

MAESTRÍA EN TECNOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LAS  
ARTES ELECTRÓNICAS

TESIS

**UNTREF**

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO



**ESTUDIO IMAGINARIO SOBRE *SERES POSIBLES***  
Re-latos y re-creaciones artísticas sobre la naturaleza

Maestranda: Laura Zingariello  
Dirección: Magdalena Mastromarino  
2024



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas

ESTUDIO IMAGINARIO SOBRE *SERES POSIBLES*

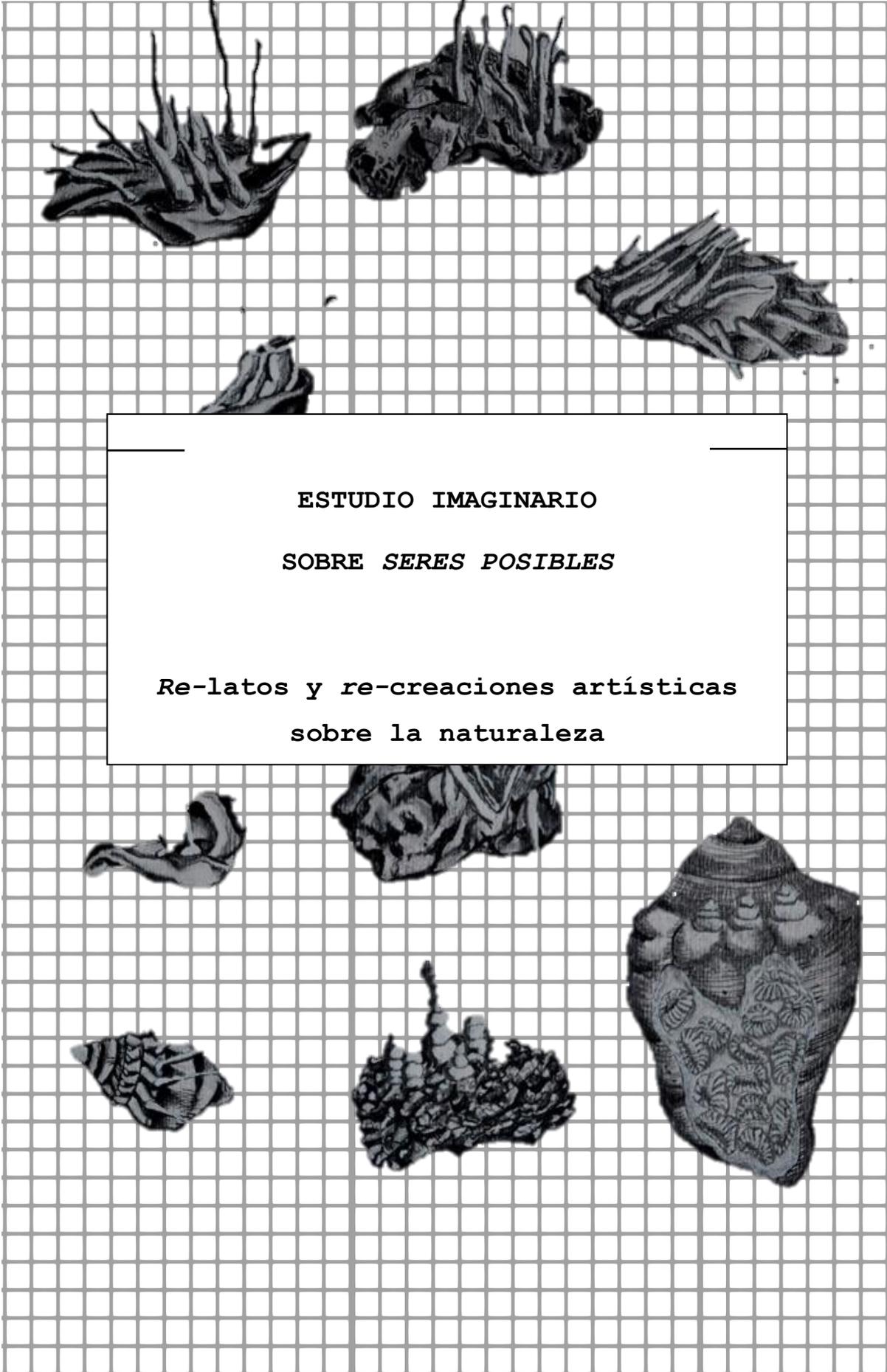
Re-latos y re-creaciones artísticas sobre la naturaleza

Maestranda: Laura Zingariello

Dirección: Magdalena Mastromarino

Argentina

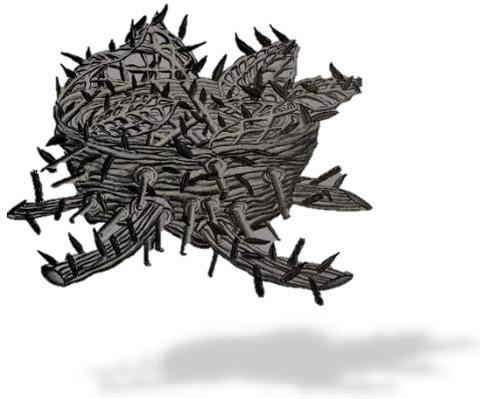
2024



**ESTUDIO IMAGINARIO**  
**SOBRE *SERES POSIBLES***

**Re-latos y re-creaciones artísticas**  
**sobre la naturaleza**

“¡Sí; sin duda puede afirmarse que todas las partes del mundo son habitables! Lagos de agua salobre, lagos subterráneos ocultos en las laderas de las montañas volcánicas, fuentes minerales de agua caliente, profundidades del océano, regiones superiores de la atmósfera, hasta superficies de las nieves perpetuas: ¡en todas partes hay seres organizados!”<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> (Darwin, 1920)

## **AGRADECIMIENTOS**



A mi familia por bancar esta travesía que amo y he elegido como forma de vida que es el arte. Y por acompañar siempre mis aventuras de estudio y viajes. Mis viejos por darme siempre su apoyo y palabras de aliento y por bancarme la mitad de la cursada. Mis hermanos por estar presentes cada vez que los necesité. Mis sobrinas y sobrinos por brindarme su amor eterno y entender mis ausencias. Mi compañero de la vida, por su gran amor, su presencia incondicional, sus palabras, y su cálido tiempo. A mis amigas y amigos, pilares fundamentales de esta travesía.

A mi directora de Tesis a quien encontré en el momento exacto y me brindó su brillante mirada, saberes exquisitos y preguntas precisas que me iluminaron el camino para avanzar segura. A los y las grandes docentes de la Maestría, en especial a su ex directora Mariela Yeregui y a Gabriela Munguía que fue parte importante de este trabajo.

Y a mis enormes compañeras y compañeros de cursada.

Quiero destacar y agradecer a la Universidad Nacional de Tres de Febrero y a la Universidad Nacional de las Artes, quienes mediante su convenio de Becas me dieron la posibilidad económica de realizar esta Maestría.

## Resumen

Este trabajo de tesis se presenta con un formato de diario de viaje en donde se cruzan y se mezclan narraciones propias con estudios académicos. El diario de viaje es un *re-lato*<sup>2</sup> que me permite, por un lado, *re-encontrarme* conmigo misma y por el otro, *re-construir* lo propio y lo ajeno a través de la observación y la experiencia. Por lo tanto, enfrentarme a esta investigación demanda dirigir la mirada hacia atrás para *re-capitular* y suturar mi experiencia artística. Implica también, hilvanar mi recorrido previo en torno a las relaciones teórico-prácticas con el arte, por un lado, y mis recientes indagaciones sobre naturaleza, ciencia y tecnología<sup>3</sup>, por el otro.

Pienso entonces, en dos puntos: la investigación que sucedió luego de mi defensa de tesis de grado<sup>4</sup>, y mi investigación actual. Por ello, me resulta ordenadora la idea de emprender este trabajo dando puntadas de un punto al otro, con todas sus multiplicidades y derivas. Ver el camino trazado de manera *re-trospectiva* me ha permitido encontrar sentido a: los conceptos que me han *re-sonado* en estas épocas (*postnaturaleza*, *hiperobjeto*, *cambio climático*, *territorio*, *Antropoceno*, etc.); a *lxs autorxs* que he leído (*Dona Haraway*, *Jane Bennett*, *Vinciane Despret*, *Emanuele Coccia*, *Daniel López del Rincón*); a los lugares que he visto en lo presencial y lo digital (*montañas*, *glaciares*, *mares*, *arrecifes de coral*); y a la materialidad con la que estuve

---

<sup>2</sup> A lo largo de este trabajo destaco, como elección metodológica, el prefijo *re* que implica volver a pasar. La palabra vuelve sobre sí misma, como yo *re-torno* sobre mis pasos, gestos y procesos en el contexto de la Maestría.

<sup>3</sup> Estos tres conceptos son afines, y a la vez, complejos de asir en una tesis artística. Son, en definitiva, construcciones humanas que se modifican a lo largo de los años, según el tiempo y el espacio. Intentaré desarrollarlos en relación a las resonancias que encuentre con mi práctica.

<sup>4</sup> En el 2016 presenté mi trabajo de tesis de la Licenciatura en Artes Visuales (UNA), titulado *Una crónica de mi relación con la materia pictórica*. La investigación presentaba un recorrido por una serie de problemáticas pictóricas relacionadas con el espacio-tiempo-imagen del devenir de la pintura, en concordancia con interrogantes autorreferenciales.

trabajando (plásticos, tecnologías de bajo costo, órganos vegetales<sup>5</sup>, desechos<sup>6</sup>).

En el año 2019, gracias a Mariela Yeregui<sup>7</sup>, me puse en contacto con Laura Romano, curadora del Espacio de Arte Contemporáneo, que funciona en La Casona de los Olivera, en Parque Avellaneda. Laura me invitó a participar de una muestra colectiva llamada **Método de flotación**. Para ese entonces, estaba viendo muchos documentales sobre arrecifes de coral, fascinada por su biodiversidad y sus características fisonómicas complejas. Al mismo tiempo, en mi taller tenía muchos objetos -la mayoría plásticos de bijouterie de mi época de artesana- y observaba conexiones en la inmensa cantidad, los colores y las formas que habitaban mi espacio de trabajo.

Para la muestra en La Casona, desarrollé una instalación mecatrónica<sup>8</sup> que da nombre a esta tesis: **Estudio imaginarios sobre seres posibles**, y emulaba, aquellos arrecifes de coral que investigaba. Estaba compuesta por diversos materiales: polietileno, polipropileno, PVC, poliuretano expandido, silicona, yeso y cemento. Material orgánico/no orgánicos: caracoles, frutos de árboles, ramas de palmeras, arena. Material electrónico: leds, cables, motores y placa de programación Arduino, para generar programaciones lumínicas y cinéticas.

En paralelo al desarrollo de estas piezas, me interioricé en las problemáticas ambientales tales como: el blanqueamiento de los arrecifes por la acidez del agua y el calentamiento global; y la cantidad de plástico que habita el mundo.

Luego de esa primera aproximación intuitiva, surgieron preguntas concretas: ¿Por qué estaba emulando estos seres? ¿Por qué la elección de la materialidad? ¿Por qué eran *seres posibles*?

---

<sup>5</sup> Los mismos son: tallo que comprende tronco y hojas, raíces, flores y frutos.

<sup>6</sup> Optaré por el uso de esta palabra en la investigación, a diferencia de basura o residuo, por su raíz etimológica asociada a la noción de todo lo que lanzamos lejos, para deshacernos de ello.

<sup>7</sup> En ese momento directora de la Maestría, artista pionera en el cruce entre arte y tecnología, con una carrera destacable en la docencia e investigación y a la cuál agradezco enormemente los espacios que me abrió.

<sup>8</sup> Incorpora elementos de la electrónica, la mecánica y la robótica.

La instalación fue/es de grandes dimensiones (5 metros de profundidad)<sup>9</sup>. La puesta en escena de la misma en el espacio artístico y el diálogo con las personas, me ayudaron a responder esas preguntas y a generar nuevos horizontes de pensamiento.

Como en mi investigación de grado, aquí también, la materialidad tiene un protagonismo significativo en mi obra, pero los interrogantes no sólo abordan mi relación con la materia sino el mapeo de materialidades próximas desde una práctica situada, y la crisis ecológica que atravesamos.

Desde la antigüedad la humanidad ha manipulado, rediseñado, idealizado y objetivado a la naturaleza; ahora nos movemos hacia una revisión sobre la función integral, dinámica y compleja de la misma: una postnaturaleza<sup>10</sup>, abogando por relaciones de cooperación, devenir y generación con la naturaleza, y no de dominio sobre ella. Sin embargo, la acción humana ha alterado el planeta de tal manera que ha inaugurado una nueva era geológica llamada Antropoceno<sup>11</sup>. En la actualidad convivimos con paisajes repletos de desechos generados por el consumo masivo, producto de un sistema capitalista<sup>12</sup> voraz.

Mi declaración artística anuncia los nuevos paisajes que transitaremos, propone una especulación<sup>13</sup> de los territorios presentes y futuros que co-habitaremos<sup>14</sup> con seres híbridos, que mutan y se adaptan a la variación del ambiente.

En el transcurso de estos años fortalecí una práctica de recolección, agenciamiento y articulación de elementos heterogéneos que forman parte del entorno que habito y descubro.

---

<sup>9</sup> Ver imagen interactiva [link](#)

<sup>10</sup> (Rincón, s.f.)

<sup>11</sup> Ver [Anexo-Sustrato-Antropoceno](#)

<sup>12</sup> Anna Tsing en su libro **Los hongos del fin del mundo** (Tsing, 2023) menciona tres naturalezas: la primera entendida como relaciones ecológicas que incluyen a la humanidad, la segunda impactada por las transformaciones capitalistas sobre el medioambiente y la tercera alude a lo que es capaz de sobrevivir a esas transformaciones.

<sup>13</sup> Considerada como una posibilidad, suposición, sospecha o imaginación subjetiva, desde la práctica artística en tiempos de urgencia ecológica.

<sup>14</sup> También utilizaré como decisión metodológica el prefijo co- para destacar la noción de unión entre dos partes. Habitamos un espacio con miles de otros seres, y a su vez, ese espacio nos dicta los modos de habitarlo.

En la observación de materialidades -no orgánicas, como el plástico-, y en el cuestionamiento sobre su forma, historia, relaciones en re-ciprocidad con otras materialidades -orgánicas- y el ambiente; comprendí que estaban allí para quedarse. Que mutan, se camuflan y se adaptan. Ya son parte del entorno, y nos trazan los nuevos paisajes que hemos creado.

Cada capítulo propone, un resumen y una tabla con las imágenes referenciadas. El mapeo de obras propias (dibujos, videos, pinturas, objetos e instalaciones) da cuenta de la observación y estudio de la naturaleza. Desde una mirada sensible, ligada a la potencia de creación artística, en mis ensamblajes tecnopoéticos<sup>15</sup> re-suenan materiales, formas, colores, texturas y activaciones, con valor emocional y político. Además, dispongo de un anexo que llamé *sustrato*, en donde amplíé conceptos.

En el capítulo 1 me propongo justificar el formato de este trabajo de tesis enunciando la literatura que me inspira y me acompaña; y la necesidad de mapear mi re-corrido, considerando ese territorio transitado, como un agenciamiento<sup>16</sup> y una presencia afectiva. Indago en la relación humanidad-naturaleza desde la práctica del dibujo y el género paisaje, en la pintura. Destaco artistas que trabajan con problemáticas ambientales en relación al derretimiento del hielo glaciar y describo experiencias de viajes significativas, como parte del proceso artístico que me propongo re-capitular. Por último, menciono cuáles fueron las inquietudes iniciales en mi proceso artístico que impulsaron esta investigación.

En el capítulo 2 presento obras y procesos en el contexto de la Maestría en donde florece la tecnología como medio para comunicar y hacer partícipe al público desde un lugar más activo.

---

<sup>15</sup> Desarrollo más adelante este concepto que involucra la unión, hibridación entre órganos vegetales -ramas, semillas, frutos de árboles-, materiales artificiales -silicona, plásticos, poliuretano- y dispositivos *low-tech* para generar programaciones lumínicas y cinéticas subjetivas; que involucran la participación de las personas.

<sup>16</sup> Considerado como el intento de articular la convergencia de bibliografías, obras, viajes, e imaginarios para sistematizar mi práctica tecnopoética, defino este concepto en capítulo III.

Menciono artistas que realizan instalaciones interactivas y trabajan con conceptos y/o materialidades que emulan o evocan a la naturaleza.

Desarrollo la investigación y observación que realizo del mundo animal, vegetal y fúngico, en relación a mis viajes y participaciones en residencias de arte, que bordaron una bisagra en mi producción artística ampliada hacia una práctica situada. El último capítulo, es el gran compost, aquí presento un desarrollo exhaustivo de los *seres posibles*, mi relación con la materialidad y los *ecosistemas quiméricos* que he desarrollado.

**Palabras claves:** plásticos, especulación, postnaturaleza, *seres posibles*, ecosistemas quiméricos.

# Índice-Hoja de ruta



## RESUMEN 6

<b>INICIO-INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
----------------------------------	-----------

<b>CAPÍTULO I PUNTO DE PARTIDA RE-LATOS Y CARTOGRAFÍAS .....</b>	<b>21</b>
--	-----------

DIARIOS DE VIAJE .....	23
------------------------	----

MAPAS .....	31
-------------	----

NARRATIVAS ARTÍSTICAS. VIAJAR Y REGISTRAR .....	37
---	----

¿DE DÓNDE PARTE ESTE VIAJE? .....	49
-----------------------------------	----

<b>CAPÍTULO II PROCESO CREATIVO: MÁQUINAS Y ORGANISMOS .....</b>	<b>58</b>
--	-----------

INTERACTIVIDAD .....	60
----------------------	----

MOVIMIENTOS.....	68
------------------	----

GERMEN. PRÁCTICA SITUADA.....	75
-------------------------------	----

<b>CAPÍTULO III INVESTIG(ACCIÓN) EL GRAN COMPOST .....</b>	<b>83</b>
--	-----------

IMAGINARIOS. AGENCIALIDAD DE LA MATERIA. SERES POSIBLES. ECOSISTEMAS QUIMÉRICOS .....	85
---	----

<b>FINAL-CONCLUSIONES.....</b>	<b>106</b>
--------------------------------	------------

## ANEXOS 113

SUSTRATO .....	114
----------------	-----

DETALLE INSTALACIONES Y PROYECTOS.....	127
--	-----

REGISTROS PROPIOS .....	128
-------------------------	-----

PROCESOS DE TRABAJO .....	130
---------------------------	-----

OTROS SERES INSPIRACIONALES .....	131
-----------------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>133</b>
---------------------------	------------



“Cuando se miran dos objetos separados, se empieza a observar el espacio entre los dos objetos, y se concentra la atención en ese espacio, entonces, en ese vacío entre los dos objetos, en un momento dado se percibe la realidad”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> (Cortázar & Carol, 2011)



## Inicio-Introducción

Al ahondar entre el espacio rizomático<sup>18</sup> entre esos dos puntos, puedo proyectar el punto siguiente, el horizonte. Como dice una frase muy famosa de Eduardo Galeano: “La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar”<sup>19</sup>.

En un contexto de excitación de los sentidos y la anestesia del pensamiento crítico con imágenes efímeras y desechables, el arte es un acto de rebeldía para el que ejecuta y consume. El tiempo y el espacio en donde suceden creación y contemplación, es una apuesta a poner un freno a la invitación constante de un tiempo acelerado y *scrolleable*, requiere *aprender a estar verdaderamente presentes* (Haraway, 2019), *aprender a volverse capaces de conceder atención* (Despret, 2022) Esa pausa propone modelar un proceso perceptivo y crítico.

La instalación que desarrollé<sup>20</sup>, habitada por la contemplación de las personas, involucraba ese freno, un espacio para detenerse a observar la complejidad, la diversidad, e incluso implicaba una vivencia desde lo corporal: agacharse, sentarse, ir de un lado al otro.

A las preguntas ¿Por qué estaba emulando estos seres? ¿Por qué la elección de la materialidad? ¿Por qué eran *seres posibles*? Se sumaban ¿Qué sucede con ese espacio habitado por otrxs? ¿Qué proceso perceptivo despierta? ¿Qué otros mundos son posibles? ¿Qué tipo de mundo estoy viviendo y qué tipo de mundo estoy

---

<sup>18</sup> “Rizoma es un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari que se sirve del término proveniente de la botánica para definir un modelo de conocimiento que se caracteriza por su multiplicidad o anti-genealogía”. Fuente: [link](#) Propone un esquema de interconexión transversal, horizontal, sin un nudo/raíz central sino con múltiples nodos/raíces que se conectan, afectan e inciden entre sí.

<sup>19</sup> (Galeano, 2007, pág. 184)

<sup>20</sup> Estudio imaginario sobre *seres posibles*, que mencioné en el resumen y da nombre a esta tesis.

proyectando? ¿Cómo es ese futuro de *seres posibles*? ¿Qué impacto tienen en el territorio físico, espiritual y psíquico?

En este racconto diverso, emanan cuestiones que me inquietan, re-suenan y tienen que ver con ese espacio de atención. Por un lado, lograr una ruptura de lo aprendido y lo aprehendido. Lo dado y "naturalizado". Comprender, como diría Vinciane Despret, en su libro **Habitar como un pájaro**, que hay que multiplicar mundos y no reducirlos a los nuestros<sup>21</sup>, es decir, vislumbrar que muchas veces generamos una proyección de las preocupaciones y prácticas nuestras, sobre la naturaleza. Para ser más específica, cuando Despret investiga y reflexiona sobre el concepto de territorio en los pájaros, desde el campo de la ciencia, dice que "la manera misma de construir el problema y de imponerlo excluye justamente a quienes uno interroga, puesto que se espera de ellos que respondan en términos ya establecidos de antemano"<sup>22</sup>. Por ejemplo, en el campo de los documentales de divulgación, frecuentemente se recurre a una musicalización que nada tiene que ver con los animales<sup>23</sup>. Ello da cuenta de la concepción de una naturaleza<sup>24</sup> "muda" que la humanidad hace "hablar" proyectando patrones y modos, propios de nuestras lógicas sociales.

El concepto de territorio es complejo, amplio; *no tiene nada de inocente* (Despret, 2022), involucra cuestiones políticas, económicas, espaciales, climáticas, espirituales. Siempre varía según el cristal con que se lo mire. Mi lente para esta investigación, es pensarlo como propone Despret, como un agenciamiento para generar nuevas conexiones, nuevos modos de hacer y de ser, "el territorio es un sitio donde gran cantidad de cosas y acontecimientos se vuelven a poner en juego de otra manera" (Despret, 2022).

---

<sup>21</sup> (Despret, 2022, pág. 36)

<sup>22</sup> (Despret, 2022)

<sup>23</sup> Un ejemplo claro es "Bailando con los pájaros" con narración del actor mexicano Omar Chaparro, producida por Netflix.

<sup>24</sup> Ver en Anexo en el [apartado Sustrato-Naturaleza](#) la dicotomía humanidad y naturaleza.

En este re-tornar por mis pasos descubro que el viaje es una parte fundamental en mi práctica artística. Al viajar siempre llevo conmigo una intención, conceder atención a lo que tienen para contarme los seres, las cosas. Allí, en ese volverse más presente en el mundo, se descubre que todxs tiene algo para contar. En ese espacio que se habita, y que nos habita hay dimensiones variables que lo modifican cada vez en reciprocidad. Mientras cursaba la Maestría participé de una Residencia que fue clave para mi proceso artístico, y al finalizar esta tesis realicé otra Residencia<sup>25</sup> que me permitió culminar esta investigación con una gran claridad sobre todas las preguntas que venía indagando. Y por supuesto, generó nuevas.

Para esta investigación preciso compostar las palabras, ablandar las cosas, sacar los marcos; pues las palabras son, como dice John Berger<sup>26</sup>, formas con chalecos de fuerza. Por ello hablo de sustrato teórico. Elijo la palabra sustrato para reemplazar el marco teórico, que me resulta limitado, cuadrado, mientras el sustrato es abierto, compostable, transformador, lo que me permite ubicar las conexiones de un modo más elástico, como lo que propone Donna Haraway, en su libro **Seguir con el problema**<sup>27</sup>, con el juego de cuerdas, un tejido orgánico entre especies compañeras donde todxs puedan jugar. "Dar y recibir patrones; dejar caer hilos, fracasar y a veces encontrar algo que funciona, algo consecuente y quizás hasta bello, algo que no estaba antes allí"<sup>28</sup>. Hacer arte y escribir sobre el proceso artístico en relación al tiempo y el espacio que habito; es descubrir ese algo que no estaba allí antes, es el punto exacto de apertura a la escucha y a la mirada atenta, es volverse más presente en el mundo.

---

<sup>25</sup> Las Residencias artísticas a las que hago referencia son: El pasaje "Temporada de nubes" en Tafí del Valle, Tucumán y Proyecto La Zona "Cápsula de creación IV" El Marquesado, Mar del Plata.

<sup>26</sup> Artista y escritor británico (1926-2017)

<sup>27</sup> (Haraway, 2019)

<sup>28</sup> (Haraway, 2019, pág. 32)

En el 2016 presenté mi trabajo de tesis **Una crónica de mi relación con la materia pictórica** de la Licenciatura en Artes Visuales (UNA). "La pintura me sigue reclamando nuevos espacios, dimensiones y materiales. Como video instalaciones, proyectos interactivos en sitios específicos, continuar indagando las tres dimensiones a grandes escalas". Así finalizaba la tesis. Creo que en esas palabras dejaba expuesto el deseo de lo que vendría después, ese horizonte para el cual caminar.

Los artistas tenemos la necesidad de pensar(nos) constantemente en el mundo. Este pensarse en el mundo implica también un estado de acción. Propongo también el concepto **investig-acción**, que de alguna manera agrupa mi práctica. Desarrollo piezas e instalaciones artísticas como modo de resistencia. Es por ello, que en esta investigación al re-correr el camino, aparecen ambas palabras interactuando como parte del proceso artístico que genera efectos en otros seres, humanxs y no-humanxs. Esa búsqueda de realizarse permanentemente en el mundo es poder estar y devenir con todxs lxs seres que habitan la Tierra. Entendiendo que ser es todo lo que existe y genera efectos en otrxs. No hay materiales mudos e inertes, todos devienen en algo más, generan sustancias viscosas, olores, alimento, contaminación, etc.

Me encuentro y nos encontramos, como humanidad, en ese peligroso lugar que menciona el filósofo inglés contemporáneo Timothy Morton, en su libro **Hiperobjetos**: existen, convivimos con objetos enormes, lejanos, que no vemos, y por lo tanto creemos que no existen, ya que no son "parte" de nuestros problemas cotidianos. Morton los nombra como hiperobjetos y sepan que están impregnados en todos lados:

"Antes pensábamos que la curva en U del inodoro era una conveniente curvatura del espacio ontológico que se llevaba todo lo que tirábamos a una dimensión totalmente diferente llamada Allá-Lejos y permitía que todo estuviera limpio acá. Ahora sabemos más: que la basura va al océano Pacífico o a la planta de

tratamiento de residuos. El conocimiento del hiperobjeto Tierra y del hiperobjeto biosfera nos muestra superficies viscosas a las que no se les saca sencillamente la cáscara. No hay un Allá-lejos en esta superficie, no hay allá y acá”<sup>29</sup>

Esta cita me parece muy clara: en el acto de tirar la cadena nos liberamos de nuestros desechos<sup>30</sup> creyendo que mágicamente se esfuman. Lo que dice Morton es que no podemos seguir pensando en un *Más Allá*, un espacio lejano, abstracto, cuál Triángulo de las Bermudas en donde las cosas desaparecen. Y tampoco podemos seguir pensando en un *Acá*, aséptico, independiente de todo. El *Allá* y el *Acá* no existen, es solo *Acá*. Es más *Acá* cada vez que tomamos conciencia, y adquirimos otros modos de atención con el mundo. En este *Acá* hay infinidad de materiales y elementos<sup>31</sup> que no eran parte del ciclo natural de la Tierra, como el plástico. En el ciclo vital de plantas, bacterias, animales y hongos, no hay desechos, lo que se desprende es alimento para otrxs. Lo que dirá Marion Zilio en el **Libro de las larvas**, es que “la ecología de la vida es un *continuum* con la muerte donde nada se pierde, nada se crea, todo se transforma”<sup>32</sup>. Pero la humanidad creó a partir de la extracción del petróleo<sup>33</sup>, combustibles, plásticos, lubricantes, ceras, asfalto, fertilizantes, y muchos etc. Sumado a la consolidación de una sociedad de consumo con el lema *libertad y felicidad a través del consumo ilimitado*<sup>34</sup> se sentaron las bases de una práctica de: comprar-tirar-comprar. La obsolescencia programada, es decir, decretar en cualquier

---

<sup>29</sup> (Morton, 2018, pág. 61 y 62)

<sup>30</sup> Recordemos el desecho como la acción de tirar lejos lo que no me sirve.

<sup>31</sup> Un ejemplo claro: cuando lanzaron el prototipo funcional –Gadget- de la bomba nuclear en el test Trinity, en México, apareció en el mundo un nuevo material: Trinitita. Fue la primera explosión nuclear de la historia. La temperatura de la detonación del Gadget fundió la arena del desierto. Llovieron gotas de vidrio incandescente en un radio de cientos de metros. Cuando todo había terminado, encontraron que el suelo estaba cubierto de vidrios de colores, un nuevo material que antes no existía.

