artista a quien admiro mucho y que tiene un corazón enorme con muchísimo amor.

Agradezco a todes mis amigues que me dio la Universidad de San Andrés. Son inolvidables los años en dormies, las clases, los pasillos, los almuerzos, las tardes al sol o en la biblioteca. En fin, una carrera que fue mi refugio en todos estos años. Gracias a mis amigues por estar siempre al pie del cañón. También agradezco a mis amigas de fútbol, un equipo que me enseñó muchas cosas, dentro y fuera de la cancha. Con el trabajo colectivo siempre se llega más lejos.

Por último, quiero dar gracias a Caty, mi compañera, mi inspiración de cada día. Gracias por aceptarme como soy, por apoyarme siempre, por aprender juntas. Me haces apreciar la vida de otra forma; me llenas de energía. Gracias por incentivarne a ser un poquito mejor cada día y a luchar siempre por lo que deseo.

En fin, gracias a todes les que formaron parte de mi recorrido por todos estos años en San Andrés. Sin duda, fueron los mejores años de mi vida, y esta tesina es la culminación de tanto esfuerzo por lo que realmente me apasiona. Espero que esto sea el comienzo para una vida dedicada a la investigación y al intercambio con otros. Es en los cuerpos donde se hallan los discursos, y es en las palabras donde se pueden encontrar las pequeñas revoluciones políticas.

¡Generemos parientes, no bebés!

Con mucho amor les agradezco,

inti

8. Bibliografía

- Agamben, G. (22 de abril de 2016). El ciudadano es para el Estado un terrorista virtual. *El país*. elpais.com/cultura/2016/04/19/babelia/1461061660_628743.html
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Artinian, J. P. (2016). Juanito y Ramona: Trabajadores, género y representaciones étnicas en la obra de Antonio Berni: 1958-1966. *Historia, voces y memoria*, (10), 65-79.
- Berni, A. (1999). *Escritos y Papeles privados*. Buenos Aires: Temas.
- Bhabha, H. (2018). "Migration, rights, and survival: the importance of the humanities today". En *From the European South*, no. 3, pp. 7-12. Recuperado de: https://www.fesjournal.eu/numeri/general-issue-2/#migration-rights-survival-the-role-of-the-humanities_396
- Binaghi, E. (2020). "Algunos problemas con la noción de Sur Global. *DasQuestões*, Vol. 08 , n°01, abril, pp. 107-112. Recuperado de: <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v8i1.31100>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cantoni, M. S; Zalazar, B. (2018). "Humanos, malvenidos al antropoceno. Terrestres en pie de guerra". *Revista Heterotopías del Área de Estudios del Discurso de FFyH*. Vol 1, N° 1. Córdoba, junio - ISSN: 2618-2726. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/19991> .
- Chakrabarty, D. (2019). "El clima de la Historia: Cuatro tesis." *Utopía y praxis latinoamericana* 24, no. 84 (marzo): 98-118. <http://doi.org/10.5281/zenodo.2653175>.
- Cortes Rocca, P. (2017). "Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz". En *El taco en la brea*. Año 4, N°6. Pp. 255-266.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- de Sousa Santos, B. (2017). Una nueva visión de Europa: aprender del Sur global. En *Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas*, pp. 59-92. Akal.
- Ezra, K. (1990). "Contemporary African Artists: Changing Tradition". *African Arts*, no. 4, vol. 23 (octubre): 79-80. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3336948> .

- Fontes, C. (2014). “Extranjeros”. Recuperado de: <https://claudiafontes.com/project/foreigners/#>
- Foucault, M. (1967). “Espacios otros”. Conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, el 14 de marzo de 1967.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. Trad. Ulises Guñazú. México: Siglo XXI.
- Galimberti, J. (2013). “A Third-worldist Art? Germano Celant’s Invention of Arte Povera”. *Art History* 36, n°2. Recuperado de: https://www.academia.edu/10966829/A_Third_worldist_Art_Germano_Celants_Invention_of_Arte_Povera_Art_History_36_2?from=cover_page DOI: 10.1111/1467-8365.12006 *Art History* | ISSN 0141-6790 36 | 2 | April 2013 | pages 418-441
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez Bascón, M. A. (2019). “Ecoimaginarios en el arte latinoamericano del siglo XXI.” *Ecología Política* 4, no. 57 (julio): 51-55. <https://www.ecologiapolitica.info/?p=11716>.
- Haraway, J. D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Haraway, J. D. (1991). *Manifiesto cyborg*. Santa Cruz: Universidad de California.
- Horkheimer, M; Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. Original publicado en 1969.
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Madrid: Penguin Random House.
- Moore, J. W. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- Moore, J. W. (2020), *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/PC_22_MOORE_web.pdf.
- Nieva, M. (2020). “Un desierto para el Capitaloceno - escombros y fin del paisaje”. *Badebec* 10, no 19 (septiembre): 161-175. <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/19371/478-Texto%20del%20art%C3%ADculo-814-2-10-20201001.pdf?sequence=2>.

- Nochlin, L. (2007). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Cordero Reiman, K; Sáenz, I. (eds). México: Universidad Iberoamericana, pp. 17-43.
- Orazi, R; Puente García, T. (2021). “Conversación entre Romina Orazi y Tania Puente García. Muchas cosas pueden ser un jardín, un texto también”. Recuperado de: <https://simbiologia.cck.gob.ar/publicaciones/conversacion-entre-romina-orazi-y-tania-puente-garcia/>
- Povinelli, E. A. (2016). *Geontologies: a requiem to late liberalism*. Carolina del Norte, EEUU: Duke University Press.
- Segato, R. (2016). “Manifiesto en cuatro temas”. En *La Guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de: <https://read.dukeupress.edu/critical-times/article-pdf/1/1/212/683009/212segato.pdf>
- Yurkievich, S. (2007). *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Recuperado de: <https://elibro.net/es/ereader/udes/37028>