<sup>32</sup> (Zilio, 2022, pág. 59)

<sup>33</sup> En 1859, el empresario Edwin Drake, conocido como el Coronel del oro negro, perforó el primer pozo de petróleo del mundo, en Pensilvania, Estados Unidos.

<sup>34</sup> Ver documental [obsolescencia programada: comprar, tirar, comprar](#)

producto un ciclo de vida, que posea una utilidad establecida y permita de este modo una renovación frecuente del mismo, estableció un modo de ser con el mundo totalmente nocivo. ¿A dónde van a parar todos esos objetos y productos que ya no nos sirven, según el mercado? No hace mucho tiempo que estamos entrando en una conciencia global de las consecuencias producidas por la cantidad de desechos que generamos, sobre todo con los plásticos. En la actualidad convivimos humanxs y no-humanxs con paisajes repletos de desechos generados por el consumo masivo.

Esta problemática me atraviesa. Crear una obra de arte, es traer al mundo un nuevo objeto. Sumergida en esta sociedad de consumo, he intentado observar a mi alrededor, y en esa mirada atenta comencé a repensar mis materiales de trabajo y a hacerme nuevas preguntas: el capitalismo con su método lineal de extracción-producción-consumo-desecho ¿creará paisajes fantasmales, repletos de monstruos y mutaciones? ¿Existe una Nueva Ecología<sup>35</sup> con el cambio climático, la contaminación y la pérdida de biodiversidad?

Al re-tornar sobre mis gestos y los objetos que me rodeaban (recolectados, conservados, reciclados) me di cuenta que estaba consolidando una práctica de agenciamiento y articulación de elementos dispares y diversos para crear nuevos sentidos y realidades<sup>36</sup>, esta práctica la denominé *ensamblajes tecnopoéticos*<sup>37</sup>. La creación de piezas a partir de la hibridación de elementos de origen orgánico (órganos vegetales) y

---

<sup>35</sup> Este concepto *Nueva Ecología* lo escuché por primera vez en una *Seminario sobre Arte y Naturaleza* brindado por Pablo La Padula. El impacto de los nuevos materiales, junto con cuestiones culturales, políticas y económicas -acción humana- abren la puerta a nuevos, y diversos, vínculos entre seres y el ecosistema que los contiene. Lo que se plantea es un nuevo modo de pensar las relaciones entre estos desarmando la noción de que la humanidad esta separada de la naturaleza.

<sup>36</sup> Lo que Deleuze y Guattari denominan *Agenciamiento*. Una práctica de articulación de elementos en apariencia heterogéneos para crear nuevas realidades, nuevas concepciones de mundo. Ver [link](#)

<sup>37</sup> Defino este concepto "tecnopoético" en relación al libro **Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología**, realizada por la investigadora Claudia Kozak y su equipo de trabajo, donde recorre la relación a lo largo de la historia argentina entre arte, ciencia y tecnología. Y la definición de ensamblajes de Valentina Montero quien los define como la solución a problemas concretos a partir del ensamblaje de dos o más objetos rescatados de la basura, en ciertas zonas distantes, al sur global.

artificiales (plásticos, metales, tecnologías de bajo costo) que denominé *seres posibles* y/o quiméricos, cuestionan lo siguiente: si en el mundo co-habitan miles de seres en diversos ambientes, cuando el plástico llega a esos ecosistemas ¿Qué lugar ocupa? ¿Qué formas toma? ¿Qué movimientos y colores suscita?

Estos seres son misteriosos, intrigan y asombran, porque escapan a las formas bellas y perfectas que nos enseñaron a ver. Poseen nuevas morfologías, ofrecen nuevas sensorialidades y provocan otra relación con las personas. No están en los manuales, ni en las enciclopedias, están en un imaginario de un potencial futuro. Con este planteo busco generar un impacto, para movilizar la conciencia de lo que estamos generando como humanidad en el mundo y cuestionar el consumo desmedido. La puesta en escena de estos *seres posibles*, anuncian los nuevos paisajes que transitaremos. En pos de dar respuestas a las preguntas antes mencionadas -y que dispongo en el gráfico de nubes en la página siguiente- trabajaré, por un lado, con investigaciones, reflexiones, búsquedas bibliográficas y análisis artísticos; y por el otro, anécdotas, observaciones y registros de viajes, como parte del proceso artístico, con un anclaje fuerte en mi imaginario.

El modo de estructurar la tesis está asociada a mi forma de deriva, no es un relato lineal, sino que voy y vengo en asociaciones rizomáticas. Un mapeo para re-capturar y re-inventar el camino atravesado. Encontraran algunos puntos de apoyo (links) para ir y volver entre: hoja de ruta y Anexo-sustrato.



Haciendo clic en esta imagen se vuelve al índice - hoja de ruta.

**Anexo** En los pies de página hay links que llevan al anexo para ampliar conceptos y obras. Están identificados con color azul y subrayado.

Se puede volver a la página de lectura presionando el link Volver a la lectura página x.

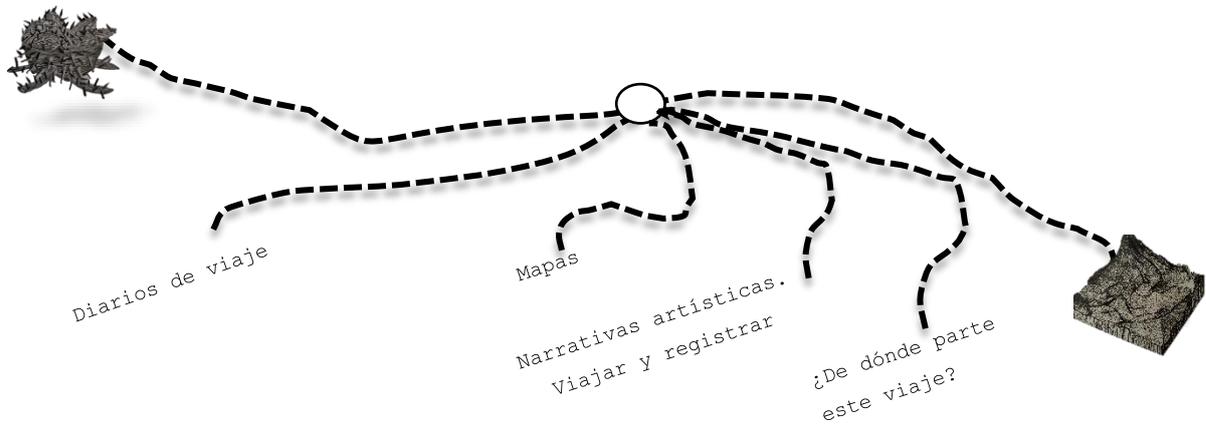


---

## Capítulo I Punto de partida Re- latos y cartografías



Punto de partida. *Re-latos y cartografías*



En este capítulo inicial me propongo justificar el formato del presente trabajo de tesis. El mismo se desarrolla como un diario de viaje inspirado en lecturas que me acompañaron para optar por este diseño. En tal sentido, surgió la necesidad de mapear mi re-corrido, pues la cartografía permite re-coletar el camino trazado y re-flexionar sobre el territorio y los modos de habitarlo. Concedo atención al gesto del dibujo, me pregunto sobre el deseo de la humanidad por comprender y asir el mundo que la rodea, a través del mismo.

Re-lato mis primeros viajes, registros y obras que de allí se desprenden, y artistas que trabajan con las problemáticas ambientales que me interesan.

Por último, mencionaré cuáles fueron las inquietudes iniciales en mi proceso artístico que me impulsaron en esta investigación.



¿Por qué elegir el formato de diario de viaje para la realización de este trabajo de tesis? Como mencionaba en la introducción, esta narrativa me permite *re-tornar* sobre mi proceso artístico en relación a varias aristas: formación académica, intereses y práctica, viajes realizados, sustrato teórico, filiaciones con artistas, e investigaciones en torno a relaciones dialógicas ciencia-naturaleza-tecnología.

Para comenzar, será preciso exponer qué es un diario de viaje, cuál es su historia, cuáles son sus motivaciones y el porqué de su encanto para mí. Si bien su definición sigue resultando difícil, es posible mencionar, a grandes rasgos, ciertas características: es un relato no ficticio escrito en primera persona que describe un viaje con numerosas observaciones del paisaje, la flora, la fauna, lxs habitantes de un sitio, los modos de vida, la historia y las costumbres. Desde los albores de la humanidad, hemos emprendido viajes para conocer y comprender nuestro entorno. A su vez, hemos precisado registrar todo lo desconocido y novedoso que se presentaba antes los ojos, en diversos soportes: piedra, papel, madera, lienzo, etc. Con distintos materiales: carbón, arcilla, pigmentos, etc. Este registro servía, y sirve, para dar a conocer a otrxs, lugares a los que tal vez nunca lleguen. Leer estos relatos abre el horizonte del mundo, y la inspiración, para la creación en todas sus formas. “La idea de un viaje por tierras desconocidas ha resultado sumamente atractiva para los escritores desde los orígenes de la literatura occidental”<sup>38</sup>. En la literatura antigua, podemos encontrar varias crónicas conocidas<sup>39</sup>, que

---

<sup>38</sup> (Rodríguez, 2006)

<sup>39</sup> Como La Odisea (S.IX a.C.) poema épico griego atribuido al poeta Homero; las obras de Heródoto (S. V a.C.) historiador y geógrafo -considerado el padre de la Historia en el mundo occidental-; El libro de las maravillas de Marco Polo, mercader y viajero italiano; entre otras. Se destacan también, las cartas de exploradores con sus visiones y filosofías de la época, como las del conquistador español Hernán Cortes y los relatos de Cristóbal Colón, interesantes para comprender la colonización y nuestra época actual.

ganaron gran popularidad en la época de las expansiones y los desarrollos científicos en Occidente. Acercaban a Europa aquellas tierras desconocidas e inaccesibles. Estos libros eran anhelados por un público ansioso de descubrir qué había más allá del horizonte. Para continuar voy a mencionar algunas fuentes bibliográficas que ha inspirado este formato.

En el siglo XVIII, impulsados por la Corona española o financiados por capitales propios, como el caso de Alexander Von Humboldt - de quién hablaré en líneas siguientes y retomaré asiduamente-, se desarrollaron muchas expediciones con intereses científicos. Estos viajes, aportaron información relevante utilizada hasta el día de hoy en relación a la geografía, la navegación, los climas, los ecosistemas, las rutas terrestres, etc. Humboldt, ha escrito relatos<sup>40</sup> sobre América y Asia Central dejando -a la Historia de la humanidad- un conocimiento invaluable sobre diversos aspectos de la naturaleza. Me he encontrado con un libro<sup>41</sup> titulado **La invención de la naturaleza**, de una escritora e historiadora británica Andrea Wulf. En palabras de la autora, el libro "es mi intento de encontrar a Humboldt. Ha sido un viaje por todo el mundo que me ha llevado a archivos en California, Berlín y Cambridge, entre otros muchos. He leído miles de cartas, pero también he seguido sus pasos" (Wulf, 2016, pág. 31). De alguna manera yo también lo encontré. Él decía que había que salir del laboratorio y la biblioteca para conocer verdaderamente la naturaleza, que debemos relacionarnos con ella con el sentimiento. Amaba compartir su conocimiento, era muy locuaz y llenaba sus cuadernos con papeles superpuestos de notas (ver tabla).

Humboldt, creó una nueva forma de entender la naturaleza con una narrativa poética maravillosa inspirando a otrxs de su época

---

<sup>40</sup> Lamentablemente no tenemos muchas traducciones al español, toda su obra está publicada en línea - gracias a la Biblioteca Estatal de Berlín – solo en alemán e inglés, que eran las lenguas que él escribía.

<sup>41</sup> Este libro lo leí en el año 2020 en medio de la Pandemia por el Covid-19, y me permitió seguir viajando. Wulf, realizó un trabajo exquisito de recopilación de cartas epistolares y escritos de Humboldt; viajó a los sitios que él exploró y reconstruyó en este libro su historia, su pensamiento, su investigación y su legado. La voz de ella y la voz de él, al mismo tiempo, nos trasladan a cada sitio visitado por Humboldt.

hasta la actualidad. “Capaz de percibir la naturaleza como la fuerza global interconectada, Humboldt descubrió similitudes entre distintas zonas climáticas de todo el mundo y previó el peligro de un cambio climático provocado por el hombre” (Wulf, 2016, pág. Nota de Tapa). Él iba recorriendo el mundo y notando que las relaciones propuestas de la humanidad<sup>42</sup> con su entorno no eran equilibradas y sanas.

Siguiendo esta línea de exploradores del siglo XVIII y XIX, me gustaría mencionar a Charles Darwin, otro naturalista inglés. Este viajero estudió los textos de Humboldt<sup>43</sup>: “Mi admiración por su famoso relato personal (alguna de cuyas partes me sé de memoria)-decía Darwin- me decidió a viajar a países lejanos y me hizo ofrecerme voluntario para ir como naturalista en el buque *Beagle*” (Wulf, 2016, pág. 272). El objetivo del famoso viaje<sup>44</sup> (ver tabla) era inspeccionar las costas y calcular las posiciones geográficas de los puertos. Esta experiencia fue clave para el desarrollo de su teoría de la evolución de las especies (ver tabla), que abarcaba la idea de la selección natural y la del origen común. En 1839, ocho años después, Darwin escribió **El viaje del Beagle** donde reúne anotaciones científicas y memorias de viajes. Si bien sus teorías generaron respuestas antagónicas en sus contemporáneos y fueron malinterpretadas o mal asociadas, es indudable el valor científico de sus investigaciones<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Incluso entre las personas, puesto que estaba rotundamente en contra de la esclavitud, práctica común en su época.

<sup>43</sup> A su vez, tenía muy presente la obra del geólogo británico Charles Lyell -Elementos de geología- pues en su libro, explicaba que la Tierra se había formado por erosión y deposición, en movimientos de elevación lentísimos. En Santiago, una de las islas de Cabo Verde, Darwin comprendió las investigaciones de Lyell. La formación de la Tierra era objeto de estudio y asombro. “El mundo, el emblema mismo de todo lo que es sólido, se mueve bajo nuestros pies” (Wulf, 2016, pág. 280).

<sup>44</sup> Buque al mando del comandante Fitz Roy, que zarpó en 1831 desde Inglaterra y regresó en 1836.

<sup>45</sup> Darwin, por un lado, expulsaba al hombre como centro de todas las criaturas vivientes, comprendía que todas las formas de vida habían evolucionado de otras, aún más tempranas. Decía, “la cadena de la vida se pierde en la lejanía de los tiempos hasta algún estado ancestral de la materia, pululando furtiva en un estanque cálido” (Pensamiento, 1993, pág. 13). Y, por otro lado, proponía que la intervención divina no era la única respuesta para la ley que gobierna la evolución. Sino que existe una selección natural que involucran tres cuestiones: el crecimiento exponencial, la variación y la herencia. De este modo “la selección natural analiza día a día, hora a hora, en todo el mundo, las más ligeras variaciones; rechaza las malas, conserva y potencia las buenas; actúa silenciosa y discreta... para el mejoramiento de cada ser orgánico en relación con sus condiciones de vida” (Pensamiento, 1993, pág. 15)

Darwin en sus viajes, se preguntaba, comparaba, analizaba, dibujaba. Una práctica común en esas épocas y en el formato de diario de viaje que me interesa. Si bien sus teorías son esenciales para “pensar, sentir y actuar bien”, como dice la bióloga Donna Haraway, constituyen un sistema delimitado, con ecuaciones matemáticas competitivas. Por ello, Haraway propone muchos años después: “figuras de cuerdas que enlazan ecologías, evolución, desarrollo, historia, afectos, capacidades y tecnologías humanas y no humanas, y más”<sup>46</sup>. Humboldt ya lo anunciaba cuando reflexionaba sobre la naturaleza como una red, donde todo se sostiene junto. Decía, “si se tira de un hilo, puede deshacerse el tapiz entero” (Wulf, 2016). En la figura de cuerdas<sup>47</sup> que propone Haraway, pueden jugar todos los seres; un juego multiespecie en dónde se debe sostener el ritmo de dar y recibir; dejar caer hilos, fracasar y a veces encontrar algo que funciona (Haraway, 2019).

Avanzando en el tiempo, otro libro compañero de crónicas de viaje pertenece a Werner Herzog<sup>48</sup>, cineasta y documentalista alemán. **Del caminar sobre hielo** es una crónica que el autor escribió sin intención de publicar. Nace como un deseo de volcar en su libreta de anotaciones, la experiencia de un viaje a pie que realizó en 1974 desde Múnich a París cuando se enteró que Lotte Eisner<sup>49</sup> estaba muy enferma, con la “firme creencia de que ella seguiría con vida si yo iba a pie” (Herzog, 2015, pág. Nota preliminar). Este pequeño libro narra la caminata de pasos firmes, mirada audaz y pensamiento poético de Herzog que parecería estar describiendo escenarios de una película cada vez. Fiel a sus obras, esta crónica nos adentra en la relación naturaleza-

---

<sup>46</sup> (Haraway, 2019, pág. 105)

<sup>47</sup> Juego ancestral practicado con manos, pies, labios, para contar historias con una cuerda cerrada.

<sup>48</sup> A quién también volveré a retomar en este trabajo más adelante; y a quién le debo mucha fuerza imaginativa por sus maravillosos documentales.

<sup>49</sup> Crítica de cine, historiadora y escritora alemana (1896-1983). Escribió un clásico de la crítica cinematográfica *La pantalla diabólica*, indispensable para el estudio del cine expresionista alemán.

humanidad<sup>50</sup>. Aquí la distancia -840 km- de un punto al otro (por favor, vean la tabla) no importa para Herzog, el mapa se repliega a un deseo. El gesto es el territorio por el que se avanza, que se construye en reciprocidad.

Herzog me hizo llegar a otro libro, **El peregrino** de J. A. Baker<sup>51</sup>. En él, Baker relata las observaciones y registros, llevados a cabo entre 1955 y 1965, de los halcones peregrinos en Essex, Inglaterra. Esta obsesión de conocer los hábitos y comportamientos de aves, me ha conmovido. En la ciudad de Buenos



aires hace varios años, con la problemática de la sobrepoblación de palomas, introdujeron una nueva especie: los caranchos<sup>52</sup>. Siento un gran entusiasmo al observar estas aves, sus comportamientos, su relación con la ciudad y con los otros habitantes del cielo. Creo que mi interés por la obra de Baker, que nos envuelve entre las colinas mimetizándonos con el paisaje, radica en la belleza de su narrativa y su cuestionamiento existencial: “siempre he deseado ser parte de lo abierto, estar allá, al borde de las cosas, dejar que la impureza humana se enjuague hasta el vacío y el silencio como el zorro disuelve su olor en el agua fría y ultramundana; volver a la ciudad como un extranjero” (Baker, 2016, págs. 12-13). Aquí el territorio que propone Baker es un tiempo de espera, observación y paciencia. Pone en práctica la atención y la escucha. Y a su vez, debe comportarse de cierta manera, habitar en reciprocidad con el entorno y con esos seres que le fascinan.

---

<sup>50</sup> Una puede sentir lo que sienten sus pies al caminar, su piel con el frío, su cuerpo con la lluvia, sus ojos con la neblina. Va violentando casas abandonadas o sin dueños aparentes, para pasar la noche bajo un techo cálido. Siempre va al costado del camino, alejándose de las personas, inmerso en campos solitarios y animales errantes.

<sup>51</sup> No se tiene información completa acerca de su biografía, pero su libro fue considerado una obra maestra de la literatura sobre la naturaleza. En palabras de Herzog: “su fascinación, su compromiso íntimo y entusiasmo por el mundo natural, y la intensidad con la que ve las cosas que ocurren a su alrededor –capturando la esencia de un hecho fugaz con todo detalle- son maravillosos. Hay un éxtasis, una suerte de delirio amoroso por lo que observa”

<sup>52</sup> Son aves enormes, cazadoras y carroñeras, que merodean los altos edificios con sus alas desplegadas planeando circularmente. Poseen patas enormes, color amarronado; cinta blanca en el medio de sus alas; pico naranja y blanco; tanto el joven como el adulto tienen una especie de boina negra en la cabeza.

Luego encontré en el libro de Rebecca Solnit<sup>53</sup>, **Una guía sobre el arte de perderse**, otro espacio cálido de lectura y relatos. En ese re-tornar sobre mis pasos, para re-construir y re-encontrarme puedo perderme también. Me pierdo en las palabras, en los recuerdos, en las lecturas, en las imágenes. Y después vuelvo<sup>54</sup>. Solnit, va narrando recuerdos con acontecimientos históricos y material bibliográfico. A partir de experiencias, fotografías y personas, el concepto de perderse atraviesa cada relato. Es un libro que se pierde en sí mismo, como dice una crítica periodística, y que enaltece la idea de perderse en un espacio mental, espiritual y material como una forma de encontrarse; ¡ojo!, solo si unx realmente se entrega a ese perderse. “Y no es acabar perdido, sino perderse, lo cual implica que se trata de una elección consciente, una rendición elegida, un estado psíquico al que se accede a través de una geografía”<sup>55</sup> Ella dice que no perderse es no vivir nunca, ya que en la Tierra se extiende una vida de descubrimientos. Algo similar a lo que dirá Donna Haraway, respecto a Vinciane Despret, “la curiosidad siempre lleva a quienes la practican a alejarse del sendero, y allí es donde se encuentra las historias”<sup>56</sup>. Despret, en su libro **Habitar como un pájaro**, plantea un modo de pensar y hacer territorio a partir de un evento, el canto de un mirlo en su ventana<sup>57</sup>. Para encontrar historias se debe cultivar la curiosidad, conceder atención, salir de visita (Haraway, 2019), pensar en sintonía y reciprocidad con lo que nos rodea. Y en esa vida de descubrimientos, pensando en la construcción de territorio y en la narrativa de una investigación, un libro clave fue **Los autonautas de la cosmopista** de Julio Cortázar y Carol Dunlop. Este libro, es un diario de viaje que narra el recorrido realizado en un mes por la autopista París-Marsella, sin salir

---

<sup>53</sup> Ensayista, activista y crítica cultura norteamericana (1961)

<sup>54</sup> He vuelto muchas veces por este trabajo de tesis y he re-cortado muchas palabras cada vez.

<sup>55</sup> (Solnit, 2020, pág. 10)

<sup>56</sup> (Haraway, 2019, pág. 196)

<sup>57</sup> “Tuve el sentimiento más intenso, más evidente, de que la suerte de la Tierra, o quizás la existencia de la belleza misma, en ese momento descansaba sobre los hombros de ese mirlo” (Despret, 2022, pág. 12).

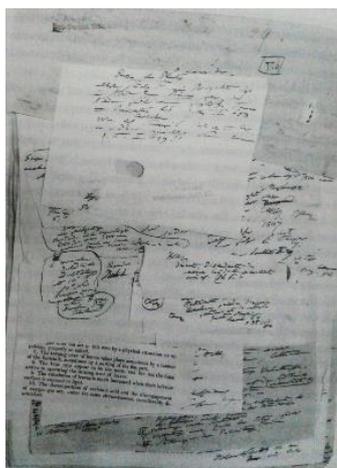
de ella. *Los exploradores*, como se autodenominan, se plantean un viaje con reglas claras para relevar información sobre los paraderos al borde de la autopista (ver tabla)<sup>58</sup>.

La narración es deliciosa, cotidiana y particular, llena de observaciones mínimas, científicas, y con gran fuerza imaginativa, como los seres inanimados que los espían. Hay algo de esa travesía que deciden realizar -y que nosotrxs lectorxs hacemos con ellos- que derivan en preguntas sobre la vida y la muerte. ¿Qué cosas nos atraviesan, nos pesan, cómo y qué observamos? Mínimas vibraciones de la naturaleza que están allí. Grandes viajes por el mundo, o por una carretera, lo que me interesa es ese modo de pensar el viaje y el territorio. Estas lecturas destacan ese sentido, ese gesto de habitar en reciprocidad. Hay una intención sobre el territorio explorado, investigado, observado y contemplado, y a la vez, el territorio nos devuelve sus condiciones en reciprocidad para ser explorado, investigado, observado y contemplado.

---

<sup>58</sup> Realizan este estudio, a razón de dos por día, pasando siempre la noche en el segundo. Su objetivo: “efectuar relevamientos científicos de cada paradero, tomando nota de todas las observaciones pertinentes. Inspirándonos en los relatos de viajes de los grandes exploradores del pasado, escribir el libro de la expedición” (Cortázar & Carol, pág. 44). En una camioneta bien equipada, llevan a diario sus hojas de ruta y las exploraciones científicas pertinentes. Hay fotografías y mapas ilustrados que acompañan el libro. El relato es en la voz de ambos, son eventos cotidianos mezclados con personajes conocidos de otros relatos de Cortázar, cartas inventadas, pensamientos y emociones. Dos años más tarde de esa travesía, ambos (ella primero, él después) emprenderían otro viaje.

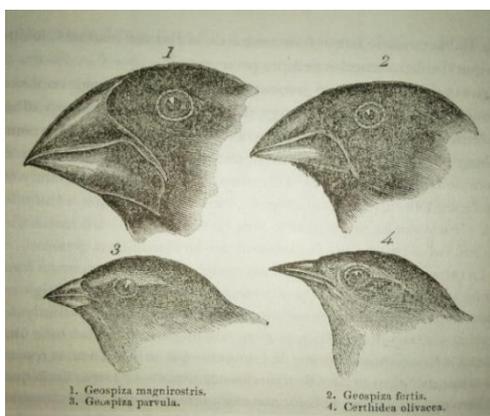
**TABLA DE IMÁGENES DEL APARTADO DIARIOS DE VIAJES**



Anotaciones de Humboldt para su clase sobre la geografía de las plantas.  
Fuente: Libro Wulf pág.246



Mapa del viaje de Humboldt a través de América 1799-1804. Fuente: [Link](#)



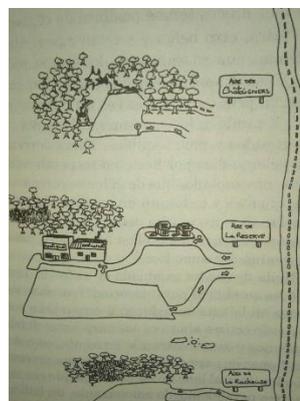
Ilustraciones de Darwin en dónde registra la gradación del tamaño de los picos de las aves en relación al ambiente que habitan.  
Fuente: Libro Wulf pág.286



Mapa del viaje de Darwin a bordo del Beagle.  
Fuente: [Link](#)



Mapa del recorrido realizado por Herzog.  
Fuente: Libro Herzog pág.97

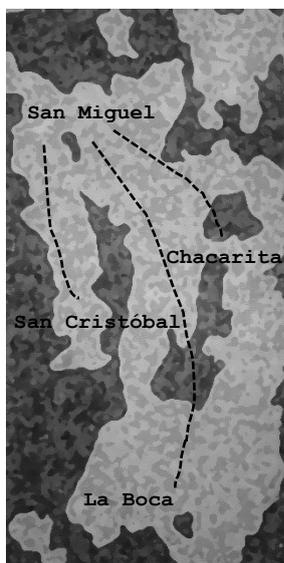


Hoja de ruta ilustrada de los paradores en la autopista. Fuente: Libro Cortázar y Dunlop pág.



“Todo movimiento humano implica un espacio nuevo, ignoto, jamás hallado y virgen; y el hombre, fiel notario de su historia, ha ido recogiendo sus nuevos mundos en mapas o cartas geográficas. Cartas que el hombre se escribe a sí mismo para poder reencontrar un antiguo camino o para tomar conciencia de que lo allí trazado estaba a su disposición, era suyo”<sup>59</sup>.

Como toda investigación puede ser considerada un mapa, para este apartado he consultado el libro **Historia de la cartografía**<sup>60</sup>, y me pareció pertinente arrancar con un fragmento del mismo, ya que me *re-suen*a la recolección de mundos en mapas, como forma de escribirse a sí mismx, y reencontrar un antiguo camino. La conciencia de lo propio, de lo trazado. Es así como me re-encuentro con una serie de mapas que realicé en el año 2011, sobre unas plaquitas de corcho que había encontrado en la calle, probablemente arrancadas de una pared y desechadas por alguien. Tenían restos de pintura blanca, y en esas *costras* de pintura vi



formas de territorios olvidados. Me valieron para contar mi historia, trazar mi recorrido. En esa época viajaba mucho de San Miguel a La Boca, a Chacarita -asistía al taller del artista Carlos Kravetz- y a San Cristóbal -compartía un taller de arte-. No tenía un espacio propio<sup>61</sup>. El formato era pequeño<sup>62</sup> (15 x 30 cm.) y muchas veces los unía para expandir el paisaje. Tenía que trabajar con soportes de pequeña escala para poder trasladarlos. Los mapas como territorio

<sup>59</sup> (Geográfica, 1967)

<sup>60</sup> (Geográfica, 1967) Este libro es una reliquia para mí y que siempre me deja marcas en las manos -son de esos libros de hojas filosas-.

<sup>61</sup> Por ese entonces, resonaba **Una habitación propia** de Virginia Woolf. Escritora británica (1882-1941) autora de grandes novelas, cuentos, etc. Sus obras más famosas incluyen las novelas *La señora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Orlando: una biografía* (1928), *Las olas* (1931), y su breve ensayo *Una habitación propia* (1929).

<sup>62</sup> Utilizo esas bases para cartografiar mi *re-corrido* en esta investigación.

personal y de reflexión se llenaban de simbolismos y palabras. Empecé a cartografiar mis sentimientos, sensaciones y pensamientos en esos mapas, con arduo trabajo detallista y de color. Recorría muchos kilómetros todos los días haciendo trasbordo entre colectivos, subtes y trenes<sup>63</sup>.

Los contornos del espacio que conocemos y nos guían, son formas estáticas sobre un plano de papel<sup>64</sup>. Las líneas delimitan las tierras y las aguas, mientras en lo concreto todo está en movimiento, el suelo se agita, las aguas ascienden y descienden, los hielos se derriten; los contornos se desdibujan constantemente. La representación gráfica de la inmensa superficie terrestre esférica, que muta, late y gira cabe solo en el lenguaje y en los contratos sociales de la humanidad, sobre todo en los acuerdos políticos y económicos. La humanidad en su ambición por expandir conocimiento, territorio, poder y/o religión, fue trazando rutas, desatando guerras y sometiendo personas, otro fragmento del libro dice: "el mapa vuelve del viaje del hombre que un día sale a conquistar y descubrir el mundo, y paso a paso va recogiendo montañas, lagos, valles, ciudades y nuevos mundos" (Geográfica, 1967). Así la humanidad se dividió la naturaleza y los *nuevos mundos*.

Otro punto ineludible es tomar conciencia sobre la historia de los seres fantásticos marinos que "acechaban" a las embarcaciones - en las cartografías antiguas abundaban- que, en realidad, fueron elaborados para justificar la intervención, el dominio y la expansión. Sitios del *Nuevo Mundo*, lo que se denominaba las antípodas -lejos de Europa, Asia y África (ver tabla)-, como la Amazonía, eran concebidos como un lugar poblado por todo lo monstruoso e indomable. Muchos de esos seres eran animales cotidianos para las poblaciones originarias como el manatí y la anaconda (ver tabla). Incluso, desde Europa traían

---

<sup>63</sup> Mi mapa orientativo era la Guía T -que aún conservo- Libro de bolsillo que contiene calles y transportes de toda Capital Federal

<sup>64</sup> El planisferio es una palabra compuesta por plano y esfera, que hace referencia a la representación plana de la Tierra

en sus barcos historias endémicas que trasladaban a las personas nativas del Amazonas, como *las blemias*: hombres sin cabeza, que poseían sus ojos y boca en el tórax. En un seminario virtual sobre **"Amazonia Cartográfica: Sesión 4 - De los monstruos marinos a las monstruosidades ribereñas"**<sup>65</sup> se mencionaron dos frases muy contundentes para reflexionar sobre estas exploraciones/conquistas: "El hombre encuentra monstruos donde quiera que se encuentra a sí mismo" y "el sueño de la razón produce monstruos" -esta frase es el título de un grabado de la serie **Los caprichos**<sup>66</sup> (ver tabla) del artista español Francisco de Goya (1746-1828).

La cartografía domina y vigila<sup>67</sup>. ¿Qué pesadillas acechan a la humanidad en cada territorio que precisa vigilar? La humanidad ha creado "un mundo cuyo mapa él mismo modifica incesantemente al dibujar ciudades y caminos sobre la propia carne de la Tierra, o al cambiar el curso de los ríos, ganar terreno al mar, eliminar montañas o convertir desiertos en vergeles" (Geográfica, 1967). En aquellas crónicas de viajes por sitios desconocidos, ante la sorpresa del mundo, de lo nuevo y maravilloso, hasta los conflictos por los "recursos naturales" -la naturaleza pensada como capital o bien-, la relación de la humanidad con la naturaleza se construye a cada paso según la época y los intereses reinantes<sup>68</sup>.

Inspirada en la cartografía antigua, en donde lo visual junto con lo discursivo apelaba a un impacto narrativo de control y

---

<sup>65</sup> (Colombia, 2021)

<sup>66</sup> La obra es un autorretrato del artista. Apoyado en su mesa de trabajo, en situación de "descanso", alrededor de él una serie de seres oscuros y poco simpáticos parecen acecharlo. Figuras extrañas que produce su propia pesadilla, o el sueño de la razón.

<sup>67</sup> Con las guerras desatadas por Napoleón, la cartografía se volvió más precisa, perfecta y fundamental instrumento de conquista. Con los avances tecnológicos de la aeronáutica y la fotografía del siglo XX, el desarrollo cartográfico tuvo un impulso sustancial.

<sup>68</sup> En una página web muy interesante, que se llama [True size off](#), se puede contrastar las verdaderas dimensiones de los países y compararlos en relación a la representación del mapa convencional que conocemos (ver tabla). Según cada país encontramos diversas representaciones de su ubicación en el planisferio. China, encuentra su territorio en la parte central del mapa (ver tabla). Son elecciones marcadas por la visión del mundo de cada país en relación a los demás.

poder, construí mis mapas con gran fuerza subjetiva en un intento de vencer mis propias pesadillas.



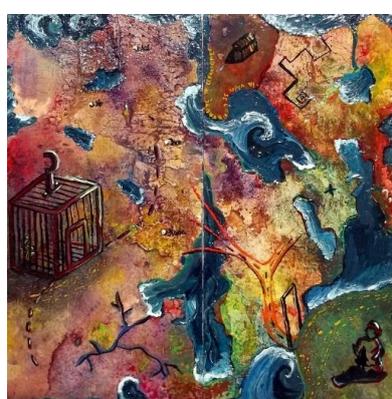
Salida de emergencia



Civilización mental



Aferrarse a la vida



Miedo a la libertad

Para nuestro territorio Latinoamericano el artista uruguayo Torres García nos regaló una obra maravillosa **América invertida** (ver tabla), donde nuestro norte es el Sur, decía. Es imponente cómo de pequeñxs en nuestra vida escolar aprendemos a partir de las convenciones y de ahí no nos movemos. Bastaba dar vuelta el mapa para dejar de pensarnos siempre *debajo de*. Aquí resuenan unas viñetas de Mafalda<sup>69</sup> (ver tabla).

En la actualidad *google maps*<sup>70</sup> nos ofrece la posibilidad de recorrer la Tierra desde cualquier punto. Por ejemplo, desde este punto remoto de Argentina, sin moverme de la silla, puedo “trasladarme” al Chimborazo (ver tabla), el volcán y la montaña

---

<sup>69</sup> Mafalda es el nombre de una tira de prensa argentina creada por el humorista gráfico Quino en 1964 a 1973. Imagen tomada de la siguiente fuente: [link](#) Esta viñeta debería ser obligatoria en el Diseño Curricular de las escuelas.

<sup>70</sup> Servidor de aplicaciones en la web que ofrece imágenes de mapas desplazables, fotografías por satélite, la ruta entre diferentes ubicaciones o imágenes a pie de calle (street view), condiciones de tráfico en tiempo real y un calculador de rutas a pie, en coche, bicicleta o transporte público y un navegador GPS.

más alta de Ecuador. Se creía la montaña más alta del mundo en 1800, época donde Humboldt viajó a Latinoamérica y ascendió a la cima, sin contar con ropa ni equipamiento adecuado. Esta hazaña, resultó clave para sus observaciones científicas y su relación con la naturaleza. “Nadie había subido nunca tanto, nadie había respirado un aire tan enrarecido. De pie en la cima del mundo, mirando hacia abajo por encima de las cadenas montañosas, Humboldt empezó a ver el mundo de otra manera. Concibió la Tierra como un gran organismo vivo en el que todo estaba relacionado y engendró una nueva visión de la naturaleza que todavía hoy influye en nuestra forma de comprender el mundo natural”<sup>71</sup>. Más de 200 años después, puedo observar esa montaña desde mi casa y conectarme por medio de bits con él. Sin embargo, este modo de recorrer el mundo dista de ser ese espacio habitado en reciprocidad que vivenció Humboldt, por ello es importante el viaje, la mirada atenta, conceder atención, la presencia, el estar, salir de visita para encontrar historias. *Google Maps* nos ofrece una cartografía pixelada del mundo.

---

<sup>71</sup> (Wulf, 2016, pág. 24)

**TABLA DE IMÁGENES DEL APARTADO MAPAS**



Mapa de América del Sur por Gerardo Walk, 1654 Fuente: libro de Geografía



Francisco de Goya Capricho Nº 43: El sueño de la razón produce monstruos (1796-1798) Fuente: [link](#)



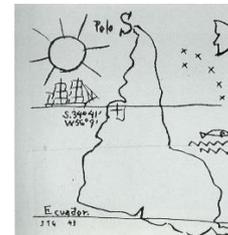
Medida total de Rusia en comparación con Brasil. Consultado 09/04/22. Fuente: [link](#)



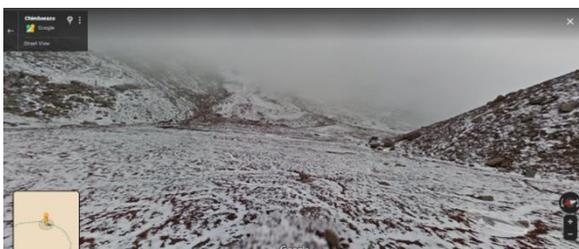
Representación del mapa de China. Fuente: [link](#)



Mafalda por Quino Fuente imagen: [link](#)



Joaquín Torres García "América invertida" 1943 Fuente: [link](#)



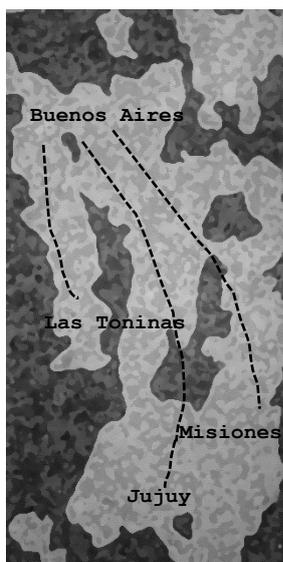
Captura de pantalla del Chimborazo tomada el 26/01/2021

 *Narrativas artísticas. Viajar y registrar*



**El paisaje...**

Mi relación con la naturaleza está dada desde muy pequeña. He dedicado horas infinitas a ver documentales. Cuando terminé la secundaria me anoté en la UBA para estudiar Ciencias Biológicas, aunque quería especializarme en Zoología, pero sólo se dictaba en La Plata. Finalmente empecé la Carrera de Ecología Urbana en la UNGS<sup>72</sup>. La experiencia de tres años en laboratorios de química, al trabajar con una ciencia dura, no estaba siendo el camino que buscaba. Las mezclas de materiales y soluciones iban por otro rumbo, el de una alquimia mágica. Por eso me dedique al arte y tengo esa relación amorosa con los materiales. Los planteos académicos que sucedían en el laboratorio no respondían mis preguntas, o respondían otras que no me interesaban en ese



momento.

Comencé a viajar y de allí surgió una relación afectiva con el paisaje. Realicé algunas pinturas, videos, pero sobre todo dibujé, hice anotaciones, tomé fotografías, y recolecté objetos significativos para mí.

El primer destino que despertó el deseo de descubrir nuevos paisajes, fue Jujuy. Y digo descubrir como quien dice quitar el velo. Ver por primera vez aquello que estaba oculto. Los sitios se descubren en cada mirada y en cada latido. Ver las montañas de colores, la tierra roja, la inmensidad en la altura, respirar el aire seco polvoriento, todo anunciaba que viajar no era igual a vacacionar. Luego del viaje a Jujuy realicé una obra objetual con yeso coloreado, organizado

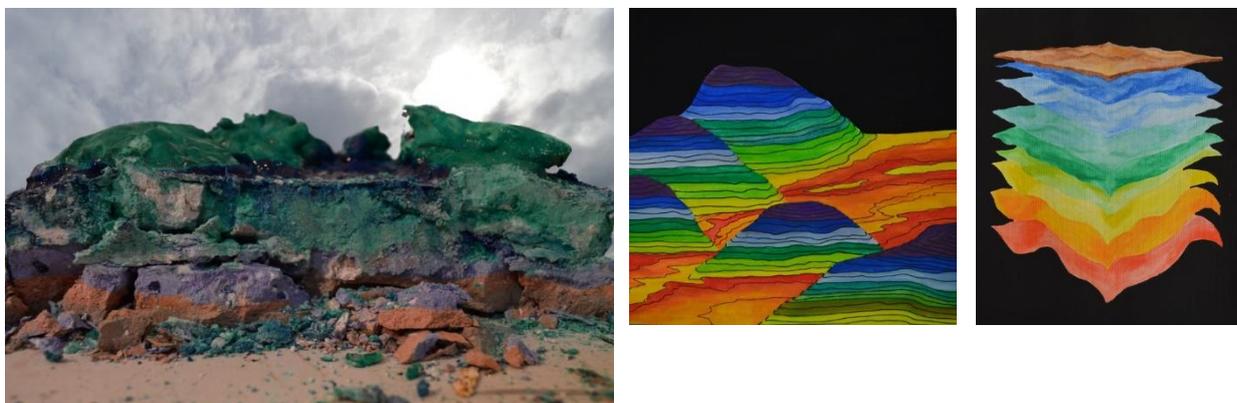
<sup>72</sup> Universidad Nacional de General Sarmiento



Registros fotográficos del paisaje jujeño

en horizontes geológicos<sup>73</sup>. Le tomé una foto y lo monté con un cielo en movimiento. La toma es un registro desde la terraza de mi casa en Floresta. La pieza de yeso tiene 15 x 30 cm y fue pensada para ser proyectada a gran escala<sup>74</sup>.

Paralelamente, realicé unas ilustraciones<sup>75</sup> observando estas capas que se superponen y constituyen el suelo.



Poéticas de la erosión III. 2016. 2:30 Fuente personal: [link](#) (izq) Ilustraciones con acuarelas sobre papel (dcha)

Luego de Jujuy, tuve la oportunidad de viajar a Las Toninas. Hacía muchos años que no iba al mar argentino. Pasé muchas horas observándolo y comencé a dibujar casi compulsivamente. En mi cuaderno fui anotando las sensaciones de ese *estar* en soledad en el bullicio de las olas<sup>76</sup>. Estos dibujos que realicé, en pequeña

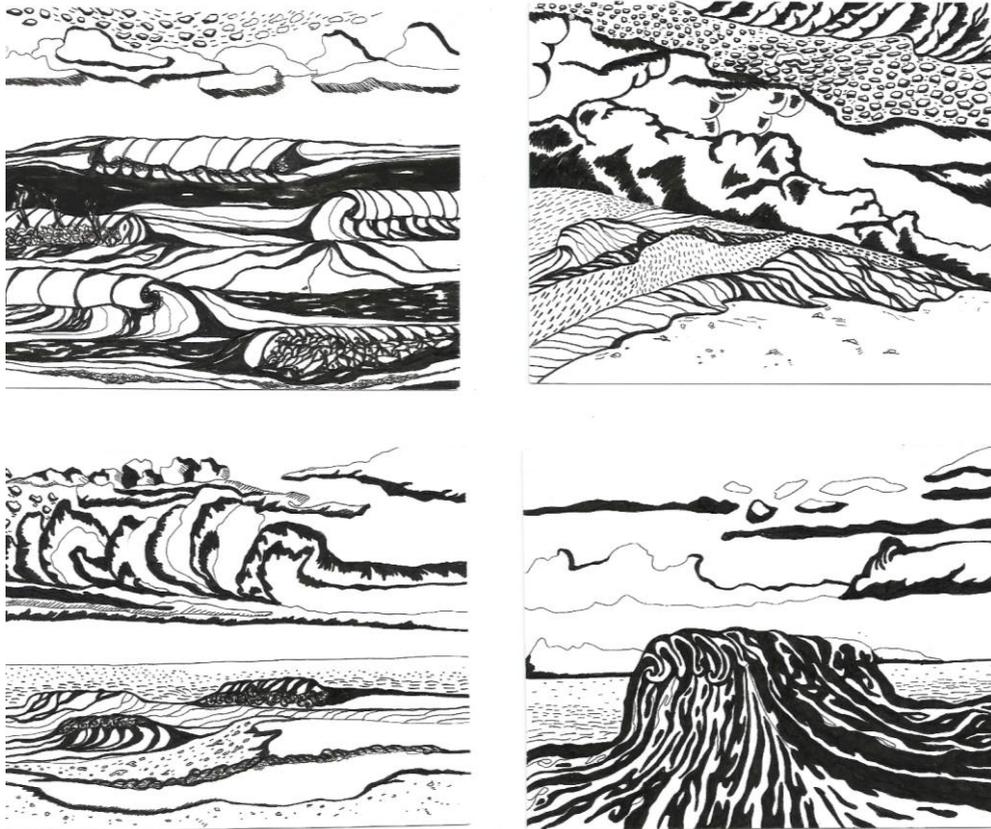
<sup>73</sup> Se denominan así a estratos horizontales que se desarrollan en el interior del suelo y presentan diferentes características de composición, textura, adherencia, etc.

<sup>74</sup> Me interesaba jugar con la pérdida de dimensión de los objetos. El audio es una captura del viento jujeño. El título da cuenta de la fuerza del viento que funciona como modelador de la tierra. Aunque en el video no afecta en apariencia a los extractos horizontales.

<sup>75</sup> Las ilustraciones miden 30 x 25 cm., constituyen una serie denominada “Estudio de la materia”. Fueron realizadas con acuarelas y estilógrafos.

<sup>76</sup> Pensé mucho Caspar Friedrich -hablaré de él unos renglones más adelante-, de hecho, me tomé una foto evocando su obra El caminante ante el mar de niebla (ver tabla). De mis visitas al Museo Nacional de Bellas Artes, muchas veces me he quedado observando la pintura En la costa de Valencia de Joaquín Sorolla (ver tabla). Hipnotizada por la masa de color y de luz; vibrantes y transmisoras de la fuerza del agua y del viento de esos paisajes mediterráneos.

escala del mar argentino, se definían por líneas negras y espacios blancos, alborotados.



Ilustraciones del mar argentino. Medidas variables aproximadamente 8 x 10 cm

**¿Cuál es nuestra relación histórica con el paisaje desde el arte?...**

Como todo concepto, el género pintura paisajística es una construcción que muta y se redefine de acuerdo a la época, las cuestiones políticas, religiosas, económicas y el lugar donde se desarrolla. En el libro **Naturalezas Mutantes**, Daniel López Del Rincón, menciona una reflexión del geógrafo J. B. Jackson sobre el paisaje: "la palabra es bastante sencilla, se refiere a algo que creemos que entendemos y, sin embargo, para cada uno de nosotros significa algo diferente"<sup>77</sup>. Me recuerda a un fragmento de un libro sobre pintura paisajista: "la tierra es la superficie de la Tierra o una parte de la superficie de la Tierra; sin

<sup>77</sup> (López Del Rincón, 2017, pág. 129)

embargo, el paisaje es el rostro de la tierra, la tierra en cuanto al efecto que causa sobre nosotros” (Wolf, 2008, pág. 7) Entonces, pensar en paisaje es pensar en la relación entre quien lo observa y lo observado, habitar en reciprocidad.

La noción de paisaje como género, surge en Occidente a finales del siglo XV, con un apogeo en el siglo XIX y un desdibujamiento en el siglo XX. Si nos movemos hacia atrás en la línea del tiempo, encontramos que el paisaje servía como decoración mural, era considerado de entretenimiento, popular e incluso superficial<sup>78</sup>.

Entrando a la Edad Moderna, en las escenas pictóricas, el paisaje seguirá apareciendo como fondo, casi imperceptible, y habrá que ir hacia él con la mirada. Los paisajes son idealizados, vistos como escenarios para acontecimientos religiosos y mitológicos (ver tabla). Aquí la idea de belleza está dada por lo divino.

En el Renacimiento se produce una afirmación de los valores del mundo y de la humanidad, y se plasma una visión dinámica del universo. La belleza será expresión de un orden intelectual y profano que, en la medida, el número y la proporción, encuentra su propio lenguaje. Podemos encontrar obras como las de Joachim Patinir<sup>79</sup> (1485-1524), quien crea paisajes fantásticos que no parecen ser fieles representaciones de zonas geográficas concretas. En sus obras, el paisaje ya no se muestra como un simple telón de fondo de las escenas a representar, sino como lo esencial de su obra (ver tabla). Pensemos que “la naturaleza, en este período histórico, es entendida como el espejo de un orden divino; un escenario en el que el hombre debe seguir la senda virtuosa que lo acerque al bien y lo aleje del mal. Patinir no es ajeno a estas ideas y en sus cuadros podemos ver esta visión simbólica de la naturaleza” (Caminar", 2021).

---

<sup>78</sup> Si bien en la lírica y épica medievales e incluso en cartas de viajes hay una gran receptividad de las personas frente a la naturaleza, no existía un valor estético del paisaje, la experiencia visual no era plasmada en cuadros como objeto de contemplación y belleza.

<sup>79</sup> Considerado como el primer pintor de paisajes universales, precursor del paisajismo como género independiente.

Recién a comienzos del siglo XVI el término paisaje se introduce en el vocabulario del arte con un significado estético y de género. En el siglo XVII nace el paisaje clásico inspirado en la antigüedad clásica, pioneros de ello son los artistas franceses Nicolás Poussin y Claudio de Lorena. Cultivaron un tipo de paisaje sereno y equilibrado, en el que a menudo aparecen ruinas clásicas. Goethe decía: “en Claudio de Lorena se confirma la eternidad de la naturaleza” (Wolf, 2008, pág. 10). Por esta época, el filósofo francés Denis Diderot (1713-1784), decía que los habitantes de las ciudades colgaban los cuadros de paisajes en las paredes de sus salones para compensar la pérdida de la naturaleza. El arte, constituía el decorado para una sociedad que daba importancia a la representación y la elegancia. Los artistas pintaban para sus mecenas: nobleza y burguesía.

En el Romanticismo<sup>80</sup> (finales del siglo XVIII), período donde encuentro muchas filiaciones con artistas de la época, se desarrolla una admiración por la naturaleza, el paisaje se vuelve una temática predilecta. La visión de los pintores románticos será la exteriorización del yo del artista, con la intención de comunicar una emoción o sentimiento<sup>81</sup>. Un artista clave para esta época es el pintor alemán Caspar David Friedrich, quien renovó el género realizando rupturas en las convenciones establecidas y otorgándole un carácter simbólico al paisaje. Para la época resonaban pensamientos como los de Lord Byron, poeta inglés: “¿No son las montañas, las colinas y las nubes parte de mí mismo y de mi alma, tal y como yo soy una parte de ellos?” (Wolf, 2008, pág. 56). La obra de Friedrich (ver tabla), no pierde vigencia para lxs amantes de la naturaleza, nos recuerda ese instante en que nos detenemos a contemplarla y nos damos cuenta que somos

---

<sup>80</sup> Es importante destacar que el Romanticismo, nace como oposición al neoclasicismo reinante, que proponía un ideal de belleza, racionalismo y culto a la Antigüedad clásica.

<sup>81</sup> Ahora, la sensibilidad y la sugestión del color superan a los valores racionales de la línea y del dibujo tan característicos del neoclasicismo: “Por vez primera, los pintores no trabajaban de encargo, sino conforme los dictados de su imaginación, expresándose a través de la pintura, buscando pintar sus ideas y sentimientos personales” (Caminar”, 2021).

una pequeña parte de ella, que se impone ante nosotros con su fuerza, misterio y complejidad.

El filósofo alemán Immanuel Kant nos habla del concepto de sublimidad: al observar y contemplar la naturaleza, con su fuerza profunda y devastadora, nos irrumpen sentimientos de placer o displacer pues en comparación somos de una infinita pequeñez y vulnerabilidad.

En esta época también encontramos a los paisajistas ingleses John Constable y William Turner (ver tabla) que tratan en sus cuadros de una manera bellísima, las luces y las atmósferas. En sus obras la inmensidad del entorno avasalla al hombre, demuestra su finitud y leve permanencia en este mundo. Para la época<sup>82</sup> se impone una tendencia: la dimensión del paisaje se reduce a escenarios dramáticos y horribles, salvajes e indómitos, pensamiento que da lugar a una necesidad de orden, limpieza, dominación.

En el siglo XIX, la pintura de paisaje adquiere otro espacio, nace el paisaje moderno<sup>83</sup>. Se producen grandes transformaciones respecto a la naturaleza: explotación, industrialización, urbanización<sup>84</sup>. Se consolida el mundo moderno. Los artistas de este período, salen en busca del paisaje con la intención de representar lo efímero y transitorio de la percepción. La materia se descompone en unidades mínimas con golpes de pinceladas siguiendo las teorías del color de la época. El pensamiento de Paul Cézanne<sup>85</sup> es muy interesante en relación al arte y el paisaje: "en el pintor hay dos cosas: el ojo y el cerebro, ambos deben ayudarse; es preciso trabajar en su desarrollo mutuo; del ojo por la visión sobre la naturaleza, del cerebro por la lógica

---

<sup>82</sup> A la vez que se imponen temáticas del desarrollo tecnológico, como los trabajos agrícolas, en la obra *La esclusa* de Constable, y la era del ferrocarril en la obra *Lluvia, vapor y velocidad*. El gran ferrocarril hacia el oeste, de Turner.

<sup>83</sup> Se va a producir una gran demanda para adornar los salones de la burguesía. La influencia de las academias comienza a disminuir, el paisaje ya no estará ligado a la temática metafísica, ni sujeto a reglas académicas y fórmulas preexistentes

<sup>84</sup> Ver en Anexo en el [apartado Sustrato-Naturaleza](#) la dicotomía humanidad y naturaleza.

<sup>85</sup> A quien han llamado el padre de la Modernidad en la pintura

de las sensaciones organizadas, que producen los medios de expresión”<sup>86</sup> El filósofo francés Gilles Deleuze, en **Pintura. El concepto de diagrama** dice que la mayor parte de los pintores no hacen otra cosa que pintar el comienzo del mundo<sup>87</sup>. Lo sublime reaparece: la naturaleza se impone ante nosotrxs con su fuerza, misterio y complejidad. Al observarla, contemplarla, nos irrumpen sentimientos que dan cuenta de lo pequeño y vulnerable que somos. Pintar el mundo antes del mundo, *ese amanecer de nosotros mismos por encima de la nada*, como decía Cézanne.

Las obras que creamos implican un nacimiento: cada nueva imagen, objeto, acción que traemos al mundo. Y antes de ello sucedió el caos, el momento de fundirse con la naturaleza, con el entorno. ¿Acaso esto no es ese territorio que se habita en reciprocidad? Nos fundimos con el paisaje para dar nacimiento a un gesto, y así, volvernos más presentes.

### **El dibujo...**

Dibujar es descubrir, como dice John Berger en el libro **Sobre el dibujo**. “Dibujar no es solo medir y disponer en el papel, sino que también es recibir. Cuando la intensidad de mirar alcanza cierto grado, uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que esté escudriñando”<sup>88</sup>. Aquí está otra vez ese sentido de *habitar en reciprocidad*. El dibujo se hace, y a la vez, el dibujo nos hace. En esa relación tan amorosa que tengo con el dibujo al que vuelvo constantemente pienso en nuestra relación -humanidad- con el dibujo, y su importancia.

Para iniciar este recorrido me gustaría situarnos en la Prehistoria, es decir, aquel tiempo en donde comenzamos a caminar por la tierra, habitar cuevas, hacer fuego, dejar nuestras

---

<sup>86</sup> ((compilador), 2016, pág. 75)

<sup>87</sup> Deleuze habla de dos momentos planteados por Cézanne: el caos y la catástrofe. El caos como un acto pictórico, donde el artista se funde con el paisaje, el ojo está fundido, y de aquí salen las bases, el armazón del cuadro. Y en el segundo momento, nos encontramos con la catástrofe, donde se arrastra con todo lo anterior, se parte de cero, se parte de la re-conquista, y dice: lo que sale de allí: es el color.

<sup>88</sup> (Berger J., 2011, pág. 46)

huellas en la piedra. Propongo tomar una antorcha en nuestras manos e ingresar a la oscuridad de una caverna con la luz titilante del fuego. Estamos con nuestrxs antepasadxs (ver tabla), situadxs al interior de la vida natural, donde la humanidad no estaba separada de la naturaleza. En un hermoso libro **Naturaleza asombrosa en el arte**, el naturalista y documentalista contemporáneo David Attenborough comienza así: "Los animales fueron lo primero que dibujaron los seres humanos. No plantas. No paisajes. Ni siquiera ellos mismos. Pero animales ¿por qué?"<sup>89</sup>. En todos los estudios que se realizaron de las pinturas rupestres, se descubre que la humanidad ha tenido desde siempre la necesidad de representar el mundo que la rodea (ver tabla). No existía allí la noción de belleza, estética o de ciencia que hoy conocemos, pero sin duda, existía una estrategia visual. El dibujo permitía documentar la naturaleza, traducir lo que impactaba en las pupilas a modo de relato, de estudio; para entenderla y para dominarla después. En este fragmento que sigue, tomado del libro antes mencionado, resuena lo que mencionaba Berger sobre el dibujo, dice: el acto de dibujar es "lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas"<sup>90</sup>. En una charla que escuché hace muy poco, el artista argentino Eduardo Stupía decía que dibujar es recordar siempre. Cada vez que dibujo, mi relación con el objeto o la cosa observada cambia completamente. Se da una relación diferente, íntima, única. Todo lo que creía saber sobre ese objeto se modifica, pues descubro sus secretos, sus delicados pliegues, curvas, la luz que se apoya y la oscuridad que oculta.

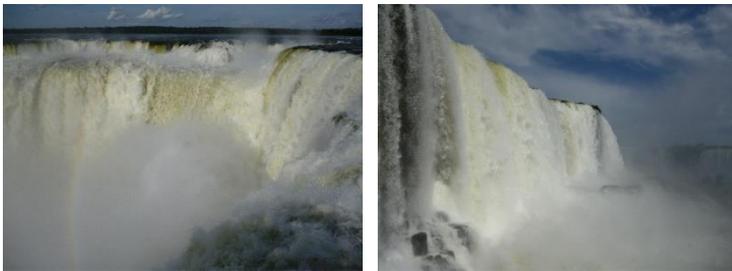
De aquellos viajes -de exploradorxs y viajexs mencionados en el apartado Mapas-, con intenciones de descubrir y conquistar

---

<sup>89</sup> (Attenborough, 2017, pág. 9)

<sup>90</sup> (Berger J., 2011, pág. 3)

nuevos territorios desconocidos por entonces, el dibujo fue una herramienta de registro fundamental. Sin posibilidad de tomar fotografías, la única manera de asir lo que se presentaba ante la mirada, era la línea y el punto sobre el plano. El dibujo nunca abandonó ese rol comunicativo. Sin dibujo no hay ciencia posible, diría Pablo La Padula<sup>91</sup>, biólogo y artista visual. La forma de registrar e interpretar fue posible gracias a la modelización del mundo a través del dibujo. Alrededor de ello, se construyó un alfabeto visual para interpretar las imágenes como parte del pensamiento intelectual.



Registros propios Cataratas del Iguazú

En el 2015 viajé a Misiones, Argentina. Quería conocer las Cataratas del Iguazú. La primera impresión cuando bajé del avión fue, que el

lente con el que acostumbraba a mirar la ciudad se modificaba completamente, del gris cemento a húmedos verdes y rojos. Todo era así. Iguazú rebosaba de colores y vida. Ver a los animales en su entorno natural fue maravilloso: lagartos, monos, tucanes, mariposas. El primer encuentro con la Garganta del Diablo fue impactante, como si me hubieran dado una descarga eléctrica, pero de emociones. Recorrió por todo mi cuerpo una sensación de estremecimiento. Nudo en la garganta y no poder correr la mirada. Después de llenarme los ojos con esas imágenes realicé unas pequeñas ilustraciones, anotaciones y sensaciones, tratando

---

<sup>91</sup> A quién admiro fuertemente, y amablemente al finalizar la Maestría, aceptó ser el director de esta tesis, pero los tiempos nos encontraron desencontrados, por aquel entonces.



captar esas fuerzas que emanaban del agua. El vapor volvía a la profundidad, blanca e incierta. El sonido te abraza y te deja sorda del mundo alrededor. Ordené mis registros, en una composición más grande -70 x 100 cm- a modo de estudio. El tratamiento de la línea era igual a los dibujos del mar, solo que ahora, el planteo era más estudioso, con una alegoría a lo científico pero anclado en una narrativa

subjetiva. Hay varias obras y artistas a donde vuelvo continuamente, desde los grabados japoneses (ver tabla), pasando por las ilustraciones de lxs naturalistas y viajeros, como Maria Sibylla Merian (1647-1717), investigadora y artista alemana. Merian, se crió en un ambiente de arte y estudio natural. En 1699, realizó un viaje a la colonia holandesa de Surinam con una de sus hijas, fue un proyecto de investigación de campo sin ningún tipo de ayuda económica externa. Su obra es bellísima y se destaca entre ellas, las ilustraciones en donde compone en

una misma hoja todo el proceso de metamorfosis de la mariposa<sup>92</sup> (ver tabla).



Tomatillo y oruga Mariposa  
Monarca(izq). Cedro Misionero (dcha)

En mis ilustraciones actuales, que están más ligadas a este tipo de dibujo naturalista, trabajo con diversos materiales: grafito, acuarelas, acrílicos, estilógrafos, etc. Tienen una impronta bien pictórica.

El dibujo es una práctica que siempre me acompaña. El tiempo y el espacio en donde suceden, creación y contemplación, es una apuesta al proceso perceptivo y crítico, a ese volverse más presente. Vuelve aquí a re-sonar el arte como un acto de rebeldía para el que ejecuta y consume. Actualmente mis trazos intentan registrar e interpretar partes de la biodiversidad que observo, y a representar mis *seres posibles*<sup>93</sup>.

Por las calles de Buenos Aires siempre voy realizando un registro atento, observando la vegetación que le hace frente al gris cemento; recolecto frutos caídos, ramas y semillas. Voy armando mi gabinete de curiosidades<sup>94</sup>, que observo bajo el lente del microscopio y también ilustro<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Este estudio, aportó al campo de la ciencia una nueva mirada, al situar el ciclo vital de los insectos en el hábitat natural, en una composición estética impactante. Las ilustraciones son exquisitas, el color vibrante, el detalle de las partes de los insectos y plantas, la disposición en el espacio de los elementos.

<sup>93</sup> Mis ilustraciones, que son parte de este estudio de tesis, las expondré en el capítulo III

<sup>94</sup> Eran colecciones que surgieron alrededor de 1500 en las cortes principescas, Se clasificaban en dos tipos: artificialia (objetos realizados por personas) y naturalia (objetos procedentes de la naturaleza). Ver en [Anexo-Sustrato-Gabinete de curiosidades](#) la historia de los mismos y su importancia.

<sup>95</sup> En el anexo sumo imágenes de plantas que he tenido la oportunidad de ver en su hábitat y logrado captar con mi cámara. Además, sumo algunas consideraciones sobre la relación humanidad plantas en [Anexo-Sustrato-Herbarios y Botánica](#).

**TABLA DE IMÁGENES DEL APARTADO NARRATIVAS ARTÍSTICAS. VIAJAR Y REGISTRAR**



"El caminante ante el mar de niebla" (1818)  
Fuente: [link](#)



"En la costa de Valencia". J. Sorolla  
(1898) Fuente: [link](#)



"El pago del tributo". Masaccio (1424)  
Fuente: [link](#)



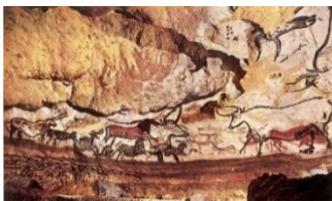
"Paisaje con San Jerónimo". Patinir.  
(1510) Fuente: [link](#)



"Lluvia, vapor y velocidad" W. Turner (1844)  
Fuente: [link](#)



Artistas del paleolítico. Fuente: [link](#)



Pinturas Cueva Lascaux Francia. Fuente: [link](#)  
(izq) Katsushika Hokusai. "Yoshino Waterfall, where Yoshitsune [link](#) (dcha)



Maria Sibylla Merian  
"Caterpillars, Butterflies and Flower" Fuente: [link](#)

## ¿De dónde parte este viaje?



### La pintura como viaje...

En el libro **El arte en cuestión. Conversaciones**, el artista Felipe Noé expone algo revelador "(...) la pintura, en cambio, no muestra el viaje sino el punto de llegada, que ofrece en un instante. El contemplador tiene que hacer el viaje en sentido inverso, deshacer el viaje para entender el viaje"<sup>96</sup>

Como mencioné al inicio, hay dos puntos que comprenden este trabajo, la finalización de la carrera de grado y mi investigación actual. Desde este presente, me propongo deshacer el viaje -con toda su multiplicidad y derivas- para entenderlo; hacer el viaje en sentido inverso, como propone Noé, para responder algunos interrogantes ¿por qué me interesa la configuración un imaginario posible en un futuro no tan lejano? ¿por qué trabajar con la reutilización de plásticos y tecnologías low tech? y ¿por qué la búsqueda de generar un impacto en las personas con mis obras e instalaciones?



Fotografía del proceso de trabajo

La materialidad siempre fue una pieza fundamental en mi trabajo artístico. En mis obras anteriores ya trabajaba con plásticos y pinturas industriales; estudiando su comportamiento, temporalidad y posibilidades. Mezclaba pinturas solubles en agua con otras solubles en aceite que se encontraban dialogando en un mismo espacio pictórico. El resultado era un tiempo

detenido en una superficie bidimensional.

La incorporación de materiales del ámbito industrial en los procedimientos artísticos viene de la mano de los collages cubistas y el *ready made* duchampiano<sup>97</sup> y sus "innovadoras e

<sup>96</sup> (Noé & Zabala, 2000, pág. 67)

<sup>97</sup> Ver Anexos-[Sustratos- Presencias materiales Collage, ready made y minimalismo](#)

inexploradas propiedades que estimulan la imaginación y la experimentación”<sup>98</sup>.

En mis investigaciones acerca de la pintura, comencé a filmar la *materia*, para captar su movimiento real, su frescura y su fuerza impredecible. Pero sentía que había algo que siempre quedaba oculto: determinados materiales atraviesan a otros según sus densidades generando paisajes en las profundidades. Muchas de las obras realizadas me recordaban vistas satelitales del planeta Tierra, reminiscencias tanto microscópicas como macroscópicas. Aquellos preparados de pintura que realizaba, entraban en un estado de atracción y repulsión, que consumaban formas rítmicas y hechizantes. Mínimas vibraciones que se escapaban a toda planificación, que me recuerdan el paisaje. Un espacio donde nada permanece estable, todo fluye y muta. Aquí



“Metamorfosis. La transparencia de lo efímero”. Pvc- cristal 3.00 x 5.00 mts.  
Cada panel con materia pictórica.

estaba la clave. Una danza, no un enfrentamiento. El artista Paul Cézanne decía que “para pintar un paisaje debo descubrir ante todo las bases geológicas, piense usted que la historia del mundo data del día en que dos átomos o dos remolinos se han encontrado, dos danzas químicas se han combinado. Esos enormes arco iris, esos grandes prismas cósmicos, este amanecer de nosotros mismos por encima de la nada”<sup>99</sup>.

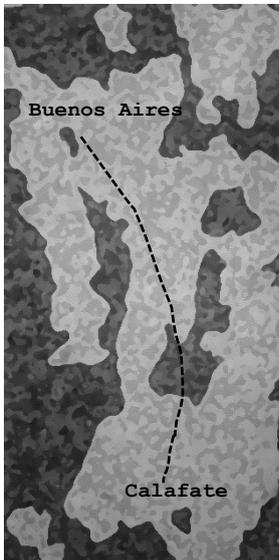
En el año 2013, realicé una muestra individual, mi primera instalación, en un espacio de arte en Almagro llamado **El ojo**

<sup>98</sup> (Alonso, 2015, pág. 32)

<sup>99</sup> (Deleuze, 2007)

**errante.** Diseñé cinco paneles de PVC cristal pintados, separados por 1 metro de distancia entre sí y sujetos al techo.

Esto posibilitó recorrer, tocar, oler y contemplarlos en ambas caras, incluso ver a través de ellos. La obra fue mutando, al estar la pintura aún húmeda o desprenderse por efecto de la gravedad, unx se veía completamente invadidx por la pintura. Esta puesta en escena en un espacio real específico me permitió pensar la pintura desde la superación de la superficie habitual de las dos dimensiones, y en la posibilidad de generar un espacio recorrible<sup>100</sup>.



Otra experiencia de viaje que aconteció, después de ver las paredes de agua incesantes brotando casi al extremo norte de nuestro país, fue ir a ver los bloques congelados de agua al extremo sur: el Glaciar Perito Moreno (Calafate)<sup>101</sup>.

De esta experiencia surgieron bocetos, pinturas y obras audiovisuales. En este re-tornar sobre los viajes realizados, re-cupero una constante: el agua<sup>102</sup>. Estaba allí en los preparados de pinturas, y en las formas rítmicas y hechizantes de las obras bidimensionales y tridimensionales;

<sup>100</sup> Acompañando la instalación, presenté un video que mostraba un momento cotidiano en mi taller, la acción de mis manos operando directamente sobre un tacho de pintura. Las latas de esmalte sintético luego de un período largo, tienden a secarse en la parte superior generando capas gruesas de pintura, que denominé *costras*. Un elemento dotado de cuerpo y sentido: me interesaba esa costra como objeto, que a los fines utilitarios es inútil, un elemento amorfo, seco, con el cuál no se puede pintar un cuadro. Pero que se podía presentar como cosa en sí misma. Realicé luego, algunas pinturas bidimensionales de paisaje con este material, pero dejé de utilizarlo a partir de la toma de conciencia de su composición y el daño ambiental que genera.

<sup>101</sup> Argentina es un país bellissimo y de paisajes complejos -posee montañas, mar, bosques, ríos, glaciares, cataratas, extensas zonas áridas (llanura pampeana)- y al tener una gran extensión en sentido norte-sur, o sur-norte si usamos el mapa de Torres García, cuenta con climas variados: cálido, templado, frío. La naturaleza es una constante creación de capas y formas inimaginables. Hay diversidad de texturas, color, luz y oscuridad. En cada pequeño fragmento pueden hallarse mundos enteros y hasta perderse en ellos. Perderse para encontrarse. Conceder atención a estos paisajes y lo que tienen para contarnos es comprender que no somos seres aislados, pertenecemos a una multiplicidad y diversidad de capas y conexiones en el mundo.

<sup>102</sup> Re-suena el libro **El agua y el trueno** de Esteban Ierardo, filósofo argentino contemporáneo: "El agua es amorfa. Puede acomodarse a la figura de un lecho de un río u océano. Pero la acuosidad como tal no es forma quieta o solidez. Quizá el agua es el comienzo porque lo informe, amorfo, es receptáculo de todas las posibles formas futuras. Todo lo que puede ser es ya en el regazo de lo líquido (Ierardo, 2007)

estaba allí en la fluidez de la línea y el movimiento del mar agitado de los dibujos; estaba allí en las pinturas de paisaje y las obras audiovisuales que comencé a desarrollar.

Realicé una pintura inspirada en el Chaltén y en la película de Werner Herzog de 1991 **Grito de piedra** (ver tabla). Las tribus tehuelches consideran al Cerro Fitz Roy<sup>103</sup> como un dios, lo llamaban Chaltén que significa "Dios del Humo".

Son casi permanentes las nubes alrededor, realmente parece un volcán. El día que fui, las nubes se disiparon, la vista era única. En esta obra la materialidad amorfa se repliega para dar forma al paisaje. En paralelo, comencé una serie de videos experimentales trabajando con la desintegración de bloques cónicos de hielo y pintura.

Herzog vuelve aquí con su película **La salvaje y azul lejanía**<sup>104</sup> (ver tabla). Me impactaron las imágenes submarinas que incluye



"Grito de piedra" 100 x 100 cm Esmalte sintético, óleo, enduido, látex sobre madera



Registros propios El Calafate

este film las cuales fueron rodadas en la Antártida. El agua del mar parece gas líquido, y el techo de hielo parece cielo. Son

---

<sup>103</sup> Dentro del cordón montañoso se encuentra el Cerro Torre. El primer ascenso al Cerro fue en 1959, emprendido por dos italianos - Toni Egger y Cesare Maestri-. Uno perdió la vida en el descenso y al otro escalador lo encontraron en muy malas condiciones, no recordaba casi nada de la expedición. La trágica ascensión del Cerro Torre constituye, aún hoy, uno de los mayores misterios en el mundo del alpinismo. En torno a este misterio Herzog, filmó in situ su película, y yo, elaboré este cuadro con esa figura enigmática e imponente de hielo.

<sup>104</sup> Falso documental de ciencia ficción. Se trata de material documental puesto a modo de ficción en un nuevo contexto generando así un nuevo relato.

paisajes impresionantes que hacen perder la noción del espacio real, estamos bajo el agua, pero parece una galaxia donde la flora y la fauna resultan extrañas y misteriosas. Si bien el director juega con este doble sentido y hace una ficción de ello, me cautiva pensar en esa huella de lo real que se resiste a toda manipulación, una resistencia que el aparato cinematográfico captura por su propio mecanismo involuntario. Las mínimas vibraciones de las cosas que escapan a cualquier planificación, la naturaleza actúa de manera escenográfica, decía Herzog.

Después del contacto con los gigantes bloques de hielo del sur, comencé a trabajar en la cocina de mi casa. -Aquí se conecta ese primer cono de silicona- Congelé en un medidor cónico, agua con pintura para luego observar su derretimiento. Me preguntaba ¿Qué sucederá al retirarlo del freezer y disponerlo sobre un lienzo? ¿Qué rastros quedarán? ¿Qué paisajes quedarán impregnados en su desintegración?

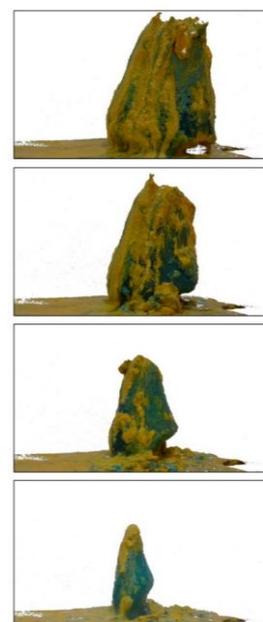
Para acelerar el proceso, como si calentará más la atmósfera utilicé un secador de pelo - ¡hola, calentamiento global! -. Esta acción la filmaba con una cámara fija, duraba aproximadamente media hora, y luego la editaba. Todas partían de las formas cónicas<sup>105</sup>.

No puedo dejar de mencionar, en relación a estas experiencias que



Poéticas de la desmaterialización I  
2016 00:05:00

[Link](#)



Poéticas de la desmaterialización II  
2016 00:06:45

[Link](#)

<sup>105</sup> Una forma geométrica que representa una montaña, por ejemplo; o toda la naturaleza como diría Cézanne: “todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Es preciso aprender a pintar sobre esas figuras simples, luego se podrá hacer todo lo que uno quiera”. Figuras que, el artista Víctor Grippo con su obra Muerte, vida y resurrección hará trizas (simbólica y literalmente).

desarrollé, las instalaciones de Paula Senderowicz<sup>106</sup>. En el año 2005 realizó una obra llamada **Paisaje Frágil** (ver tabla). La misma constaba de un exhibidor/freezer/vitrina que contenía un micro-paisaje de hielo. La cara superior estaba abierta, y se percibía el vapor frío que emanaba del hielo. Senderowicz buscaba recrear un fragmento de un territorio en escala que refiere al imaginario del paisaje virgen e intransitable, y a la vez, a nuestra relación con el territorio y a nuestra propia fragilidad. La presencia o ausencia de gente en la sala modificaba la temperatura del ambiente, y en consecuencia a la obra. En el año 2017 realizó otra pieza destinada a consumirse al culminar la muestra, en la Casa del Bicentenario, **La lógica de los magmas** (ver tabla). Esta vez la instalación estaba compuesta por hielo y arcilla. Los tonos rojos y grises, insinuaban un fenómeno volcánico.

Otra artista argentina pertinente para mencionar, actualmente radicada en España, es Andrea Juan. En el año 2015 tuvo la oportunidad de viajar a la Antártida y generar un vínculo entre ciencia y arte.

Durante 10 años llevó a cabo un proyecto de divulgación sobre las problemáticas ambientales de la Antártida, como consecuencia del calentamiento global y la pérdida de masa de los glaciares y, además, creó una residencia de arte con la temática arte y ambiente.

Desde lo fotográfico y audiovisual registró diversas acciones llevadas a cabo en esos años. Una de las obras que me interesan es **Nuevas especies** (2011). Con la pérdida de paredes de hielo, lxs científicxs descubrieron "nuevas" especies microscópicas que no estaban catalogadas por la ciencia. En relación a este descubrimiento Juan construyó esferas de colores contrastante que, ubicadas en el hielo, daban cuenta de lo que antes no se veía y ahora se ve (ver tabla).

---

<sup>106</sup> Una gran artista argentina, que tuve el honor de tenerla como codirectora de mi tesis de grado.

Estas obras de Juan están emparentadas con lo que luego realizaré como prácticas situadas. No solo descubrir el paisaje y traducirlo en ilustraciones y pinturas, sino que el mismo, pasa a ser el lienzo de la obra, en donde se inscribe mi búsqueda artística<sup>107</sup>.

Al regresar de mi viaje a El Chaltén decidí inscribirme en la Maestría en Artes Electrónicas para seguir indagando en nuevos medios<sup>108</sup>.

La obra ícono en esta decisión fue una pieza, en forma de cono, realizada derritiendo barras de silicona con la pistola de encolar<sup>109</sup>.

Como un tejido en ascenso fui generando círculos que se iban cerrando. Me interesaba este material que, por medio del calor, rápidamente cambiaba su estado e iba adquiriendo una forma nueva. Además, por su composición, permitía el paso de la luz- en la imagen se observa una luz interna<sup>110</sup>. En esa propiedad del material traslúcido, y en el color azul tan característico de los glaciares, había un germen de curiosidad que años después trabajaría en el contexto de la Maestría.



Cono de silicona  
15x25x15 cm.

---

<sup>107</sup> Desarrollo en capítulo III Germen - Práctica situada

<sup>108</sup> Mi carta de intención al postularme decía lo siguiente: Trabajo con diversos medios, herramientas y soportes: video, objetos, instalación. Para continuar en este campo me resulta indispensable profundizar en tecnologías actuales. Me interesa el desarrollo que propone la currícula, ya que apunta tanto a la creación como a la reflexión, con un enfoque interdisciplinario.

Me atrae el arte participativo que involucra al espectador, mental, espiritual y también físicamente. Herramientas técnicas de sistemas electrónicos y diseños de montajes, me permitirán desarrollar y concretar proyectos de instalaciones interactivas, con luz y movimiento”.

<sup>109</sup> Otro material que abandoné con el tiempo por la toma de conciencia de su toxicidad.

<sup>110</sup> En ese momento fui probando con las luces leds de mi bicicleta. El contenido teórico-práctico de la Maestría me permitió dar movimiento e iluminación, y más importante aún, generar interacciones con las personas mediante la programación de sensores.

**TABLA DE IMÁGENES DEL APARTADO ¿DE DÓNDE PARTE ESTE VIAJE?**



Frame película "Grito de Piedra" (1991)  
Werner Herzog



Frame película "Salvaje y azul lejanía"  
(2005) Werner Herzog



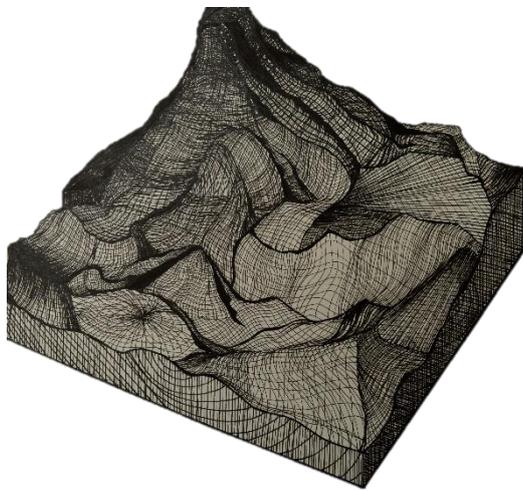
"Paisaje frágil" (2005) Paula Senderowicz  
Fuente: [link](#)



"La lógica de los magmas" (2017) Paula  
Senderowicz Fuente: [link](#)

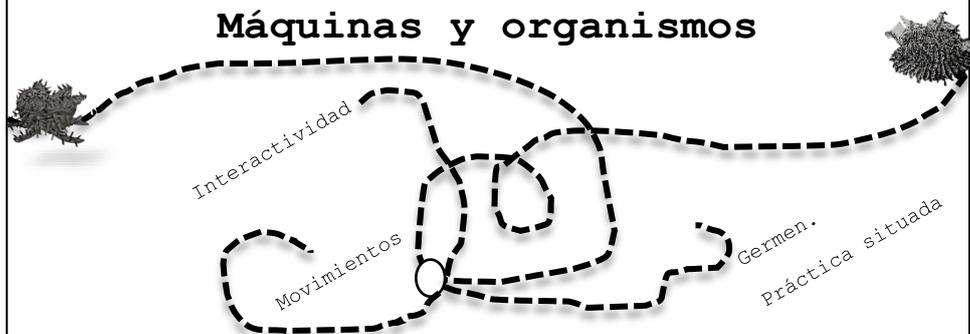


"Nuevas especies" (2011) Andrea Juan  
Fuente: [link](#)

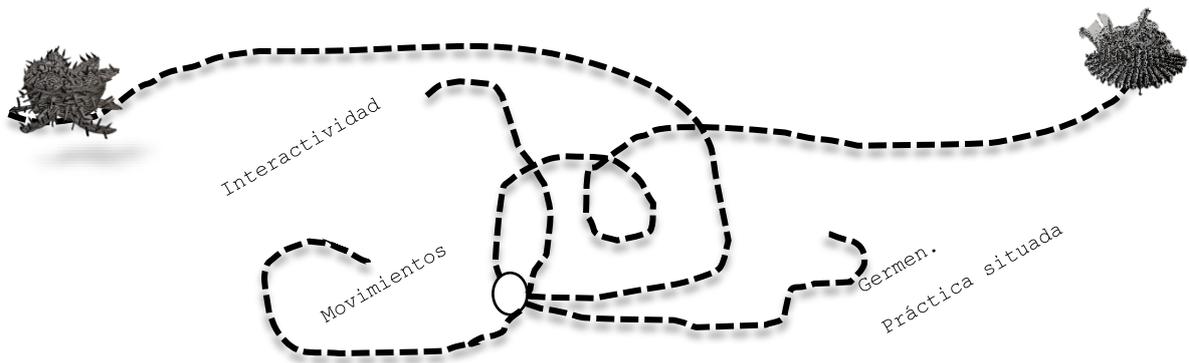


---

## Capítulo II Proceso creativo: Máquinas y organismos



Capítulo II. Proceso creativo: Máquinas y organismos



En este capítulo presento obras y procesos en el contexto de la Maestría. A partir de aquí, la presencia de los cuerpos, las máquinas y la luz tendrán otra importancia.

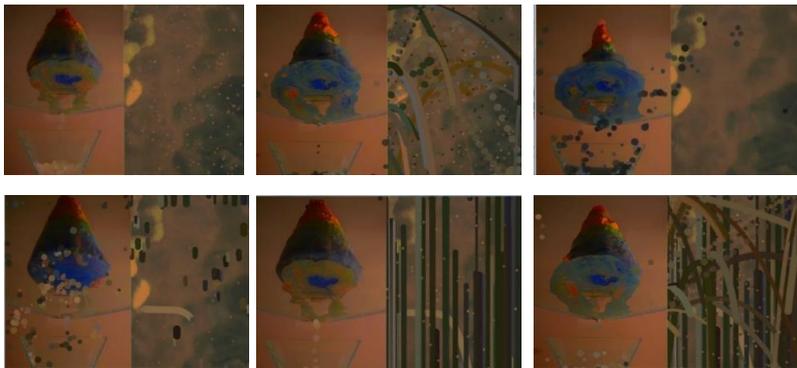
Menciono instalaciones interactivas y artistas que trabajan con conceptos y/o materialidades inspiradas en la naturaleza. Indago en la observación de seres animales y vegetales que fueron construyendo mi imaginario, para construir luego narrativas artísticas.

Por último, re-corro experiencias de viajes y participación en una Residencia de arte, que me proporcionaron una apertura sensible a la observación, práctica y mapeo del entorno.

## Interactividad



Durante el primer año de la Maestría realicé un proyecto interactivo. Presenté un prototipo que buscaba confrontar los modos de pensar la imagen en movimiento y su relación con el público. Los elementos claves siguieron siendo agua y pintura en diferentes estados. Quería transmitir una mirada poética sobre cuestiones físicas que involucran tanto a la naturaleza como a la pintura. El proyecto partía de la erosión de un cono de hielo. Fui desarrollando un diálogo entre los estados de este elemento -sólido/líquido- y las posibilidades que me brindaba la programación en *Processing* con una librería de Física y la gran colaboración de Leo Nuñez<sup>111</sup>.



Still de obra interactiva en Processing [Link](#)

El proyecto permitía a las personas modificar lo que sucedía en la pantalla, por medio del mouse<sup>112</sup>.

Como Paula Senderowicz y Andrea

Juan, tuve que recurrir a investigaciones científicas, por ejemplo, acerca la incidencia de la luz en el hielo glaciar<sup>113</sup>. Aquí se anunciaba un interés más profundo acerca del mundo de la ciencia en busca de respuestas de ciertos comportamientos y

<sup>111</sup> Actual director de la Maestría, gran docente y artista, a quién agradezco toda la ayuda que me ha brindado y los bellos momentos de creación en [Nixso](#).

<sup>112</sup> En el lado izquierdo se mostraba un video en loop del cono sólido, que se licuaba hasta cierto punto y luego se regeneraba. Al irse erosionando por medio de aire caliente focalizado, el líquido se iba depositando en un receptáculo de vidrio. Simultáneamente sobre este goteo, aparecían en pantalla nuevas gotas -digitales- que simulan el comportamiento del líquido, y cuyos colores variaban dependiendo del color del pixel de las gotas originales. Las nuevas gotas podían ser movidas con el mouse por toda la pantalla. Entre ellas se chocaban y rebotaban, según la densidad de cada una. El lado derecho, estaba en relación con el izquierdo. De fondo una imagen estática: vidrio/ventana, con una continua lluvia de gotas de colores. Cuando las nuevas gotas atravesaban esta parte de la pantalla, dejaban rastros como trazos de color.

<sup>113</sup> El motivo por el cual solo observamos el color azul, es porque es el único con mayor energía capaz de penetrar hasta la profundidad del hielo. Los demás colores son absorbidos antes.

fenómenos; para profundizar en las problemáticas ambientales. Pero siempre desde una narrativa subjetiva reflexionando en nuestra relación con el territorio.

Luego de la pieza interactiva en pantalla, se proponía -en la Maestría- indagar con proyectos en el espacio. Para el desarrollo del mismo, trabajé con piezas cónicas a gran escala, que se conectaban con lo que venía desarrollando<sup>114</sup>.



Continué explorando la materialidad de aquel primer objeto icónico realizado con barras de silicona, y como resultado realicé una instalación interactiva que llamé **Fuerza vital**. Constaba de dos piezas realizadas con barras de silicona en forma de cono. En su materialidad fueron posibles solo por acción del calor. Crecían como un espiral hacia su punta, en una sucesión de líneas que pasaban una y otra vez por un mismo punto, una especie de impresión 3D manual. Un acto que implicaba el cuerpo y la meditación; un tiempo y una fuerza.

La instalación planteaba un diálogo entre las dos piezas distantes -una sujeta al techo y la otra sujeta al piso- que compartían un contenido, un hilo continuo que las conformaba. Las formas evocaban lo orgánico: estructuras que por acción de la gravedad -estalactitas- van precipitando y conformando nuevas

<sup>114</sup> Una cuestión importante que quisiera destacar es el uso de la placa de programación Arduino, que me permite entre otras cosas, la realización de estos dispositivos interactivos.

-estalagmitas-; lo superior conforma lo inferior. Ese espacio distante podría bien ser, una metáfora de la distancia entre los dos puntos que intento re-construir para esta investigación. En la obra, los conos se unían por un hilo, cuando una persona se acercaba a la pieza apoyada en el piso, se activaba un sistema de poleas y el hilo comenzaba a girar. Su movimiento de rotación, solo era posible si estábamos presentes.

Aquí ya había un germen de mi deseo de volverse más presente en el plano artístico. Era preciso conceder ese tiempo de percepción y contemplación para habitar el espacio en reciprocidad, si no la obra permanecía en latencia.



Fuerza vital. 2017

Instalación interactiva. Medidas  
aprox. 40 x 15 x 15 cm. [Link](#)



Detalle

Al pensar en el desarrollo de esta obra, recuerdo el desafío de aprendizaje que demandó, propiedades de los materiales, mecánica, iluminación del espacio<sup>115</sup>.

En 2020, realicé otra instalación inspirada en estructuras orgánicas, termiteros, alucinada por las tremendas arquitecturas realizadas por insectos. Las termitas consideran todas las cuestiones ambientales del entorno para construir sus nidos. Cámaras y

---

<sup>115</sup> Poseía luces leds en cada cono, y un sensor de luz LDR -en el interior de la pieza de abajo- que percibía la luz exterior, este sensor es un fotorresistor, es decir, que funciona como una resistencia, su variación depende de la luz. Cuando mayor sea la luz que incida, menor será su resistencia y a menor luz, mayor resistencia. Cuando la luz era alterada por el paso de un cuerpo, activaba el movimiento y las luces internas. La forma orgánica cónica volverá a aparecer.

túneles mantienen la temperatura ideal en su interior, la humanidad las observa y se inspira<sup>116</sup>.

La obra, está compuesta por un tejido espiralado de poliuretano expandido<sup>117</sup>. En la parte superior, posee tubos del mismo material, que permiten visualizar por dentro la pieza. En su interior nos encontramos con un espejo, con hilos/babas que, cada cierto tiempo, generan un movimiento y una luz que late a medida que se produce ese movimiento. La propuesta invita a un espacio reflexivo e íntimo que posibilita diversos encuentros en ese tejido laborioso.



"Entre" Instalación mecatrónica 2020  
150 x 150 x 150 cm  
Poliuretano expandido, tanza, silicona, espejo,  
servomotor, led.

[Link](#)

En este nido artístico que late, resguarda, protege y cubre, nos encontramos por fuera y por dentro en un doble diálogo de miradas, reflejos y realidades. Su título **Entre**, invita a la acción: entrar y estar, entre multiplicidad de miradas y formas. Un nido que evoca otros cuerpos y hábitats que participan de este mundo. Los nidos como capullos, dice el filósofo italiano Emanuele Coccia, importan más allá del paradigma de la técnica, importan por su ser-en-el-mundo. "En el capullo, la vida se sitúa

---

<sup>116</sup> El arquitecto Mick Pearce, observando el funcionamiento de estos, diseñó un edificio comercial, El Eastgate Centre, capaz de regular su temperatura haciendo uso del efecto chimenea de los termiteros y enfriando en conjunto durante la noche por ventilación mecánica. Utiliza menos de un 10% de energía de un edificio convencional de su tamaño, ahorrando millones de dólares.

<sup>117</sup> Compuesto por dos componentes líquidos, poliisocianato e isocianato, que mediante reacción química entre ellos dan lugar a la espuma de poliuretano. Este polímero puede tener propiedades termoplásticas, termoestables o elásticas.

entre dos cuerpos, entre dos rostros, entre dos identidades aparentemente incompatibles. El capullo es la construcción de la composibilidad de dichas identidades. Es la prueba de que el individuo no vive de la exclusión sino de la multiplicidad de los rostros y de los cuerpos”<sup>118</sup>. Devenir otrxs. Habitar en reciprocidad.



Obra interactiva en Processing. [Link](#)

Preludio de la temática corales<sup>119</sup>: al re-tornar por otros trabajos realizados en la Maestría, destaco uno que desarrollé con el software de programación *Processing* cuya interfaz era una pieza de silicona. Al tocar ciertas partes, iba activando modificaciones en la pantalla. Lo que se mostraba, era una imagen estática de un arrecife de coral, y, según los diferentes puntos que se tocaban -eran 5- iban surgiendo diversos pólipos<sup>120</sup>. Para este entonces, estaba deslumbrada con los documentales de la BBC, presentados por David Attenborough, como **La gran barrera de coral** en donde el naturalista viaja a bordo del sumergible “Triton” -diseñado especialmente para la exploración de aguas profundas- y por primera vez se ven seres nunca antes visto. La cantidad y diversidad de colores, formas, se me impregnaban en



Iluminar el misterio. 2018. Silicona, leds, desechos tecnológicos, troncos, sensores, linterna. [Link](#)

las pupilas y la imaginación. Otra obra que dialoga con este dispositivo de iluminación y acercamiento a zonas inaccesibles, coloridas e intrincadas es **Pictopaisaje electrónico/iluminar el misterio**<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> (Coccia, 2021)

<sup>119</sup> Estas obras son anteriores a la instalación Estudio imaginario sobre seres posibles.

<sup>120</sup> Pequeños animales que pueden estar insertos en un esqueleto duro o en un tejido blando. Pueden vivir individualmente o en grandes colonias que conforman un arrecife de coral

<sup>121</sup> Realizada en el Seminario Arte electrónico Latinoamericano, de la artista y docente Laura Nieves.

La base sobre la cual acontecía el pictopaisaje, y por ello su nombre, era uno de aquellos lienzos que guardaban en él la huella de los derretimientos, mencionadas en el capítulo I.

La pieza, estaba compuesta por plásticos varios, restos de troncos y componentes electrónicos como resistencias, transistores y capacitores de cerámica. Algunas frases que circulaban entorno a la obra y que resuenan fuerte hoy son: **“Sumar mundos desde el objeto. ¿Por dónde vagué, por dónde anduve? Mutación.** Como una especie de hongo, **coral** va copando toda la superficie siguiendo patrones, colores, formas. **El circuito no se esconde.** Está presente. Como si las formas emergieran de la pintura. Formas que son **desechos**. Formas hermosas. De colores **imposibles”**.

La propuesta final era invitar a las personas a un espacio oscuro y colocarse una linterna vincha -como la de lxs minerxs-. Al acercarse a la obra, para ver en detalle, la luz de la linterna iría activando diversos sensores LDR, generando acciones en otras partes de la pieza.

Creo que, a partir de estas dos experiencias, se establece lo formal y conceptual de mi búsqueda: la agencialidad del *desecho* como materialidad artística. Y la mirada puesta en la naturaleza con sus múltiples capas de co-existencias donde habitan seres complejos que conviven en multiplicidad con otrxs seres, en un entorno abundante de texturas, colores, formas, que me siguen resultando imposibles de concebir. Pero que están allí, existen, forman parte de este mundo<sup>122</sup>.

Comienzan a tomar sentido todos esos objetos que estaban a mi alrededor acumulados, apilados y recolectados en cajas y frascos -en el capítulo siguiente desarrollaré más profundamente las

---

<sup>122</sup> Como el pez conocido comúnmente como pez duende, que posee la cabeza transparente y se puede ver el interior de la misma. Para la serie animada “Planeta de recolectores” – que hace una oda a los paisajes y criaturas fantásticas del historietista francés Moebius- los creadores Charles Huettner y Joseph Bennett, dijeron: “Nos pasamos toda una temporada mirando documentales, tanto que llegamos a un punto en el que notamos que era casi imposible dar con algo que ya no existiera acá. Mientras más a fondo explorás la naturaleza más cosas raras encontrás, y para que algo se sienta verdaderamente extraño está bueno que esté anclado en cierta familiaridad” ver [link](#).

cuestiones de la materialidad-. En la combinación de estos elementos, comenzaba el deseo de emular aquellos seres que llamaban mi atención, proyectando espacios inmersivos e interactivos, poniendo en diálogo obra y personas en un entorno activo.

En estos espacios artísticos que estaba imaginando, y que sigo imaginando, reflexiono en la acción de dar y recibir, donde los efectos no sean unilaterales, sino que se produzca un guiño de confianza, de invitación, de bienvenida, de juego. Invocar un estar más presente, una entrega, una apertura. Y de allí siempre la pregunta ¿a quién le estoy hablando y qué quiero que suceda? Rodrigo Alonso en el libro **Elogio de la low-tech** dice que las obras interactivas proponen "un camino posible para modificar las cosas, [para] poner de manifiesto que los conocimientos no son estáticos, sino que pueden transformarse y, en definitiva, utilizarse para cambiar los modos de funcionamiento de la realidad, la sociedad y el mundo" (Alonso, 2015).

En relación a este deseo y proyección de espacios inmersivos, pienso en las instalaciones inmersivas del arquitecto y artista canadiense Philip Beesley. Una de ellas, que engloba muchos recursos y conceptos que me interesan explorar, es **Hylozoic Soil** (ver tabla). Aquí, plantea un bosque cristalino de materiales industriales y electrónicos<sup>123</sup>, donde todo se vuelve orgánico. El artista con esta obra plantea un concepto filosófico: el hилоzoísmo, que fue concebido en la primera parte del siglo VI a.C., en Grecia, por los presocráticos. Éstos intuían a la naturaleza como algo animado, la materia como algo vivo capaz de actuar. Y que posee incluso sensibilidad y espontaneidad. Por otro lado, hay una reminiscencia a la vida antes de las grandes ciudades, donde las personas se encontraban en los bosques a intercambiar diálogos. Allí había una conexión con el entorno.

---

<sup>123</sup> Posee sensores de proximidad y de tacto incorporados al mecanismo, y un material con memoria de forma (nitinol: un alambre de níquel y titanio, que recupera su forma inicial cuando la corriente pasa a través de él) tan flexible como los músculos de nuestro cuerpo. Lamentable en Latinoamérica no se consigue este tipo de material.

Los microprocesadores y sensores que son parte de la malla, están totalmente mimetizados, generando una empatía mecánica. Las interfaces son tangibles, para el artista interactivo Jim Campbell<sup>124</sup> esta interfaz será discreta, es decir, hay un comando que se relaciona con el público por medio de ésta, pero no dependerá de cuántos movimientos o qué tipo de movimientos realice la persona. Hay un plan establecido, el artista comparte con el público la elección de lo que va a pasar, sin embargo, hay un rasgo de las obras electrónicas que siempre se escapa a las decisiones de quien las crea. Aquellas mínimas, o grandes, vibraciones de las cosas que escapan a cualquier planificación. Cada persona tendrá su propio diálogo con la obra, le concederá su tiempo y la obra le dejará una huella, una experiencia, una relación de exploración y descubrimiento<sup>125</sup>. Siguiendo esta línea, Campbell expone que el artista debe ubicarse del lado de la obra y preguntarse "¿Qué puedo medir para luego reflejar y expresar, basándome en algunas interpretaciones de las respuestas de los usuarios?"<sup>126</sup>. Él dice que el público no completa sino que genera modificaciones, la obra entra en interacción con el entorno.

David Rokeby<sup>127</sup>, artista electrónico canadiense, por su parte menciona estos espacios como estructuras navegables: un espacio real como una experiencia de exploración, con interpretaciones subjetivas, donde quien lo ocupa decide cómo recorrer ese entorno. Navegar como Attenborough en el Tritón, a la búsqueda de algo nuevo, algo inesperado. Ese es mi horizonte hacia el cual caminar.

---

<sup>124</sup> (Campbell)

<sup>125</sup> En la obra de Beesley, la actuación de las personas es activa. Por detrás, está la programación o la comunicación del sistema. Pero lo interesante del planteo, es un diálogo con un entorno receptivo complejo - con mucho presupuesto, asistentes y conocimiento-. Por otro lado, este entorno que recibe los estímulos externos, posee materia viva (protocélulas) y trabaja con oxígeno. Ingresa, para mí, en el campo de la vida artificial y el bioarte, pues hay una manipulación del material orgánico vivo

<sup>126</sup> (Campbell)

<sup>127</sup> (Rokeby, 1995)



### **Proyectos y prototipos, mundo animal y vegetal**

Continuando con las filiaciones artísticas, en Argentina en 1970, se conformó un grupo llamado *Grupo CAYC*<sup>128</sup> con líneas de investigación en arte, ciencia y tecnología. Algunos de ellos, tenían una orientación en lo biológico y trabajaron con el comportamiento animal o las transformaciones de la energía. Victor Grippo, ha investigado en la segunda temática. En **Muerte, vida y resurrección**, dispuso en una vitrina diez piezas geométricas huecas de plomo, evocando una doble lectura: obra museística y observación de laboratorio (ver tabla). Cinco de ellas, contenían en su interior porotos fermentando, en ese ciclo natural se emanan gases y humedad. Este proceso, terminó expandiendo las paredes de esas formas rígidas hasta llegar a quebrarlos. Acompaña la obra un texto que habla de la fuerza del agua, la mutación y un continente precario frente a un contenido viviente que se impone y se abre paso.

La potencia de las semillas que modifican un entorno rígido y cerrado dan cuenta de que la acción humana y su deseo de controlar el ambiente es inútil. Su intención de encadenar a los volcanes, sujetar un acantilado, o convertir desiertos en vergeles resulta insostenible.

Por otro lado, Grippo realizó gran cantidad de obras con el tubérculo papa<sup>129</sup>, incluso la utilizó como fuente de energía, "Papas con cablerío" así las llamaba<sup>130</sup>. Sin necesidad de grandes

---

<sup>128</sup> Centro de Arte y Comunicación, liderado por Jorge Glusberg. Su objetivo expreso es apoyar y desarrollar la experimentación y la investigación en las áreas del arte y la comunicación, apoyándose en la búsqueda de lo interdisciplinario al convocar a artistas, arquitectos, diseñadores, músicos, matemáticos, semiólogos y otros profesionales para que participen de sus múltiples actividades. Ver [link](#)

<sup>129</sup> El tubérculo se vincula con su importancia alimenticia e identidad latinoamericana, la utiliza como metáfora del poder transformador y espiritual.

<sup>130</sup> Mediante electrodos y sistemas de medición el artista pone de manifiesto la potencia latente en la vida vegetal (Alonso, 2015). Los alimentos que poseen agua y minerales son buenos conductores de energía. Es una operación electroquímica, hay dos electrodos en cada papa, uno de cobre y uno de zinc; este último libera electrones hacia el cobre (corriente de energía) cuando se cierra el circuito se produce energía. Mismo mecanismo de una batería, de doble polaridad positivo-negativo pero con menor potencia.

tecnologías o corrientes eléctricas ponía en evidencia la potencia vegetal, y la posibilidad de dar soluciones artesanales y no industriales -sofisticadas y costosas- a la falta de recursos.

El desarrollo tecnológico en el siglo XX, identificado con la noción de progreso y futuro, produjo consecuencias en todos los ámbitos, y en lo artístico en particular. Abreviando a grandes rasgos, con el crecimiento industrial, los artistas comenzaron a incorporar en sus producciones materiales como plásticos, luz eléctrica, neón, métodos de elaboración industriales, motores, computadoras, video, etc. Un elemento clave será el desarrollo de dispositivos mecánicos, que encuentran su origen en las obras cinéticas<sup>131</sup>; y otros más sofisticados que utilizan sensores para captar la presencia de cuerpos y sus movimientos. Estos dispositivos, posibilitan un diálogo reacción/interacción entre obra y público.

Dada la complejidad de las obras o investigaciones se comienza a trabajar de manera colaborativa, "romper con la idea del genio creador tiene un sentido político, al igual que la confianza en las posibilidades de un trabajo colectivo que considere al público como un verdadero autor"<sup>132</sup>. Las personas comenzaron a ser parte de las obras como usuarios, activando, habitando los espacios y poniendo en juego todos los sentidos. El deseo estuvo puesto en atraer al público, no se exhibían objetos a contemplar, sino propuestas participativas, los espacios rodeaban y contenían.

A su vez, se estableció un agenciamiento consciente del uso de una baja tecnología -low tech- como acto político, dando apertura a una distancia crítica y descentralizada de la expansión tecnológica occidental, que traía consigo aires de superioridad política y estética. Al desligarse de los condicionamientos

---

<sup>131</sup> El arte cinético surge en París a mediados del siglo XX, integra el movimiento físico-espacial como elemento compositivo. Las obras tienen movimiento o parecen tenerlo, por lo que suelen interactuar con elementos como viento, agua; algunos tipos de motores; e incluso la luz o el electromagnetismo. [Link](#)

<sup>132</sup> (Alonso, 2015, pág. 14)

técnicos y desmitificar los mecanismos y soportes, trabajar desde los márgenes concibe una práctica artística más provocadora y comprometida con el hacer (Alonso, 2015).

Una obra más actual que está en relación con mi búsqueda artística es **Estados de alerta** (ver tabla) de Mariela Yeregui. La misma consiste en varias piezas cubiertas por diversas pieles que remiten a seres animales y en su interior poseen una gran complejidad técnica. Cuando las piezas detectan un movimiento -captado por un sensor de presencia-, emanan sustancias y reacciones agresivas para conservar su territorio.

Allá por el 2016, mucho antes de conocer la placa de programación Arduino, en la materia Escultura del IUNA, tuve mi primer acercamiento al uso de motores. Desarrollé una obra, a partir de un objeto que tiende al descarte: el paraguas<sup>133</sup>. Modifiqué su funcionamiento -en lugar de realizar su normal apertura



Funcionamiento: [Link](#)

generando la concavidad característica, le quité las trabas e invertí su posición-. Con un sistema muy rudimentario de tanza y motor de RPM<sup>134</sup> bajas, las patas se abrían lentamente acompañando la rotación, cuando el motor llegaba a la mitad de la vuelta, las patas se cerraban. Le agregué en el centro, una botella plástica derretida con unas luces leds que variaban. La obra tenía reminiscencias a una araña de patas largas muy común en las casas.

Re-memorando aquella pieza, es imposible no mencionar la obra **Shylight** (ver tabla), de Studio DRIFT, integrado por Lonneke Gordijn y Ralph Nauta. Una instalación de luz y movimiento<sup>135</sup> que aborda la pregunta ¿cómo un objeto inanimado puede imitar cambios que expresan carácter y emociones? El movimiento de apertura y cierre es delicado y poético, inspirado en ciertos tipos de

---

<sup>133</sup> Después de una tormenta con mucho viento son fáciles de encontrar tirados en las calles de Buenos Aires

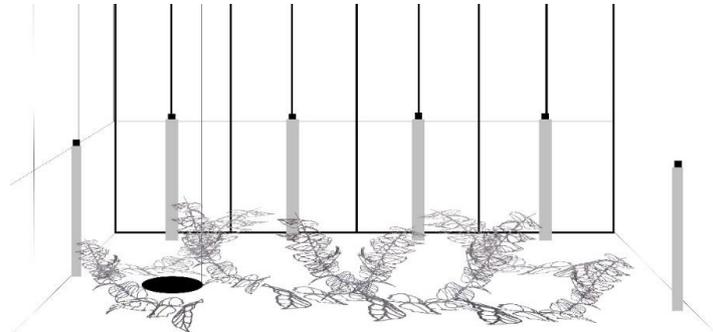
<sup>134</sup> RPM: revolución por minuto, indica el número de rotaciones completadas cada minuto.

<sup>135</sup> Posee varias versiones, están realizada con aluminio, acero inoxidable pulido, seda, leds, motores y placa de programación.

flores que se cierran por la noche en defensa propia y para conservar sus recursos. Un mecanismo natural, que la obra capta en una coreografía fascinante. Esa delicadeza del movimiento es un punto al que me gustaría llegar.

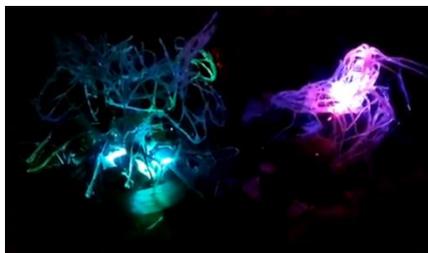


Obra e inspiración



Proyecto: "Parásitas mecánicas" Funcionamiento

Inspirada en unas plantas que veía siempre en una casa del barrio de Flores, realicé una serie de plantas trepadoras<sup>136</sup> con material plástico, barras de silicona y tanza, para emular su crecimiento y expansión con motores. Desarrollé un proyecto para situar mis trepadoras plásticas en una sala de arte. Las llamé **parásitas mecánicas**, pues en su funcionamiento subían y bajaban ocupando constantemente el espacio. El movimiento era un *loop* donde se enredaban entre ellas. Continué investigando los movimientos de las plantas, las posibilidades que me otorgaba la tecnología que tenía al alcance y los diversos movimientos que podía generar a partir de un motor de corriente continua de giro 360° como se ve en las imágenes.



Funcionamiento: [link](#)

Llegué a generar movimientos lineales a partir de un sistema de levas excéntricas, que presenté en la última instancia de la Maestría, en el eje

<sup>136</sup> Hay varios tipos de trepadoras, su mayor característica es su crecimiento vertical. Algunas utilizan árboles o paredes para apoyarse a través de sus raíces zarcillos. Otras, parasitarias, no solo se apoyan, sino que toman los nutrientes de las plantas

tesis. Dos seres, programados con Arduino recubiertos con hojas tejidas con silicona.



Funcionamiento: [link](#)

Destaco otro proyecto, asociado a una experiencia propia, realizado en la materia **Robótica** con Miguel Grassi. En un viaje a Cabo Polonio, Uruguay, me encontré con una mulita, mi compañero comenzó a tocarle el caparazón y la mulita respondía con saltos y ruidos. Inspirada en esos actos de defensa, desarrollé un ser que frente



a un obstáculo cambiaba su rumbo, cuando lo tocaban encendía luces de alerta y también modificaba su trayecto. Estaba construido con maderas recicladas, ruedas, leds, Arduino, sensor ultrasónico y sensor táctil capacitivo<sup>137</sup>. Claramente me estaba preguntando por las relaciones/encuentros/reacciones que se suceden entre seres humanxs y no-humanxs. Fue un gran desafío de construcción y quedó en etapa de proyecto. Pero el germen de lo maquinico-orgánico, lo que llamé luego *ensamblajes tecnopoéticos*, estaba ya presente en aquellas indagaciones. Años más tarde, en relación a estas ideas y reflexiones, con la materialidad mucho más definida diseñé, seres que reaccionaban con la interacción de las personas a través de sensores LDR ubicados en otros seres.



Realizado con envase de lavandina, precintos, cuentas de plásticos y circuito eléctrico. Cuando la luz de una linterna lo ilumina, emite la señal para que reaccionen los otros.



Realizado con tapas de shampoo, red elástica, tubos de soda, polvo de yerba y motor vibrador de celular. Al recibir la señal comienzan a vibrar y generan sonido. [Link](#)

<sup>137</sup> Un sensor ultrasónico mide la distancia a través del uso de ondas ultrasónicas (no audibles por nosotros/as) un sistema similar a lo que realizan los murciélagos y delfines para detectar una presa o un predador. Un sensor táctil capacitivo, detecta una determinada capacitancia del cuerpo humano, puede ser activado con poca o ninguna presión sobre él.



Tapas de shampoo y queso crema, bases de botellas y sensor LDR. Cuando la luz de una linterna lo ilumina, emite la señal para que reaccionen los otros.



Medias, red elástica, tanza, botellas y servomotor. Al recibir la señal el servo gira hacia un lado moviendo la tanza que cierra los pétalos, luego lo hace en sentido inverso y los pétalos se abren. [Link](#)

Como mencionaba más arriba, la utilización de sistemas de baja tecnología, conocido como *Low tech*, desde la perspectiva del arte latinoamericano, genera un discurso comprometido que cuestiona el predominio técnico de la alta tecnología, conocido como *High tech* desde aspectos estéticos, políticos y filosóficos. Valora la practicidad, la sostenibilidad y el uso eficiente de los recursos locales (Alonso, 2015).

Por lo general, mis *ensamblajes tecnopoéticos* son algo toscos y rudimentarios, se muestran los componentes, los cables, suenan a mecánica. No me interesa aquella tecnología llamada *caja negra*, donde el ocultamiento da la sensación de que aquello que sucede adentro es algo mágico, inaccesible e impoluto; sino me inclino más bien por máquinas abiertas, inestables e inciertas.

En su libro **Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología**<sup>138</sup>, Claudia Kozak define las tecnopoéticas como el cruce entre arte y técnica, en donde en el propio *hacer* de las prácticas artísticas se hacen cargo de esa relación. "Vivimos en la era de la técnica: desarrollamos nuestra vida en un paisaje tecnológico en el que objetivos, acciones y deseos están técnicamente articulados" Me interesa ese paisaje tecnológico que se construye cotidianamente a partir del desecho, que trae la pregunta ¿A dónde van a parar todos esos objetos y productos que ya no nos sirven, según el mercado?

Mi práctica *tecnopoética*, en donde la experimentación de lo sensible está ligada a la potencia del *hacer* utilizando

---

<sup>138</sup> (Kozak, 2012)

tecnologías recicladas y de baja calidad, apunta a una recreación dentro de un imaginario artístico que pendula caprichosamente por lugares y seres que llaman mi atención.

Lejos de una búsqueda mimética, me interesa poder generar máquinas con movimientos más sutiles. Como los del artista costarricense, Jonathan Torres<sup>139</sup> que investiga, por un lado, los movimientos de ciertos insectos y animales, y por el otro, el desarrollo de materiales que emulan el plástico a partir de elementos orgánicos -bioplástico<sup>140</sup>-. Torres, realiza piezas que denomina esculturas BIO-inspiradas (ver tabla) y que son para él *Nuevas Faunas*. A estas las define como una *exploración ficcional de la resiliencia ecológica y la capacidad adaptativa frente a la perturbación humana*<sup>141</sup>. El artista, imagina escenarios futuros en donde aquellos seres extinguidos son reemplazados por organismos sintéticos. Su mirada sobre estos territorios futuros, que se alteran por la acción humana, propone la existencia de seres complejos, que mutan y se adaptan a la variación del ambiente.

Otro artista, en la misma línea que me interesa -pues se inspira en movimientos de animales o plantas- es el pintor y escultor estadounidense Casey Curran, quien realiza estructuras robóticas y con manivelas que emulan mundos vegetales.

Las piezas florales, al activarse los sistemas de funcionamiento, generan la sensación de florecimiento. Son altamente ornamentadas con métodos de construcción ensamblados (ver tabla), al que el artista recurre para resaltar sus intereses en la naturaleza.

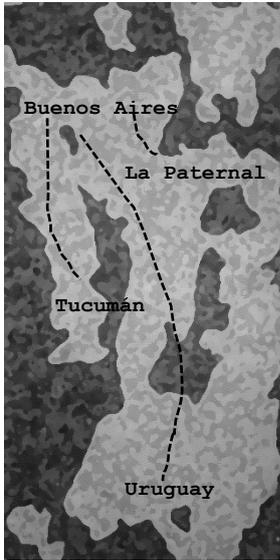
---

<sup>139</sup> Torres es un gran referente para mí, hace unos años vino a la Argentina; tuve el honor de participar de una charla que dio en MUNTREF de Arte y Naturaleza. Allí contó sus experiencias e investigaciones, hoy tiene un gran desarrollo de sus máquinas.

<sup>140</sup> El bioplástico se refiere al plástico hecho de plantas u otros materiales biológicos en lugar de petróleo. Tiene una terminación símil plástico y es biodegradable.

<sup>141</sup> (Torres, s.f.)

## *Germen. Práctica situada*



En el año 2018, fui seleccionada en una Residencia de Arte<sup>142</sup> en Tafí del Valle, Tucumán, Argentina. Esa experiencia fue crucial para el rumbo de mi práctica como artista. Allí, se planteaban ejercicios de observación y diálogos en el espacio natural. En la mirada atenta, me impactaron cactus enormes y diminutos, líquenes y musgos. Organismos que crecen sobre otras superficies, a veces, casi de una manera imposible. Había algo en esas relaciones de los seres que quise seguir indagando y explorando,

como el concepto de simbiosis, especies completamente diferentes que son capaces de beneficiarse mutuamente para su pleno desarrollo. Investigando sobre estos procesos, llegué al concepto *Autopoiesis* de Humberto Maturana según el cual "todo ser vivo es un sistema cerrado que está continuamente creándose a sí mismo y, por lo tanto, reparándose, manteniéndose y modificándose"<sup>143</sup>. Haraway le da vuelta a este concepto con la noción de *Simpoiesis*, en donde nada se hace a sí mismo, sino de manera conjunta y en compañía, no en un ciclo cerrado sino abierto *generando-con* (Haraway, 2019). Concepto al que llego años más tarde de aquella residencia y que agencio rápidamente. Mi proceso de creación en la Residencia tuvo dos etapas: por un lado, realicé mi *ser híbrido* desarrollando un tejido con silicona en plano, que se transformó en una pieza volumétrica emulando un cactus. A modo de pinches, utilicé ramas y semillas, éstas últimas tenían forma de palitos negros<sup>144</sup>. En esta acción utilicé

<sup>142</sup> Organizada por el espacio cultural El Pasaje con coordinación de Juan Grande, Belén Romero Gunset y Ludmila Ríos Guillén [link](#)

<sup>143</sup> La obra del biólogo chileno se centra en un término que acuñó combinando dos palabras del griego: "auto" (a sí mismo) y "poiesis" (creación). Ver [link](#)

<sup>144</sup> Aprendí en esta experiencia la dispersión de algunas plantas, el fenómeno se llama Zoocoria, un proceso en donde animales, por sus pelos o sus ropas, transportan las semillas a otros lugares.



plástico? ¿Qué implicaba que esa pieza fuera de ese material y estuviera habitando un espacio "natural"?

Luego, en el Seminario **Fronteras invisibles**, brindado por Franc Paredes, artista y gestor, y Gabriela Munguía<sup>146</sup> se propuso recorrer el espacio urbano para encontrar algo que llamara la atención: me detuve a observar la variedad de plantas, formas, colores y texturas, y me pregunté ¿Cómo estos seres vegetales habitan el espacio entre arquitecturas duras y grises? A partir de allí, creé con la silicona, una serie de piezas que emulaban algunas formas visibles, y luego las ubiqué en el entorno urbano buscando una hibridación visual y material: seres que trepan, que nacen en los huecos y se expanden, que brillan y pinchan. Estas formas se conectaban con aquella obra **Parásitas mecánicas**. Al encontrar tanta riqueza vegetal en un espacio urbano por el que transitamos a menudo en nuestra vida cotidiana, me pregunté si las formas creadas por mí también serían parte de ese paisaje habitual y si la gente se detendría a observarlas.



Registros en La Paternal

En relación a estas preguntas realicé otra activación en Valizas, Uruguay. En esa localidad encontré bellas playas, médanos,

bosques, arroyo, medusas, aves, víboras, búhos, lobos marinos, tiburón martillo, noctilucas<sup>147</sup>. En esa época había realizado unas piezas de silicona, con formas inspiradas

<sup>146</sup> Artista, docente, casi mi codirectora de tesis, -a quien admiro profundamente por su práctica artística, su conocimiento, sus aportes y generosidad-.

<sup>147</sup> En el verano, sucede la marea roja, la luna es inmensa y en el mar aparece una especie de plancton bioluminiscente. Caminas por la orilla y tu huella brilla. Las olas rompen a lo lejos en un verde fluorescentes. Las noctilucas son organismos unicelulares de aproximadamente un milímetro, son bioluminiscentes, por lo que emiten un brillo como resultado de una reacción bioquímica. El oxígeno oxida una proteína llamada luciferina (compuesto que se utiliza para la obtención de luz en organismos bioluminiscentes) y el Adenosón Trifosfato (la principal fuente de energía de los seres vivos), y de esa coalición se traduce la producción de luz.

en radiolarios<sup>148</sup>. Las dispuse en la costa donde quedan los restos de algas y huevos de caracol, como si el mar las hubiese traído de sus profundidades. Hice un registro fotográfico y las personas se detenían a ver ¿Qué era? ¿A qué le sacaba fotos? Algunos comentarios recopilados: -raro, - ¡ah, es plástico! (Sorprende la normalidad de ver plástico en la costa)



Registros en Valizas

También las situé en una escollera, donde rompe el mar en grandes olas y se arman piletones con

pequeños ecosistemas. Inmediatamente se querían ir a la profundidad del mar como si hubiesen encontrado su hábitat, su libertad. El cortometraje **Bolsa de plástico**<sup>149</sup> re-suena en esta acción. Es la historia de una bolsa de polietileno, que una vez desechada es arrastrada por el viento, se engancha, encuentra "monstruos", desolación y destrucción, pero mantiene viva la esperanza de llegar a su lugar paradisíaco "el vórtice en el océano pacífico", las islas de plásticos<sup>150</sup>.

En ese campo de reflexión comenzó a germinar lo que da cuerpo y sentido a esta investigación, la mirada puesta en la naturaleza,

---

<sup>148</sup> Ernst Haeckel naturalista y filósofo alemán (1834-1919), fue un gran admirador de Humboldt, estudió zoología y se dedicó a la pintura, "la flora y la fauna le invitaban a desvelar sus secretos, le tentaban y le atraían, pero no sabía si debía emplear el pincel o el microscopio" (Wulf, 2016). Cuando estuvo radicado en Sicilia, un grupo de pescadores le llevaban cubos llenos de agua marina y miles de organismos vivos minúsculos, Haeckel los vio como zoólogo y como artista. Así descubrió los radiolarios, pequeñísimos organismos marinos unicelulares solo visibles bajo el microscopio. Poseen unos exquisitos esqueletos minerales de complejas simetrías. Con un ojo miraba el dispositivo y con el otro, el tablero de dibujo, decía que "con el lápiz y el pincel penetraba en el secreto de su belleza más hasta el fondo que nunca" (Wulf, 2016) Haeckel, en sus investigaciones y preocupaciones, propone el nombre de ecología, que ya estaba presente en Humboldt. La palabra formada a partir de la palabra hogar en griego -oikos- y aplicada al mundo natural, era "la ciencia de las relaciones de un organismo con su entorno" (Wulf, 2016).

<sup>149</sup>Plastic Bag (2009) dirigido y escrito por Ramin Bahrani [link](#) Está narrado por la increíble voz de Herzog. Se pregunta por su creadora, quien en el supermercado le otorga la primera bocanada de aire, le da vida al utilizarla para guardar sus productos. Entabla una relación con ella hasta que es descartada. Dice frases como: "nada puede destruirme"; "son iguales a mí" cuando se encuentra con medusas; "¿dónde estarán mis pedacitos ahora?" cuando los peces la muerden.

<sup>150</sup> Actualmente existen 7 Islas de plásticos en el mundo. Ver [link](#).

pero no en la construcción social que conocemos sobre "la Naturaleza"<sup>151</sup> como lo otro objetivado, lo que vamos a ver en vacaciones, o las imágenes bonitas que usamos de fondo de pantalla de nuestros dispositivos tecnológicos. Sino el ambiente del que somos parte, en donde debemos conceder atención a la infinidad de seres complejos, que conviven en multiplicidad con otros seres, en compañía y no aislados ni autoorganizados.

Comprendí que la intención de ubicar mis piezas, no buscaba ser algo disruptivo a simple vista, sino más bien algo *posible de ser*, de existir allí en ese encuentro inesperado entre materiales orgánicos y artificiales. Esa especulación de que estén allí, de que tomen esas formas, anuncia los nuevos paisajes que transitaremos<sup>152</sup>, paisajes no tan lejanos. La re-creación de ambientes artificiales en un espacio artístico, que evocan zonas naturales es una construcción descontextualizada en donde lo natural se diluye con lo artificial. Produciendo un recorte, una manipulación que genera cierta confusión de lo interior/exterior, que evoca deseos, asociaciones, aromas y recuerdos; lo que llamo una puesta en escena.

En la Historia del arte, la utilización de materiales naturales (orgánico/inorgánico), es relevante a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los artistas comenzaron a trabajar con el ambiente, en sintonía con la exploración de lo real, investigando las posibilidades de la utilización de materiales naturales (muchos de ellos orgánicos).

Movimientos como el *Land art*<sup>153</sup>, Arte de la tierra, concibieron a la naturaleza como un espacio en donde realizar intervenciones como una fuente de materiales (minerales, vegetales, tierra) y como práctica en relación a los fenómenos naturales. Las

---

<sup>151</sup> Ver en Anexo en el [apartado Sustrato-Naturaleza](#)

<sup>152</sup> Ver el documental, dirigido y narrado por Annie Leonard La historia de las cosas ([The Story of Stuff](#)) en el que expone las conexiones entre los problemas sociales y ambientales en relación a un sistema lineal -extracción, producción, distribución, consumo y eliminación de residuos-, que se encuentra en crisis.

<sup>153</sup> "Surge del arte conceptual y el minimal para crear un arte de la naturaleza en la naturaleza, generado a partir de ella, con sus materiales (rocas, gravillas, tierra, ramas, arena... incluso el viento o las mareas...) y su ubicación en entornos naturales" Ver [link](#)

iniciativas del Arte de la tierra demuestran la voluntad y el deseo de explorar la naturaleza en el contexto propio, real, como lo que proponía Humboldt en el siglo XIX, hay que *salir del laboratorio*.

Sin embargo, este movimiento artístico, generaba grandes modificaciones en el ambiente sin percibir las consecuencias que éstas podían provocar. “El arte aplicado físicamente al paisaje actúa como huella cultural, como signo de dominio sobre un territorio, que ya no podrá confundirse como virgen o alejado de lo humano” (López del Rincón, 2015).

Por su parte, el movimiento del *Arte povera*<sup>154</sup>, Arte pobre, presentó las posibilidades expresivas de los materiales de la naturaleza, en sintonía con la exploración sobre los efectos de presencia y de comportamiento de los mismos, ya sea visibilizando o interviniendo en ellos. Su acción pretendía entrever los procesos de la naturaleza, recuperando la idea de hacer visible lo invisible<sup>155</sup>.

Según López del Rincón<sup>156</sup> podemos entender, en el campo del arte, dos modos de concebir y trabajar en relación a la naturaleza: como fuente de objetos existentes (vegetales, animales, minerales); y como proceso y fuente de energía. En ambas existen dos estrategias, presentacionales y miméticas (ver tabla). Considero que mi práctica artística se inscribe en ambas categorías, pues utilizo elementos procedentes de la naturaleza -apropiación y modificación- y me inspiro en *estrategia miméticas*, en un intento de representar ambientes y seres, pero no busco con severidad igualarla.

---

<sup>154</sup> Término referido al empleo de materiales muy básicos, incluso efímeros, como trapos, periódicos, paja, ramas o piedras. Surge como un rechazo al consumismo de la civilización moderna. “El material suele ser importante para los artistas povera, desde su fabricación y manipulación a su relación con el entorno. Es habitual que materiales industriales dialoguen con otros naturales. La jerarquía de los materiales deja de existir”. Ver [link](#)

<sup>155</sup> Esta exploración artística de los materiales está en relación con lo que propone Jane Bennett con la noción de materia vibrante. En la naturaleza no hay entidades inertes y pasivas, sino elementos vibrantes, vívidos, asociados al movimiento y al cambio constante

<sup>156</sup> (López del Rincón, 2015) Ver tabla de modalidades de relación entre arte y naturaleza.

**TABLA DE IMÁGENES DEL APARTADO INTERACTIVIDAD, MOVIMIENTOS Y GERMEN. PRÁCTICA SITUADA**



Hylozoic Soil. Philip Beesley. Fuente: [link](#)



Shylight. Studio DRIFT. (izq) Fuente: [link](#) Estados de alerta Mariela Yeregui (dcha) Fuente: [Link](#)



Jonathan Torres Fuente: [Link](#)



Nuevas faunas Esqueleto de cartón. Jonathan Torres (izq) Fuente: [Link](#) Casey Curran (dcha) Fuente: [link](#)

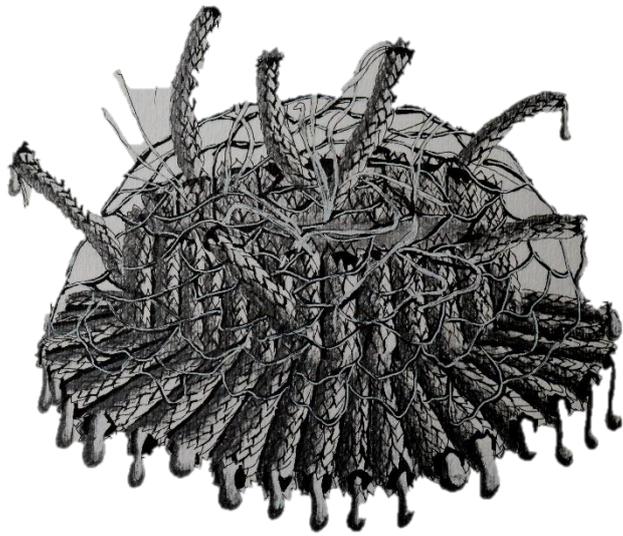


Victor Grippo. Muerte, vida y resurrección Fuente: [link](#)

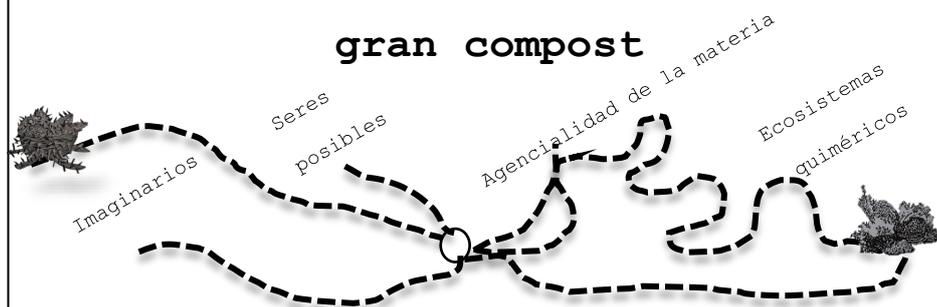
	NATURALEZA	NATURALEZA COMO OBJETO (n1)	NATURALEZA COMO POTENCIA (n2)
ARTE			
ESTRATEGIAS PRESENTACIONALES		Utilización material de objetos procedentes de la naturaleza: <i>apropiación y modificación.</i>	Utilización material de procesos naturales: <i>visibilización y modificación.</i> [Tendencia biomedical del bioarte]
ESTRATEGIAS MIMÉTICAS		<i>Representación</i> de objetos de la naturaleza. [Tendencia biotemática del bioarte]	<i>Reproducción o simulación</i> de procesos naturales. [Arte de la vida artificial]

TABLA 2. Modalidades de relación entre arte y naturaleza.

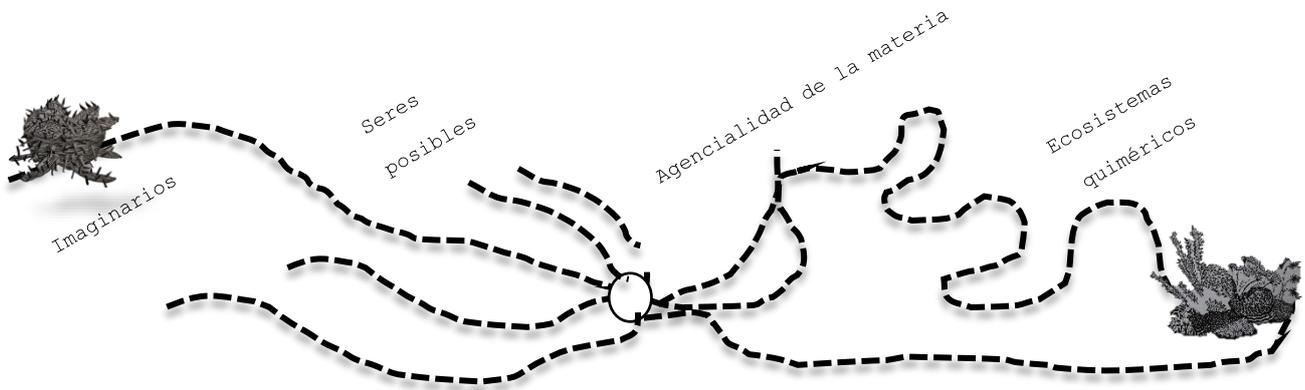
Daniel López del Rincón en Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología. Página 143



Capítulo III Investig(acción) El  
gran compost



### Capítulo III Investig(acción) El gran compost



En este capítulo me propongo reflexionar sobre los conceptos de imaginación y ficción, que darán pie a mi narrativa poético-especulativa. Mencionaré algunos artistas que forman parte de mis filiaciones artísticas, por el modo de representación y cuestionamientos entre el arte y la ciencia, que utilizan.

Describo por qué la materialidad con la que trabajo está asociada a la idea de ensamblaje. Menciono el interés por la elección de estos materiales y luego introduzco la noción de mis *seres posibles*: ¿Qué son? ¿Cómo son? ¿Por qué son?

Finalmente, describo los ecosistemas quiméricos que los reúnen, inspirados en diversos seres y ambientes del mundo. Planteo una tabla que pone en diálogo, los objetos, las ilustraciones y los registros propios y no-propios.



## *Imaginarios. Agencialidad de la materia. Seres posibles.*

### *Ecosistemas quiméricos*



Daniel Cabrera en **Lo tecnológico y lo imaginario** (2006), refiere a *lo imaginario* como la capacidad creativa de hacer aparecer representaciones como "condición necesaria de la realidad"<sup>157</sup>. Cabrera lo asocia a un origen creativo de la facultad humana - no sólo del alma- de invención. Y dice que lo imaginario es para él una "potencia magmática y fuente de todo lo que el ser humano se da como significado o sentido"<sup>158</sup> Esta noción permite vislumbrar la fuerza y el poder de la imaginación como algo que se despliega ilimitadamente.

De esta manera, mi concepción de imaginario desde mi narrativa artista, gira entorno a toda posibilidad de lo real. Lo que es posible de ser, existe; como condición necesaria de la realidad, como potencia creativa para otorgar nuevos sentidos, nuevas posibilidades. De aquí mis *seres posibles*, que desarrollo más adelante. La imaginación, lo imaginario, será entonces una mediación entre la humanidad y el mundo. De carácter dinámica y abierta, la imaginación, ofrece diversos modos de comprender el entorno.

Muchas veces, en mis investigaciones sobre seres que habitan el mundo, recorro libros y páginas del ámbito de la ciencia<sup>159</sup>. En un pequeño libro de la Biblioteca Nacional y Página 12, Mario Bunge (pensador argentino) analiza a Jorge Luis Borges y Albert Einstein en relación a la fantasía y la ciencia. Comienza diciendo que "los dos hombres parecen situados en polos opuestos: Borges con la cabeza en las nubes inventando mundos imposibles, y Einstein con los pies en la tierra, calculando procesos físicos (...) Mientras uno parece querer huir del mundo, el otro procura

<sup>157</sup> (Cabrera, 2006, pág. 17)

<sup>158</sup> (Cabrera, 2006, págs. 23-24)

<sup>159</sup> Ver en [Anexos-Sustrato-Bestiarios y Zoología](#) en donde recopilé las ilustraciones, investigaciones y reflexiones en el campo de la ciencia y el arte.

entenderlo"<sup>160</sup>. Me interesa ese **parece**, porque aquí el análisis que realiza Bunge apunta a cuestionar esa contraposición de arte y ciencia, rescatando el entretejido de pensamientos de ambos que se encuentran. Ambos precisan la fantasía, el ingenio y la coherencia. Será menester para sus estudios la creación de imágenes, la capacidad de proponer soluciones nuevas y la potencia sugestiva o deductiva, entre otras.

Reflexionando sobre los espacios artísticos, la lógica de los museos de ciencia, y el arte que mira y trabaja con temáticas del campo de la ciencia, cabe destacar la instalación **Fauna**, de los fotógrafos Joan Fontcuberta y Pere Formiguera.

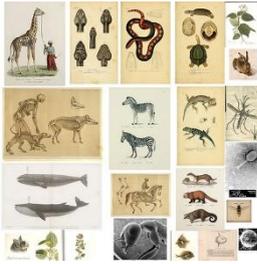


Joan Fontcuberta y Pere Formiguera Fauna 1989 (dcha) Fuente: [link](#)

Los artistas investigaron en torno a la creación de un catálogo de plantas inexistentes, para poner en cuestionamiento la objetividad de la fotografía documentalista. Partían del descubrimiento de los archivos de un científico y su ayudante, que habían catalogado una serie de animales extraños: mono con cuerno de unicornio y alas, dragones y serpientes gigantes. Lo interesante de esta instalación es que los artistas presentaron todos los elementos para dar credibilidad científica: estudios, disecciones, audios, radiografías, etc. Mencionan a Borges como inspirador de su trabajo citando la frase "Ser es ser fotografiado". Aquí el trabajo de recreación de materiales viejos, papeles, marcos y fotografías, daban legitimidad a un imaginario posible<sup>161</sup>. Los artistas apuntaban a desmontar y dismantelar dispositivos o procesos de producción y transmisión de conocimientos. Proponían una especulación en el campo de la ciencia, decían: no hay verdad sino fantasías, y ellas aun siendo inocuas, son interesadas.

<sup>160</sup> (Bunge, Molero, Rojo, & Mitre, 1999, pág. 9 y 10)

<sup>161</sup> "Cuando en el año 1989 la instalación se presentó por primera vez en el Museo de Zoología de Barcelona, una encuesta realizada por su Departamento de Educación reveló que un 27% de los visitantes adultos y con titulación universitaria creyó que aquellos animales eran auténticos (Barcelona, s.f., pág. Consultado el 28/03/2023)



Pablo La Padula.  
Zoología fantástica.

Fuente: [link](#)

Pablo La Padula, por su parte, tiene una obra instalativa, **Zoología fantástica**, que involucra objetos, videos y dibujos, ordenados en vitrinas y estantes. Este modo de presentar los elementos dialoga con el campo de la ciencia, pero recurre a un modo artístico, perceptivo. Si bien la obra trabaja con material del campo biológico, no se presenta con etiquetas, ni clasificaciones matemáticas ni racionalistas. Apelan a una lectura sensible y subjetiva, realizando filiaciones de concepciones históricas, sobre el modo de relacionarse con la naturaleza.

Hace unos años atrás, me encontré con el **Manuscrito Voynich**, escrito e ilustrado aparentemente en el siglo XV, en un idioma incomprensible, cuyo autor se desconoce<sup>162</sup>. Lo que me atrae de este libro, son las ilustraciones de un herbario que representan



Manuscrito  
Voynich. Fuente:  
[link](#)

hibridaciones de elementos vegetales (hay ilustraciones de varias temáticas). Es decir, no se han podido identificar las plantas que se representan ya que están compuestas de partes de otras plantas y hasta incluso aparecen ojos y garras en algunas. Todas las imágenes se componen de raíces, tallos y flores. Las variaciones de colores son pocas, muchas veces se repiten. No están completamente pintadas las partes. Las formas tienen mucha gracia, parecen estar en movimiento o imitando figuras humanas. El libro tiene ese misterio de criaturas<sup>163</sup> que podrían existir en clave científica, sin serlo realmente, como lo que proponían en **Fauna** los fotógrafos Fontcuberta y Formiguera.

<sup>162</sup> Su nombre se debe a que fue adquirido por Wilfrid Voynich, un comerciante que lo compró en 1912.

<sup>163</sup> El Bosco también creó quimeras zoológicas y botánicas, seres extraños, bestiales, devoradores de personas, pero en ellas había un contenido simbólico. Hay varias películas que invocan entre el imaginario y la ciencia, seres monstruosos, mutantes como resultado de la contaminación, como Godzilla o El huésped (The Host), del director coreano Bong Joon-ho. Se muestra en la primera escena, un diálogo entre dos científicos que termina con el vaciamiento de un material tóxico en el río Han, el científico despreocupado dice "el río Han es realmente amplio, tengamos nosotros también la mente amplia" esa acción da nacimiento a un monstruo mutante.



### **Seres posibles...**

“Ser: es todo lo que existe. Son seres los minerales, los vegetales, los animales y también el hombre. Si bien los minerales carecen de vida en el sentido biológico (es decir, de capacidad de nacer, crecer, reproducirse y morir) es evidente que existen; y no son totalmente inertes, ya que se transforman fatalmente en energía al igual que los seres vivientes”<sup>164</sup>

La cita que define la idea de *ser* acompañó la instalación<sup>165</sup> que presento en esta tesis, con ella buscaba definir aquello que estaba haciendo y todavía no había llegado a las lecturas de Latour<sup>166</sup> ni Bennett. Esta definición de *ser*, hoy re-suena acorde a lo que propone la filósofa Jane Bennett, en su libro **Materia vibrante**, por ejemplo, cuando reflexiona acerca de nuestra basura: “no se encuentra “lejos” en los vertederos, sino que en este preciso momento está generando corrientes dinámicas de sustancias químicas y gases volátiles de metano”<sup>167</sup>.

Una simple pastilla de baño (compuesta por varios químicos) que compramos para tapar el olor a caca, con aroma a campo de rosas, viene en una red con un soporte de plástico, dentro de una bolsa de plástico, dentro de una caja de cartón. Con suerte alguna de esas cosas se puede reciclar, lo más seguro es que se encuentren en una alcantarilla, o en las montañas de basura. Allí, entran en diálogo con otra parva de cosas, se hibridan, se nutren, se acomodan, se sostienen, se empujan, gotean, se espesan, se evaporan, etc.

Latour define como *actancia* la condición de las cosas con su potencia de actuar, coproducir y transformar mutuamente otras cosas y seres. Esta figura de la materia no humana, vibrante, animada, actante, se relacionan fuertemente con lo que propone

---

<sup>164</sup> (J. R. Delfino, 1994)

<sup>165</sup> En la exposición Métodos de Flotación en la Casona de los Olivera (2019)

<sup>166</sup> Bruno Latour fue un filósofo, sociólogo y antropólogo francés que revolucionó la visión convencional de la ciencia, basada en el dualismo entre naturaleza y sociedad, proponiendo una nueva forma de pensar el conocimiento científico con propuestas para hacer frente a los problemas ambientales actuales.

<sup>167</sup> (Bennett, 2022, pág. 9)

Timothy Morton acerca del concepto, antes mencionado, de *Hiperobjeto*. A la pregunta ¿Cómo habitan estos residuos con el ecosistema? Se suman ¿De dónde surgen mis *seres posibles*? ¿Cómo es posible esa forma de vida? ¿Cómo generan sus colores y movimientos? ¿Cómo se relacionan con su entorno? ¿Qué buscan comunicar?



Esquema realizado para pensar en las etapas de producción artística cuando comencé a escribir este trabajo de investigación

**¿Qué son?...** Los *seres posibles* son bichos, entidades, criaturas, vegeto plásticos, híbridos, borders, postvegetopunk. También, me gusta decirles quimeras botánicas, o quimeras zoológicas<sup>168</sup>. Nacen a partir del diálogo que sucede entre todo lo que voy investigando, observando y/o buscando. Me interpela lo misterioso, las rarezas, lo insólito, lo viviente en hábitats extraños, los hábitats extraños, lo que está fuera de cierta "normalidad". Me impactan los estados de *simpoiesis*<sup>169</sup> que se suceden en todos lados a todo momento. Me inquietan las problemáticas ambientales tales como: el exceso de plásticos, la

<sup>168</sup> Muchos de los nombres antes mencionados fueron dados por otras personas, y los adopté.

<sup>169</sup> Recordemos el concepto *Simpoiesis*, en donde nada se hace a sí mismo, sino de manera conjunta y en compañía, *generar-con* (Haraway, 2019)

contaminación ambiental, la obsolescencia programada/percibida, el calentamiento global, etc.

**¿Cómo son?...** Como mencionaba al inicio utilizo la palabra *re-crear*, pues me interesa ese volver a pasar, crear a partir de otros elementos ya existentes. Desde pequeña estuve rodeada de máquinas y objetos que denominé *por-las-dudas*. En el fondo de la casa familiar se pueden encontrar maderas, caños, mesas, inodoros, chapas, etc. En cada habitación que se iba vaciando cuando lxs hijxs nos íbamos mudando, era otro nuevo espacio de *por las dudas*. Hoy en día, los hay en mi propia casa. Tengo muchos *por las dudas* que se acumulan en mi taller y en algún momento pasan a ser parte de una obra, a los *ensamblajes tecnopoéticos*. Los seres *posibles* están conformados por plásticos reciclados: botellas, sorbetes, precintos, envases, bolsas, etc. Tecnologías recicladas: transistores, resistencias, cables, motores, leds, etc. Y también material orgánico/inorgánico: ramas, frutos, semillas, caracoles, piedras, tierra, yerba, arena, entre otros, que voy espigando de la calle o mis viajes.

Según algunxs expertxs en 2050 el mundo llegará a un punto sin retorno que hará imposible la vida humana sobre la tierra. La sensación generalizada pareciera estar mediada por el *Hiperobjeto* que describe Morton, no lo veo por ende no me ocupo; pues está *Allá Lejos*, y de alguna manera en ese *Allá Lejos* se solucionará. Haraway expresa que, si seguimos pensando en que la respuesta está, en una *conmovedora estupidez*, en seguir pensando con una fe *cómica* en las soluciones tecnológicas; o bien, quedarse en una posición de *game over* -dar por terminado el juego-; entonces, todo está perdido y no tiene sentido mejorar



Ave con microplásticos

nada. Bruno Latour, en el libro **Cara a cara con el planeta**, por su parte, habla de "locura" y de vergüenza. Dice, "sin ninguna duda la ecología te enloquece", "¿Cómo no sentirnos un poco

avergonzados de haber vuelto irreversible una situación al seguir avanzando como sonámbulos sin escuchar la alerta?"<sup>170</sup>.

Ante las preguntas ¿Qué otros mundos son posibles? ¿Qué tipo de mundo estoy viviendo y que tipo de mundo estoy proyectando?

Pienso en los nuevos materiales creados por la humanidad que surgieron, que quedarán allí y que están siendo utilizados por otrxs seres.

Al principio de este escrito mencionaba la creación del plástico y la trinitita. Algunos ejemplos de hibridaciones que ya están



Pergolero  
satinado

ocurriendo son: el pájaro pergolero satinado (*Ptilonorhynchus violaceus*), quien prepara el escenario para seducir a la hembra utilizando la misma gama de colores, entre ellos utiliza desechos plásticos como tapas de gaseosa. Aves que utilizan

redes y plásticos para tejer sus nidos como el carbonero común (*Parus major*). Por otro lado, los animales marinos, confunden el plástico con alimento, o bien, lo ingieren cuando se alimentan y mueren al poco tiempo, pues sus cuerpos no los pueden digerir<sup>171</sup>.

El plástico es un material no biodegradable, que de ninguna forma la tierra puede digerir, transformar e integrar al ciclo natural<sup>172</sup>. También es inabarcable, distribuido de forma global en tiempo y espacio, los desechos plásticos como las bolsas de polietileno, el poliestireno o envases de PET<sup>173</sup>, son tan masivos que la cantidad de toneladas que producimos es imposible de asimilar e imaginar.



Microplástico

<sup>170</sup> (Latour, 2017, pág. 23)

<sup>171</sup> En la película *Crimes of the Future* (Crímenes del futuro) dirigida por David Cronenberg, inicia la trama con niños/as comiendo plástico, ¿tendremos la habilidad de consumir y digerir plásticos como alimento? Hace un tiempo, la ciencia está estudiando hongos que comen plásticos, como el *Pestalotiopsis microspora*, hallado en la selva amazónica que degradan ciertos aditivos de los plásticos. Los titulares periódicos dicen al respecto: "Un hongo que come plástico podría ayudar en la lucha contra los residuos plásticos", y frases como: "la naturaleza por sí misma brinda una señal de esperanza". Lo cierto es que ponemos las soluciones a nuestros problemas actuales, en la boca de otros seres, que pretendemos que estén allí para limpiar nuestra mierda.

<sup>172</sup> En un ciclo natural los materiales fluyen de manera circular y "toda muerte es una continuación en otros seres" (Rincón, 2017).

<sup>173</sup> El Polietileno Tereftalato, también conocido por su sigla PET, es un tipo de plástico comúnmente utilizado en envases y botellas de gaseosa, agua y aceite, entre otros.

Convivir con el plástico ya no es una alternativa, es una imposición. Hoy, a la atmósfera que describía Humboldt en sus investigaciones, debemos sumarle el microplástico<sup>174</sup>. “La naturaleza es una totalidad viva (...) La propia atmósfera contiene los gérmenes de la vida futura: polen, huevos de insectos, semillas. Nada es demasiado pequeño o insignificante para investigarlo, porque todo tiene su sitio en el gran tapiz de la naturaleza (...) Cuando se percibe la naturaleza como una red, su vulnerabilidad salta a la vista. Todo se sostiene junto. Si se tira de un hilo, puede deshacerse el tapiz entero”<sup>175</sup>



De La historia de las cosas

Como mencionaba más arriba, vivimos en un sistema que tiene una lógica lineal. Este mecanismo ha creado nuevos relatos, nuevos paisajes. Las cosas, la cantidad de cosas que existen y habitan con nosotrxs son *Hiperobjetos*<sup>176</sup>.

Cuando escuche los conceptos de obsolescencia programada, obsolescencia percibida y, en la otra punta del ring, el concepto de biomímesis<sup>177</sup>, hubo un clic en mi forma de pensar, comunicar y sentir el mundo desde lo humano. ¿A dónde van a parar todos los desechos tecnológicos? ¿Cuántos elementos de la tabla periódica contiene mi celular?<sup>178</sup> ¿Cómo habitan estos residuos con el ecosistema?

<sup>174</sup> Se lo denomina así puesto que son partículas que miden menos de cinco milímetros de ancho. Ya son parte de nuestra dieta. Los plásticos se fragmentan continuamente en el medio ambiente, triturándose con el tiempo en fibras tan pequeñas que fácilmente se convierten en aerotransportables.

<sup>175</sup> (Wulf, 2016)

<sup>176</sup> Recordemos que el filósofo inglés contemporáneo Timothy Morton, en su libro *Hiperobjetos* los menciona como: existen, convivimos con objetos enormes, lejanos, que no vemos, y por lo tanto creemos que no existen, ya que no son “parte” de nuestros problemas cotidianos

<sup>177</sup> La obsolescencia programada es la acción intencional de lxs fabricantes para que los productos dejen de servir en un tiempo determinado. La obsolescencia percibida es una estrategia de mercado para que las personas vean a los productos funcionales como anticuados, y así, vender más. La biomímesis implica diseñar de manera eficiente y sostenible, imitando las estrategias y funcionalidades de la naturaleza.

<sup>178</sup> Para darnos una idea, un chip de computadora está compuesto por 60 elementos diferentes. Llevamos pequeños pedazos de África en nuestros bolsillos, incluyen también, material de Alaska, Canadá, Corea del Sur, Perú, Bélgica y Rusia (Parikka, 2021)

¿Por qué son?... Los materiales creados por la humanidad están - pueden modificarse, transformarse, pero no desaparecen- y se encuentran con otros materiales. Son materia en movimiento, que en algún momento se juntan<sup>179</sup>.

Bennett en su libro **Materia Vibrante**, reflexiona sobre del *poder-cosa*, es decir, sobre aquellas entidades/elementos vívidos que suscitan, llaman y generan efectos en nosotrxs. *Las cosas* son aquellas que tienen entidad, lo que está disperso en el mundo. ¿Pero acaso las cosas son sordas, inertes, solo meros recursos, instrumentos, mercancías? No, son *actantes*, es decir, cualquier entidad puede genera una acción y es capaz de *hacer cosas*, de producir efectos, alterar acontecimientos, enriquecer, ayudar, destruir, etc. (Bennett, 2022).

Los objetos que estaban y están a mi alrededor acumulados, apilados y recolectados, crean efectos en mí: me hacen tropezar, me lastiman las manos, me enredan, me inquietan, me cautivan, me emocionan, me deslumbran, me cuestionan, me raspan, me enamoran, me obstinan. Con el pasar del tiempo fui afinando la mirada y la sensibilidad a *las cosas*, al espacio que ocupan, a las preguntas ¿de dónde vinieron? ¿Hacia dónde van? La relación con ellos es profunda, se produce una agencialidad<sup>180</sup> sensible y política.

La reutilización de materiales de consumo surge en las vanguardias de principios del siglo XX, con el cubismo sintético (Picasso, Braque) y los *ready-mades* de Duchamp. Si bien, hay artistas que usan la tecnología para explorar sus potencialidades, otrxs utilizan tecnologías cotidianas y obsoletas como recurso de "retaguardia"<sup>181</sup> (Parikka, 2021)

---

<sup>179</sup> Como aquellas formas del siglo XV, que en algún punto se encontraban -quimeras- y como aquel guante, rata, polen, tapa de botella y vara de madera, con su poder-cosa, que vio Jane Bennett en la anécdota que da germinación a su libro *Materia Vibrante*.

<sup>180</sup> Lo que Deleuze y Guattari denominan Agenciamiento. Una práctica de apropiación del mundo, de articulación de elementos en apariencia heterogéneos para crear nuevas realidades, nuevas concepciones de mundo. Ver [link](#)

<sup>181</sup> Como el movimiento circuit bending centrado en la manipulación de circuitos y en su modificación como forma de re-apropiarse, personalizarlos de formas variadas y alejadas del objetivo inicial de ese dispositivo.

En Cuba, por ejemplo, se generó todo un movimiento cultural muy impresionante en relación a la escasez de productos y su deterioro<sup>182</sup> -consecuencia los 30 años de crisis económica-. Ernesto Oroza, diseñador y artista, llamó *liberación moral* de lxs cubanxs, a la creación a partir de objetos cotidianos dañados, otras máquinas. *Desobediencia tecnológica* es el término que se asocia a estas prácticas, en donde los objetos son diseccionados sin temor, sin un conocimiento "técnico", puestos a ocupar y ejecutar nuevas acciones<sup>183</sup>.

*Frankenstein electrónico latino*, es el término que utiliza Valentina Montero en **Entre Frankenstein y el hada de la Cenicienta. Arte y tecnología desde América Latina** (2020); para definir la solución a problemas concretos a partir del ensamblaje de dos o más objetos rescatados de la basura, en ciertas zonas distantes, al sur global -de aquí mi agencialidad con la palabra ensamblaje-. Los chilenos utilizan el término *hechizo*, para definir la costumbre de arreglar, mejorar, crear a partir de materiales insospechados que están al margen, objetos que se dañan o caen en desuso<sup>184</sup>.

El ensamblaje, el bricolaje, el hechizo, las nuevas prácticas culturales como el concepto *Do it yourself* (DIY)<sup>185</sup> son habilidades y actos socio-políticos que batallan contra la lógica comprar-tirar y la obsolescencia programada/percibida.

En las filiaciones artísticas contemporáneas que trabajan con problemáticas afines, encuentro a Angela Pozzi, artista y fundadora de la organización<sup>186</sup> *Washed Ashore* que construye y exhibe arte con plásticos recolectados y reciclados de las costas

---

<sup>182</sup> Ver video documental [link](#)

<sup>183</sup> El mismo gobierno cubano editó un libro "Con Nuestros Propios Esfuerzos" recopilando todas las creaciones de la población a modo de tutorial, una especie de YouTube *Do it yourself* (DIY), en papel.

<sup>184</sup> Estas relaciones de creación con los elementos tienen otros nombres en otras regiones, en Cuba: tarecos; en Perú: recurso; en Brasil: gambiarra; en Argentina: ¿lo atamos con alambre?

<sup>185</sup> *Do it yourself* -Hazlo tú mismo, en español- en dónde en plataformas como YouTube, se han convertido en una fuente inmensa y generosa de tips para arreglar herramientas, casas, entender el funcionamiento de las cosas. Ya no es la palabra de la ciencia y la técnica única predominante, sino el saber popular que se comparte y se nutre.

<sup>186</sup> Fundación [washed ashore](#). Sus obras son inmensas, trabaja con voluntariadxs de todo el mundo, con la comunidad, en escuelas o espacios de encuentro.

de Oregón Estados Unidos<sup>187</sup>. Ella, además, tiene el objetivo de educar a una audiencia global sobre la contaminación en el océano.

Otra artista afín a mis intereses, es la artista turca radicada en EE. UU. Pinar Yoldas, quien realiza obras especulativas con temáticas sobre el Antropoceno<sup>188</sup>, entre otras. Yoldas imagina nuevas formas de vida, por ejemplo, emergiendo del Gran Parche de Basura del Pacífico, que presenta en una muestra llamada **An Ecosystem of Excess**<sup>189</sup> (Un ecosistema de exceso) Allí, articula preguntas como: ¿Si la vida comenzara hoy en nuestros océanos llenos de desechos plásticos, qué tipo de formas de vida se verían? Las formas de vida que propone son especulativas en donde existen órganos sensoriales capaces de detectar, digerir y filtrar diversos tipos de plásticos. Así, convertir el excedente tóxico de nuestro deseo capitalista en huevos, vibraciones y alegría, en palabras de la artista.

En el contexto latinoamericano, el artista mexicano, Gilberto Esparza, realiza sistemas mecánicos y electrónicos a partir de desechos tecnológicos. En conversación directa con la obsolescencia programada, utiliza estos materiales para crear *bichos* que denominó **Parásitos Urbanos**<sup>190</sup> (2006/7). Éstos, son piezas robóticas que se configuran como organismos de vida artificial; posibles formas de vida que son "soltadas" por el artista en sitios en donde se acumula basura "como si surgieran de esos entornos". Ha realizado varias especies de estos parásitos, que se fueron adaptando al medio: algunos se alimentan de la energía que roban de la red de distribución eléctrica, mientras que otros ante alguna perturbación se quedan estáticos. A partir de esas investigaciones que abordaban problemáticas ambientales y diálogos profundos con la comunidad, Esparza

---

<sup>187</sup> En sus caminatas diarias comenzó a observar la cantidad de plásticos acumulados en la costa y decidió comenzar a recolectarlos, allí se dio cuenta que debía hacer algo con todo eso.

<sup>188</sup> Ver [Anexo-Sustrato-Antropoceno](#)

<sup>189</sup> Ver [link](#)

<sup>190</sup> Ver [link](#)



continuó desarrollando proyectos como dispositivos de reflexión, uno de ellos es **Plantas nómadas**<sup>191</sup> (2008/14), que habitan aguas contaminadas, hibridando plantas, bacterias y robótica, capaz de sobrevivir al entorno hostil. Otro más reciente es el proyecto **Korallysis**<sup>192</sup> (2018/2024), que consta de una serie de intervenciones artísticas para sensibilizar sobre la importancia de atender la problemática de los arrecifes de coral en distintos puntos del océano.

Esta temática me convoca constantemente por la desbordante exuberancia del mundo acuático y las preocupaciones ambientales que acontecen allí.

Mis *ensamblajes tecnopoéticos de seres posibles*, como organismos que mutan y se reproducen, finalmente se agruparon en instalaciones artísticas inspiradas en fragmentos de ambientes marinos y terrestres.



#### **Ecosistemas quiméricos...**

Estos espacios artísticos que propongo inician en 2019, con **Estudio imaginario sobre seres posibles**<sup>193</sup>, obra clave de esta tesis. Estaba compuesta por piezas con movimiento y luz, y una enorme variedad de materiales reciclados e industriales. Comprendí que algunos materiales con los que estaba trabajando eran muy nocivos para el ambiente y la salud, como el

Estudio imaginario sobre seres posibles. Ver anexo para detalles

poliuretano expandido y las barras de

<sup>191</sup> Ver [link](#)

<sup>192</sup> Eran organismos híbridos, entre sistemas mecánicos y colonias de corales, que convivían en una relación simbiótica aprovechando las corrientes marinas para obtener energía, y favoreciendo así, el proceso natural de biomineralización de los corales.

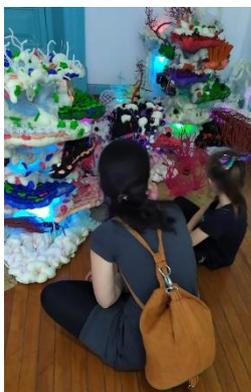
<sup>193</sup> En 2019 presenté la instalación en una muestra colectiva en La Casona de Los Olivera en Parque Avellaneda, Método de flotación. En 2020, fue parte de otra muestra colectiva en el contexto de FACTORS 7.0, Agua y sustentabilidad (Laboratorio de Investigación en Arte Contemporáneo, Tecnología y Medios Digitales, Brasil, UFSM) Y en 2023, tuve la oportunidad de exhibirla en MUNTREF Arte y Ciencia, Tecnópolis, en la muestra

silicona; es así como se hizo más presente el ensamblado de plásticos cotidianos de desecho, incluso, con la decisión clara de no quemarlos.

La instalación se podía recorrer de frente y a los costados, funcionaba como una *barrera*, se podía observar diversas piezas y estructuras con luz, y además poseía: 4 piezas programadas para generar un movimiento en ángulos cada cierto tiempo, y dos piezas realizadas con coolers de computadoras que daban movimiento a unas tiras de plástico emulando el nado de las medusas.

De aquellos paisajes de bloques y cataratas de agua, que había visto en mis viajes, ahora me sumergí en los seres que los habitan. La instalación emulaba un arrecife de coral. Los corales despertaron en mí un gran interés, como lo hicieron históricamente en sus primeros avistajes<sup>194</sup>, y captaron toda mi práctica artística y mi taller.

En esa mirada atenta de los registros científicos -hay muchos documentales sobre arrecifes, como el que mencioné de David



Registros de la  
instalación en La  
Casona de los  
Olivera

Attenborough<sup>195</sup>-, todos esos seres y sus características generaron un universo complejo de imágenes e imaginarios en mí. De aquellos *ensamblajes tecnopoéticos* que venía realizando como piezas separadas, comencé a especular y diseñar espacios artificiales que los reunieran y evocaran ambientes específicos.

Comprendo en este racconto, que las piezas e instalaciones que realicé estos años y la obra

---

Coexistencia. [En el anexo](#) podrán encontrar el detalle de los materiales y un link para acceder a una imagen interactiva con fotos y videos.

<sup>194</sup> La palabra coral proviene del latín corallium y del griego korallion, originado del término semítico goral, cuyo significado es “guijarro de piedra” (Arniz Mateos). Por aquellas épocas, no se sabía bien qué eran, puesto que al estar fuera del agua se petrificaban, era ¿un mineral? ¿una planta? ¿un animal? Tuvo numerosos usos de carácter medicinal, mágico y ornamental. Se lo consideraba un arbusto marino, y fue parte de leyendas y mitos. Plinio el Viejo, a través de su obra Historia Natural decía que el coral pulverizado y mezclado con agua o vino se podía emplear contra grandes males. Ver [Anexo-Sustrato-Corales-Mundo acuático](#)

<sup>195</sup> Otro muy emotivo, es En busca del coral, en donde científicas y buzos documentan el blanqueamiento y la consecuente pérdida de los arrecifes de coral por la acidificación y el calentamiento global.

que da nombre a esta investigación, evocan las problemáticas ambientales que me atraviesan y proyecta un posible mundo que habitaremos.

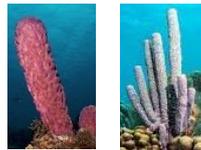
Invitan al público a involucrarse, y a conceder atención. Dan lugar a un proceso perceptivo y crítico en ese habitar en reciprocidad por el arte, para volverse más presente en el mundo. Las personas que habitaron la muestra se detenían a observar con una mirada minuciosa, se sentaban, se tomaban fotos, se llevaban ideas<sup>196</sup>.

A continuación, presento una tabla con imágenes e ilustraciones, que intenta re-copilar las inspiraciones, materialidad, observaciones y puestas en escena, de los *seres posibles* que habitan esta instalación.

### Detalle de *seres posibles* que componen la instalación



Esta pieza está realizada con poliuretano expandido, bolsa de plástico, silicona en barra y led. Está inspirada en los corales marinos, en aquellas estructuras complejas y transparentes en donde se hospedan miles de seres en su interior.



*Aplysina archeri*, también conocida como esponja tubo de estufa



Esta pieza está realizada con silicona en barra, fui generando tramas sobre una superficie plana y luego uní las puntas para darle volumen.



Esponja *Euplectella aspergillum*, conocida comúnmente como cesta de flores de Venus

<sup>196</sup> Varias personas que daban talleres de arte en escuelas se acercaban a consultarme sobre los materiales o contarme su experiencia

### Capítulo III - Investig(acción) El gran compost



Caracoles y piedras marinas recolectas de diversas playas. Intervenidos con plástico emulando al hongo parasitario llamado *Cordyceps*. Este ingresa a ciertos insectos, los invade y reemplaza sus



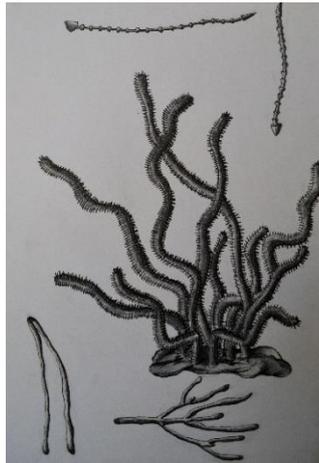
tejidos modificando su forma y hasta su conducta



Esta pieza está realizada con silicona en barra, semilla de fresno y tubos de PVC. Inspirados en bichos que se camuflan utilizando elementos de su entorno.



*Synanceia horrida*, conocida comúnmente como pez piedra.



Esta pieza está realizada con limpiapiipas, un material peludo que tiene en su interior, un alambre maleable.

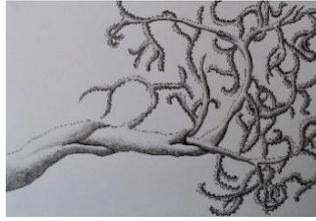
*Isididae*, conocida comúnmente como corales bambú, del tipo blando, corales ahermatípicos.



Esta pieza está realizada con tubos de PVC y poliuretano expandido. Intencionalmente son blancos en alusión a la problemática del blanqueamiento.

*Millepora alcicornis*, conocida comúnmente como coral de fuego, del tipo duro, corales hermatípicos.

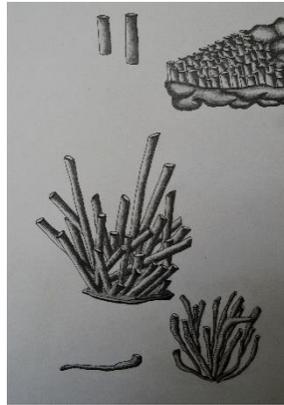




Esta pieza está realizada con ramas de palmeras del Jardín Botánico de Bs As.

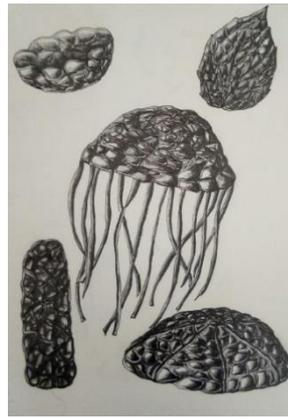


*Paramuricea clavata*, conocida comúnmente como coral abanico de mar.



Esta pieza está realizada con sorbetes de plástico y tubos para globos.

*Acropora cervicornis*, conocida comúnmente como coral cuerno de ciervo, del tipo duro, corales hermatípicos.



Esta pieza está realizada con silicona en barra, cooler y led.

Las medusas son animales invertebrados, prácticamente un 95% del cuerpo de la medusa está compuesto por agua.

*Rhizostoma pulmo*, conocida como la medusa aguamala, una de las medusas más grandes del mar Mediterráneo.



En 2022, realicé una instalación interactiva<sup>197</sup> que consistía en una re-creación de un ecosistema terrestre donde el prefijo **eco**, se destacaba como re-sonancia, y refería también, a la ciencia. Mientras el capitalismo sigue creando paisajes fantasmales, *mis seres posibles* nacen como posibilidad compostable: la vida a partir de los desechos.

Aquí la materialidad está mucho más definida. La obra se inspira en varios rincones del mundo, pero sobre todo en un rincón: el jardín de la casa de mi infancia. De niña pasaba mucho tiempo en

---

<sup>197</sup> Que da nombre a este apartado: Ecosistemas quiméricos, fue un proyecto exhibido en la Muestra Tecnosimbiosis, en la Galería Pasaje 17. [En el anexo](#) podrán encontrar el detalle de los materiales y un link para acceder a una imagen interactiva con fotos y videos.

este espacio. De grande, cada vez que vuelvo, voy a investigar qué nuevos seres resurgen: los hongos a veces son de un naranja intenso y otras, marrones opacos.



(Eco)sistema quimérico.  
Ver anexo para detalles

La instalación estaba compuesta por una enorme variedad de materiales reciclados y piezas con movimiento y luz. Algunas de ellas, interactivas. Esta adición de interactividad generaba una nueva relación con las personas, quienes no solo contemplaban sino que activaban. En los costados, dispuse dos linterna para interactuar con la luz. Las activaciones de las piezas estaban dadas por el sensado del nivel de luz emitido por las mismas. La propuesta era,

que las personas vayan acercándolas y alejándolas para observar/explorar los cambios que se producían. Aquí lo que sucedía era una conexión entre seres, como en el tapiz que mencionaba Humboldt, todo se conecta. Por ejemplo, al iluminar un flor se movía un bichito que estaba en otro lugar -obra que mencioné en el capítulo II-. No era una acción/reacción directa sino indirecta. Otra situación que se generaba por la luz de las linternas, estaba dada por la proyección de sombras en las paredes, que generaba más movimientos y complejidad a la escena. Habían piezas que permanecían con comportamientos constantes. Otras estaban latentes. Con el paso de los días la obra fue mutando, por los desechos orgánicos y la interacción del público.

Las piezas con luz -al igual que en la instalación anterior- estaban inspiradas en seres bioluminiscentes<sup>198</sup> que habitan la tierra, como hongos e insectos.

**Detalle de seres posibles que componen la instalación**



Esta pieza está realizada con frutos del árbol Jacarandá, acrílico y porcelana fría.



*Dionaea muscipula* o *venus atrapamoscas*



Esta pieza está realizada con botellas de plástico, tapas, red elástica y leds.



*Stropholoma aurantiacum* o *Leratiomyces ceres*



Esta pieza está realizada con silicona en barra, ramas de palmeras y porcelana fría.



*Phallus indusiatus*, comúnmente llamado velo de novia.



Esta pieza está realizada con envase de botellas de soda, red elástica y leds.

*Pachycereus pringlei*, llamado comúnmente cardón.



*Clathrus ruber*, llamado comúnmente jaula roja

<sup>198</sup> Los sistemas bioluminiscentes producen luz a través de la oxigenación de un sustrato, llamado genéricamente luciferina (lat. lucifer, el que emite luz), y una enzima, la luciferasa. Existen 97 especies de hongos bioluminiscentes. Esta particularidad funciona como comunicación visual para ahuyentar depredadores, atraer presas o para el cortejo.



Esta pieza está realizada con red elástica, medias, tanza, led y servomotor.

Flor Rafflesia Y Cyca revoluta



Al finalizar la Maestría, la presentación de las ideas de tesis rondaba en ¿Cómo entender el espacio natural? ¿Dónde es la obra?



Boceto instalación interactiva e inmersiva

¿Cómo habitar el territorio?  
¿Por qué animar lo inanimado?  
Realicé un video<sup>199</sup> presentando el recorrido hasta ese momento, y comencé a gestar un proyecto instalativo, que tomó otra forma actualmente. Consistía en un espacio inmersivo con diversas

piezas que evocaban formas marinas bioluminiscentes, corales y algas<sup>200</sup>.

Estos planteos de ambientes artificiales en un contexto artístico, que evocan espacios naturales, se inscriben en el concepto *non-site*, que designa el desplazamiento de materiales procedentes de un territorio a una galería, museo, etc. Un gesto que produce una descontextualización, análogo al que se deriva de la técnica del *ready made*. "Mientras el *site* está en sintonía con el lugar y la obra exterior, el *non-site* establece una relación entre el lugar y la obra interior" (López del Rincón, 2015). Esta última, suele acompañarse de documentación gráfica que remite al lugar de donde ha sido extraído el material.

<sup>199</sup> Video de presentación ver [link](#)

<sup>200</sup> Algunas iban a ser translúcidas, otras opacas y caladas. Su iluminación iba a estar dado por tiras de leds ubicadas en su interior. Por medio de sensores de presencia, de luz y capacitivos, a medida que las personas ingresaban en la sala, se irían activando movimientos y luces de las piezas, con una duración programada. Ver [anexo](#) proyectos actuales.

En esta práctica se ofrece una imagen artificial de la naturaleza, puesto que se produce una deslocalización y un desplazamiento. El concepto de *non-site* plantea una descontextualización material de la naturaleza, aislada y controlada en contraposición a una naturaleza amplia y azarosa, quedando así, en evidencia, el diálogo entre artificialidad y naturaleza.

Las instalaciones mencionadas despiertan otros modos de atención en el espacio habitado por las personas. Allí, se ponen en juego los cuerpos, la sensibilidad, la participación, el diálogo. Estas propuestas artísticas en mi proceso fueron y son fundamentales para seguir caminando hacia un horizonte de creación y pensamiento. Dona Haraway en su libro **Seguir con el problema** dice:

"(...) nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente. Devenimos-con de manera recíproca o no devenimos en absoluto."<sup>201</sup>.

El arte es ese espacio de rebeldía que ilumina otras zonas del mundo, que muestra otras narrativas posibles. Puede volver palpable cualquier Hiperobjeto (Morton, 2018). Es la apuesta a poner un freno a la invitación continua de un tiempo apresurado y *scrollable*. Esa pausa propone modelar un proceso perceptivo y crítico.

Por ello es clave el concepto de *postnaturaleza*, que no es lo que viene después de la naturaleza, sino que es el sitio desde el cual nos miramos y cuestionamos nuestras concepciones y modos de habitar el mundo. En esa línea, el arte propone otros modos de relacionarnos y pensar el mundo en un compost vibrante.

---

<sup>201</sup> (Haraway, 2019, pág. 24)





## Final-Conclusiones



Luego de ahondar en el espacio rizomático entre los dos puntos que tomé como referencia, -surcando investigaciones, reflexiones, búsquedas bibliográficas, análisis artísticos, anécdotas, observaciones y registros de viajes-, arribé a algunas respuestas en relación a las preguntas enunciadas al inicio de esta investigación<sup>202</sup>, que se emparentan con la cita de Anna Tsing "Las ruinas son hoy nuestros jardines". La antropóloga estadounidense, en su libro **Los hongos del fin del mundo**, reflexiona sobre cómo los hongos matsutakes pueden brotar en paisajes devastados por la humanidad<sup>203</sup>.

### Mapeos y viajes

En el re-torno sobre los viajes y experiencias de Residencias de Arte realizados, re-cupero una constante: el agua. Esta allí en los preparados de pinturas -mis obras anteriores al inicio de la Maestría-; en la fluidez de la línea y el movimiento del mar agitado de los dibujos; en las pinturas de paisaje y las obras audiovisuales; y en la mirada atenta de los seres oceánicos que desarrollo en objetos e instalaciones.

Lo que observo, cómo observo y me atraviesa, son las mínimas vibraciones de la naturaleza que están allí. La naturaleza se impone con su fuerza, misterio y complejidad.

### El dibujo

Dibujar es descubrir, es recordar siempre. El dibujo se hace, y a la vez, el dibujo nos hace. Tengo una relación tan amorosa con el dibujo, que vuelvo constantemente a él. Pues en cada trazo

---

<sup>202</sup> ¿Existe una Nueva Ecología con el cambio climático, la contaminación y la pérdida de biodiversidad? ¿El capitalismo, creará paisajes fantasmales, repletos de monstruos y mutaciones? ¿A dónde van a parar todos esos objetos y productos que ya no nos sirven, según el mercado? ¿Por qué re-crear seres? ¿Por qué son posibles? ¿Qué otros mundos son posibles? ¿Qué tipo de mundo estoy viviendo y qué tipo de mundo estoy proyectando? ¿Qué sucede con ese espacio habitado por otros/as? ¿Qué proceso perceptivo despierta? ¿Cómo es ese futuro de seres posibles? ¿Qué impacto tienen en el territorio físico, espiritual y psíquico?

<sup>203</sup> El primer ser vivo que surgió en el paisaje, luego de la bomba atómica de Hiroshima fue el matsutake (Tsing, 2023).

descubro secretos, pliegues, curvas, la luz que se apoya y la oscuridad que se oculta en cada elemento ilustrado.

### ***Seres posibles***

Lo que es posible de ser, existe; como condición necesaria de la realidad y como potencia creativa, para otorgar nuevos sentidos, nuevas posibilidades. Cualquier entidad puede generar una acción, producir efectos, alterar acontecimientos, ayudar, destruir.

Los nuevos materiales creados por la humanidad quedarán allí, llegaron para quedarse. Ya son parte del ambiente y trazan los nuevos paisajes que hemos instaurado; se camuflan, mutan e incluso están siendo utilizados por otrxs seres.

*Poder-cosa, materia vibrante, actantes, los seres posibles* nacen de la práctica de agenciamiento de materiales, en apariencia heterogéneos, para crear nuevas realidades, nuevas concepciones de mundo. Están conformados por plásticos reciclados: botellas, sorbetes, precintos, envases, bolsas, etc. Tecnologías recicladas: transistores, resistencias, cables, motores, leds, etc. Y también material orgánico/inorgánico: ramas, frutos, semillas, caracoles, piedras, tierra, yerba, arena, entre otros, que voy espigando de la calle o mis viajes.

El ensamblaje y las nuevas prácticas culturales como el concepto *Do it yourself* (DIY), son habilidades y actos socio-políticos que batallan contra la lógica de comprar-tirar y la obsolescencia programada / percibida. Mis *ensamblajes tecnopoéticos*, insinúan seres misteriosos dotados de movimientos y/o comportamientos, que involucran a las personas de una manera activa.

### ***Ecosistemas quiméricos***

Mis instalaciones ponen en juego los cuerpos, la sensibilidad y la participación, para que, en la experiencia, las personas puedan volverse más presente y conceder otros modos de atención. Estar atentxs es estar abiertos al mundo, contaminarse con lo que ofrece, en este caso, el arte. En el encuentro nos contaminamos con lo otro, cambia lo que somos, pueden surgir

nuevos mundos, nuevas direcciones de manera impredecible. Al experimentar y otorgar tiempo a la curiosidad se libera/moviliza la mirada. Estar atento es lo contrario a estar ausente que "significa no estar ahí, estar cautivos de un horizonte de expectativas, proyecciones, perspectivas, visiones, opiniones, imágenes, cautivos de nuestros propios sueños"<sup>204</sup> (Jan Masschelein, 2010).

Si bien en esta práctica de instalaciones quiméricas que realizo, se ofrece una imagen artificial de la naturaleza, puesto que se produce una deslocalización y un desplazamiento, la re-creación de ambientes artificiales en un espacio artístico, evoca deseos, asociaciones, aromas y recuerdos; lo que llamo una puesta en escena, en donde el público actúa de manera activa. Cada persona tendrá su experiencia y en ese camino, al tener la posibilidad de modificar las cosas, se pone de manifiesto que nada es estático.

### **Práctica situada**

Desplegamos nuestra vida en un paisaje tecnológico que se construye cotidianamente a partir del desecho. En la actualidad convivimos humanxs y no-humanxs con paisajes repletos de desechos -sobre todo con la presencia del plástico- generados por el consumo masivo. Asistimos a una polifonía temporal -no lineal- en indeterminaciones y precariedades, distinta al mundo controlado que creímos tener (Ana Tsing, 2023).

Comprendí que la intención de ubicar mis piezas en el espacio natural, no busca ser algo disruptivo a simple vista, lo pienso más bien como una danza, no como un enfrentamiento. Lo que es capaz de sobrevivir a pesar del capitalismo, lo que se adopta y se adapta. ¿Con qué tipos de perturbaciones humanas podemos vivir? (Ana Tsing, 2023).

En ese encuentro inesperado entre materiales orgánicos y artificiales, al ubicar las piezas allí, propongo una

---

<sup>204</sup> Jan Masschelein (2010) Artículo E-ducating the gaze: the idea of a poor pedagogy, publicado en la revista Ethics and Education.

especulación de los paisajes mutantes que habitamos/habitaremos. En ellos se muestra el impulso de un entorno híbrido, mutante, que se adapta a las nuevas materialidades que llegan. Esta apertura especulativa de re-vinculación de elementos propone activar una sensibilidad crítica sobre aquellas alianzas extrañas que surgen en esos encuentros, que son casualidad de una causalidad humana.

### **Práctica tecnopoética**

Las obras que creamos implican un nacimiento. Los objetos *por-las-dudas* que están a mi alrededor acumulados, apilados y recolectados en cajas y frascos, crean efectos en mí. Y como crear una obra de arte es traer al mundo un nuevo objeto, desarrollo piezas e instalaciones artísticas re-utilizando materialidades como modo de resistencia.

Mi práctica *tecnopoética*, apunta a una re-creación dentro de un imaginario artístico que pendula caprichosamente por lugares y seres que llaman mi atención, en un entorno repleto de desechos que se acumulan, vibran, gotean, huelen y se hibridan.

Las obras que he desarrollado anuncian los nuevos paisajes que transitaremos en reciprocidad con seres que mutan y se adaptan a la variación del ambiente.

Actualmente continúo experimentando con la creación de objetos interactivos a partir de materiales cotidianos de desecho<sup>205</sup>, pero quisiera poder indagar en obras instalativas e inmersivas de gran escala<sup>206</sup>.

A modo de conclusión, quisiera mencionar una experiencia reciente. En mayo de 2024 tuve la oportunidad de participar de una Residencia de Arte, **Proyecto La Zona**<sup>207</sup>, en El Marquesado, un punto de la costa bonaerense que disloca el tiempo y el espacio. Fue la primera vez que miré el mar de espaldas. La propuesta

---

<sup>205</sup> Papel, cartón, cubiertos plásticos, tapas de botellas, cubierto con enduido, arena y luego pintado con acrílico.

[Ver anexo Proyectos](#)

<sup>206</sup> [Ver anexo Proyectos](#)

<sup>207</sup> Romina Elvira y Paula Teller son las coordinadoras de La Zona. Ver [link](#)



incluía recorridos del entorno con personas del ámbito de la ciencia y una apertura de los procesos de trabajo al público.

Analizamos y observamos plantas nativas y exóticas, hablamos de erosiones, fósiles, adaptación, porosidad, escorias (generadas por la caída de meteoritos) y memorias.

Mientras caminaba de espaldas al mar, se me revelaron varias preguntas nuevas al observar que los materiales -artificiales, producidos por la humanidad- como el vidrio y el Telgopor, tomaron formas marinas. Éstos fueron pulidos y erosionados por las corrientes del agua y se camuflaron en el paisaje como una piedra más. Los llamé *sobrevivientes del tiempo*, pues están ahí en la cima de los estratos geológicos, incluso habitando con fósiles de hace 6000 años y más antiguos aún.



Habitamos un espacio con miles de otros seres, y a su vez, ese espacio nos dicta los modos de habitarlo. El ingreso y egreso del mar está en constante transgresión,

algunos organismos detienen su movimiento en posición de vida. ¿Cuál es la posición de vida de estas materialidades? ¿Quieren estar ahí? ¿Están cansados? ¿Encontraron su descanso? ¿Quieren seguir viajando? ¿Se sienten exóticos? ¿Quién los mira? ¿Quién los cuestiona? ¿Quién los habita? ¿Dónde es su lugar? ¿Por qué toman las mismas formas? ¿Se camuflan? ¿Tienen miedo? ¿Qué señales de vida mostrarán? ¿Quién estudiará estos fósiles? ¿Qué herramientas serán precisas? ¿Qué existencias del pasado relatarán?

En una de las caminatas por los acantilados, donde se encontraba varada una carcasa de un auto, hallé una gran cantidad de goma espuma del mismo auto erosionada por el mar. Enviamos una foto

al colectivo Las Amelias<sup>208</sup> y nos dijeron que se trataban de algas pardas.



El día de la apertura al público, dispuse una mesa con todas las recolecciones que había realizado, poniendo en diálogo las materialidades orgánicas y artificiales, considerando formas y texturas.

Una de las técnicas del colectivo Las Amelias se acercó y conversamos sobre la confusión y similitud de las algas pardas con material artificial. Al tiempo que ella se retiró de la sala, llegó un reconocido científico de la zona<sup>209</sup> y sin decir yo una palabra, se puso a analizar la procedencia de cada elemento. Cuando llegó a las presuntas algas dijo muy livianamente "esto es goma espuma de auto". Esta situación me causó gracia y regocijo, no había certezas de lo que realmente había hallado.



Desde mi lugar de artista puedo crear cualquier tipo de ficción alrededor de ese elemento. Puedo especular con la familiaridad de los materiales artificiales que toman las formas del entorno y se adaptan. Y declarar que la goma espuma de un auto varado en la costa fue absorbida y adaptada por el entorno.



La Residencia me dio la oportunidad de seguir construyendo ficción. Realicé una práctica situada, ubicando unas piezas compuestas por el armazón y

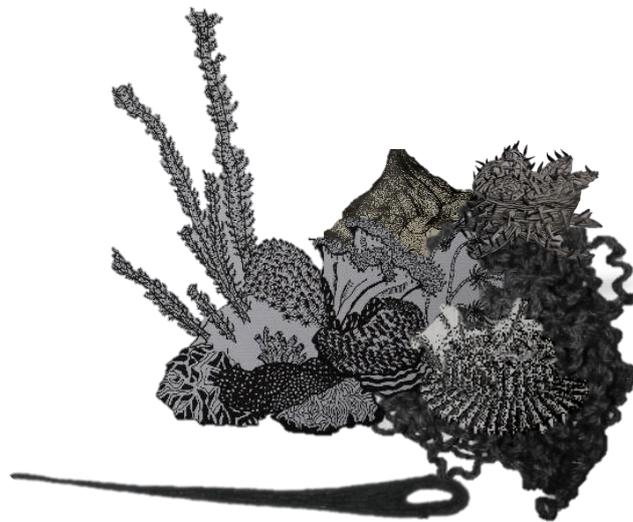
pinzas de cangrejos, red de pescador y leds, y las coloqué en los acantilados dando cuenta de las hibridaciones y colores que pueden sucederse en los paisajes mutantes que estoy especulando. Una vez más, en busca de entablar diálogos entre arte y ciencia,

<sup>208</sup> Integrado por dos técnicas paleontológicas que se dedican a la prospección, rescate y divulgación científica.

<sup>209</sup> Luis Delvenne es un naturalista que colabora con la Fundación Azara y con quién realizamos un reconocimiento de plantas nativas y exóticas.

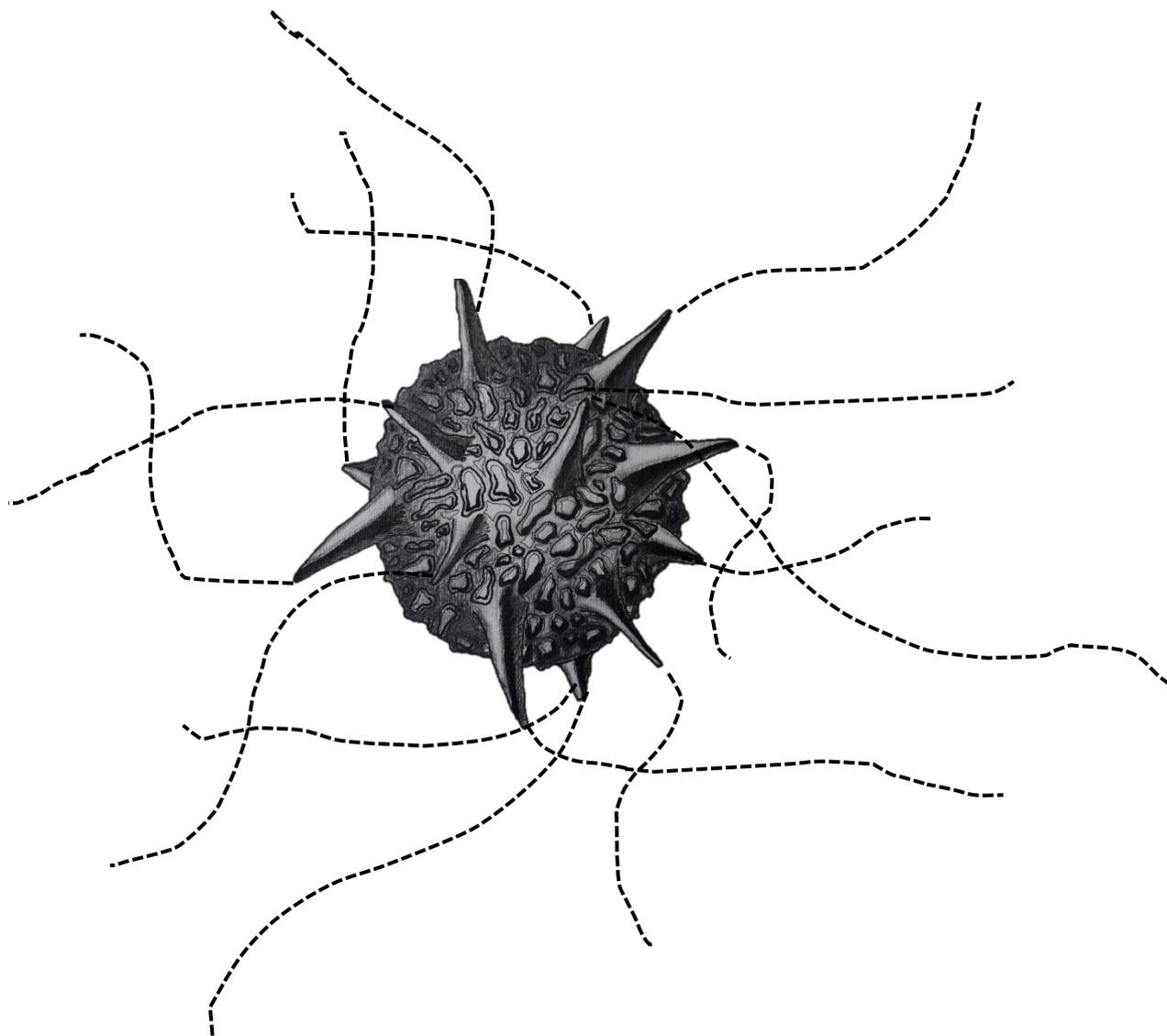
encapsulé estos seres como objetos de vitrina para ser exhibidos, y así legitimar su existencia en tanto posibles dentro del imaginario especulativo que propongo.

Importa qué historias crean mundos y que mundos crean historia, como dice Haraway. En donde la curiosidad, la escucha, la atención, el proceso crítico y perceptivo nos inviten a alejarnos del sendero, para encontrarnos y volver. En ese horizonte que se aleja y nos obliga a seguir caminando los materiales - orgánicos/inorgánicos y artificiales- no son objetos pasivos. Nos hablan de lo que fueron, son y serán.



## Anexos

[Volver a la lectura página 19](#)



## *Sustrato*



### **Naturaleza**

[Volver a la lectura página 14](#)

[Volver a la lectura página 42](#)

[Volver a la lectura página 79](#)

Aristóteles, Linneo, Bacon, Descartes, decían y creían que la naturaleza estaba al servicio del hombre, los humanos eran dueños y señores de ella. El lema para el siglo XVIII era mejorar, ordenar, convertir a la naturaleza salvaje en un paisaje bello y, sobre todo, productivo. El hacha del hombre daba al paisaje su "conmovedora belleza" decía Alexis de Tocqueville historiador francés. Eduardo Galeano muchos años después decía: "Al Norte y al Sur, al Este y al Oeste, el hombre serrucha, con delirante entusiasmo, la rama donde está sentado" (Galeano, 2007) El naturalista francés George-Louis Leclerc, conde de Buffon, mostraba a la naturaleza llena de hojas putrefactas, plantas parásitas, insectos venenosos. Decía que era deforme y que lo hermoso era una naturaleza cultivada. "Para la civilización que dice ser occidental y cristiana, la naturaleza era una bestia feroz que había que domar y castigar para que funcionara como una máquina, puesta a nuestro servicio desde siempre y para siempre"<sup>210</sup>

Los viajeros y naturalistas de los siglos XVIII y XIX trataban de contar lo máximo posible, para la comprensión de lo que veían. Humboldt fue el más grande explorador, narrador e inspirador de su tiempo. Empezó viajes junto a Bonpland y escribió libros que hicieron historias para muchos que lo precedieron como lo fue Darwin. En esas épocas las palabras y los dibujos eran el mayor recurso para llevar a la gente información y conocimiento del mundo. La consigna era: hay que salir de las bibliotecas y volver a la naturaleza para encontrarse con la fuerza vital, la verdad está en el mundo natural. En el mismo plano de la

---

<sup>210</sup> (Galeano, 2007, pág. 21)

clasificación estará la emoción y la matemática. El gran cambio se dará con Darwin -padre de la filosofía natural-, donde la ciencia deja de ser divina y sella un pensamiento evolucionista. Como lo llama el sociólogo Alemán Max Weber (1864-1920), se produce un desencantamiento del mundo o la expulsión de lo mágico del mundo, según la traducción. Cuando se consolidó la matemática como ciencia universal de la medida y el orden, todo será certidumbre y probabilidad. Acontece el rigor científico: "El mundo se vuelve literalmente insignificante (...) Si las formas modernas de conocimiento y las maneras modernas de manipular el mundo no humano se caracterizan por un entendimiento del mundo como un mecanismo, entonces el desencantamiento es obvio" (Kohn, 2021). La relación de la ciencia con el objeto naturaleza, y fíjense que digo objeto, será estudiarla como una cosa, con una mirada matemática, cuantificada y cualificada. La ciencia ordenará y clasificará por medios instrumentales, estará en la búsqueda constante de explicarla y abolir los misterios que genera, con protocolos normalizantes. Es difícil poder desarmar la dicotomía naturaleza-cultura ¿dónde comienza? ¿cuándo? ¿cómo? ¿por quienes? "Aprehando la realidad de la vida cotidiana como una realidad ordenada. Sus fenómenos se presentan dispuestos de antemano en pautas que parecen independientes de mi aprehensión de ellos mismos y que se les imponen. La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que ya ha sido designados como objetos antes de que yo apareciese en escena"<sup>211</sup>. El lenguaje marca mis coordenadas, uso herramientas, me muevo dentro de una red de relaciones. No puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar con otrxs. Y si nuestro marco que nos configura y delimita es siempre con otrxs seres humanos, estamos en un problema, sino puedo considerar todos los seres que me rodean: minerales, bacterias, vegetales y animales. "El mundo de la vida cotidiana

---

<sup>211</sup> (Berger & Luckman, 1968, pág. 39)

se impone por sí solo y cuando quiero desafiar esa imposición debo hacer un esfuerzo deliberado”<sup>212</sup> Hagamos ese esfuerzo.

En América, la civilización europea consideraba que la comunión con la naturaleza era pecado y merecía castigo. En el libro de Eduardo Galeano **Úselo y tírelo**, cuenta que en las crónicas de los conquistadores los indios de Yucatán perdieron sus guerras por atender las siembras y las cosechas del maíz. Para la cultura dominante esto era signo de cobardía o estupidez. “El hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”<sup>213</sup> Me interesa el concepto de Haraway de *naturocultura*, puesto que no podemos pensar en dos cosas separadas, siempre miramos desde el instrumento humano y adjudicamos sobre las cosas cuestiones humanas.

Desde los años 90 se consolidó fuertemente una ciencia que imita a la naturaleza para reconstruir sistemas productivos humanos. Esta ciencia se denomina Biomimesis. Se usó dentro de las disciplinas de la robótica, por ejemplo, se estudiaba la locomoción de los insectos para construir robots hexápodos o las ciencias de los materiales. Luego más intensamente, se apuntó a una imitación de ecosistemas. Donde la definición es más abarcativa y compleja, se trata de “comprender los principios de funcionamiento de la vida en sus diferentes niveles (y en particular en el nivel ecosistémico) con el objetivo de reconstruir los sistemas humanos de manera que encajen armoniosamente en los sistemas naturales (...) La biomimesis es una estrategia de reinserción de los sistemas humanos dentro de los sistemas naturales”<sup>214</sup>. Antoni Gaudí (1852-1926), pionero de las vanguardias artísticas del siglo XX, fue un gran observador de la naturaleza. Desde muy pequeño, le interesaban las formas vivas, vegetales o animales, encontró en ellas, una fuente de inspiración, que quedará reflejada en el uso de piedras de

---

<sup>212</sup> (Berger & Luckman, 1968, pág. 41)

<sup>213</sup> (Clifford, s.f., pág. Consultado el 02/01/2022)

<sup>214</sup> (Riechmann, 2003)

construcción curvas y formas orgánicas. Lo interesante de su obra es que piensa al arte integrado al mundo natural. Él decía que la originalidad consiste en volver al origen, y que imitar las estructuras de la naturaleza era el método más racional, económico y duradero que existía.

**Antropoceno** [Volver a la lectura página 8](#) [Volver a la lectura página 95](#)

Llamalo como quieras, y datalo cuando quieras. Revolución industrial, era nuclear, modernidad capitalista, masacre poblacional del siglo XVI. El Antropoceno (Andrew Revkin), Antroposceno (Jussi Parikka), Capitaloceno (Donna Haraway), Tecnoceno (Flavia Costa): es un sistema que nos envuelve y no nos deja opción de salida. Busca gobernar los territorios con un progreso indefinido, es la ley de siempre más.

El aumento de la acción humana involucra no solo una perspectiva geológica sino social, económica y política. Se ha transformado la mitad de la tierra en monocultivos y cría de ganado, se pesca en más de la mitad del océano y la temperatura de la Tierra a llegado a elevarse en más de 1 grado. Es muy claro ver este proceso con el gráfico del *Palo de Hockey*<sup>215</sup> Las consecuencias de esta variación abrupta de la temperatura de la Tierra producen sequías, derretimiento de los glaciares, inundaciones, acidificación de los océanos<sup>216</sup>.

**Gabinete de curiosidades** [Volver a la lectura página 47](#)

Los llamados Gabinetes de curiosidades eran colecciones que surgieron alrededor de 1500 en las cortes principesas, muchas veces ocupaban más de una sala. Para mitad del siglo XVI,

---

<sup>215</sup> Se denomina así puesto que el patrón observado muestra una fase relativamente plana y luego desde 1900 posee un rápido incremento. A partir de la Revolución industrial los gases del efecto invernadero (efecto similar a los techos de vidrio de un invernadero para mantener una temperatura cálida y estable), el óxido nitroso y el dióxido de carbono, están en aumento, sobre todo como consecuencia de la quema de combustible fósil. Otro gas que favorece el calentamiento global es el metano (agricultura y ganadería), su poder de calentamiento es 80 veces mayor que el dióxido de carbono.

<sup>216</sup> Cuando el dióxido de carbono concentrado en la atmósfera se disuelve en el océano, disminuye el PH del mismo, es decir, su grado de acidez. Esto afecta a toda la vida marina, sobre todo a los corales

surgieron colecciones privadas de miembros de la burguesía. Se clasificaban en dos tipos: artificialia (objetos realizados por personas) y naturalia (objetos procedentes de la naturaleza). En un mismo grado de validez se podían encontrar: tarros de vidrios con animales conservados en alcohol, plantas, moluscos, dibujos de artistas de la época, estatuillas, monedas, artesanías, etc. Se llegaron a crear muebles especiales para este tipo de colecciones. Poseer estos gabinetes era símbolo de poder y buena posición. Los coleccionistas se enviaban cartas, piezas insólitas, discutían y creaban academias para gestionar sus estudios y publicaciones. En Europa partir del siglo XVI, con las expediciones a tierras lejanas, se conformaron los mismos: muebles, habitaciones o salas, que agrupaban diversos objetos, estudios - raros para la época- como animales y plantas traídos de recónditos puntos del mundo. Aquellas personas que tenían la posibilidad de viajar a otras latitudes traían tesoros que maravillaban al público.

Había un interés estético en la presentación de los objetos, con el pasar de los años, se fueron concibiendo estrategias de presentación como modos de clasificación. Es decir, no solo se buscaba la exhibición del objeto *per se*, sino una comunicación, un aprendizaje de lo que se mostraba. Las colecciones y los libros estaban unidos, muchas veces estos complementaban los objetos, incluso hubo colecciones que se convirtieron en libros. Farmacéuticos, botánicos, anticuarios, naturalistas, viajeros, coleccionistas fueron creadores de estos espacios. Algunos nombres importantes que bien vale la pena buscar y ver grabados hermosos que narran esos espacios y sus objetos son: Ulisse Aldrovandi, Ferrato Imperato, Albert Sebas. La visión cosmológica del mundo de estos gabinetes, fue perdiendo importancia para el 1600. Fueron sustituidos por colecciones más especializadas donde primó la medición, la comparación, la descripción, denominadas *laboratorios científicos*.

**Bestiarios y Zoología** [Volver a la lectura página 84](#)

Nuestrxs ancentrxs comenzaron una clasificación y representación del mundo en el soporte piedra a la luz de una antorcha. La práctica de pintar el mundo natural ha perdurado a lo largo de la historia. Los egipcios grabaron animales, algunos con rasgos humanos, considerados deidades, en sus paredes. Halcones, monos, cocodrilos, mantiene sus cabezas, pero presentan torsos humanos. Si nos situamos a la luz de una vela y observamos los primeros manuscritos de la cristiandad, monjes medievales dotaron a éstos de animales emblemáticos en los márgenes de sus páginas. Aparecían en las hojas criaturas glorificadas y terrenales que abundaban en el mundo exterior. Preciosos tesoros que pertenecieron a emperadores, reyes y príncipes de los que solo existe un ejemplar de cada uno, y hoy podemos encontrar en grandes exposiciones. A principios del siglo XII "estos animales escaparon de breviarios y salterios para protagonizar sus propios libros"<sup>217</sup> Años posteriores, si analizamos la imagen de Robinet Testard, alrededor de 1480-1485, en **The book of nature**, podemos observar el espacio que ocupan los animales y la humanidad. Veremos que las criaturas no humanas están en primer plano y la humanidad -representada por castillos, barcos- está en un segundo plano, pero todo integrado en el mismo espacio pictórico. No hay divisiones ni distancias. La naturaleza es un todo. Otras pinturas del mismo autor, sitúan a hombres trabajando la tierra, practicando apicultura, rodeado de animales hasta incluso dragones, en una completa tranquilidad.

Nos encontramos en una relación amorosa con la naturaleza, donde la Tierra es considerada como un gran organismo vivo, aquí todas las formas son posibles de entrelazarse y combinarse, y éstas, son mixturas singulares, únicas. El mundo es un todo. Vivo y entrelazado. La materia, al estar en continuo movimiento, tiende a reunirse en algún momento y dar a luz: *formas posibles*. Importante de mencionar, es que para esta época estos seres que

---

<sup>217</sup> (Attenborough, 2017, pág. 13)

rompen con "la norma" -para una mirada racionalista-, no son considerados monstruos. Esa singularidad es un evento natural, mantienen la identidad de cada parte y encuentra su lugar en la Tierra. El escritor, naturalista y filósofo: Plinio el Viejo, en su libro **Historia Natural**, reunió todos los saberes de su época. Y en su manual de Zoología describe a estos seres como quimeras. Estos saberes influyeron en épocas posteriores.

No podía dejar de mencionar estos manuales, más allá de su contenido moral o divino, pues siento una gran fascinación por la belleza de sus ilustraciones y por la noción de la materia que es capaz de unirse, combinarse y *ser posible*.

Avanzando en el tiempo, en la narrativa surrealista, por ejemplo, proliferaron los elementos animales, junto a espacios modernos o metropolitanos como calles, tranvías y edificios. En el lenguaje onírico emergen los animales cuestionando la razón moderna. El escritor checo Frank Kafka, en su libro **Metamorfosis**, realiza una metáfora metafísica sobre la condición de un hombre-insecto. Describe un hombre moderno, de clase media del siglo XX, cuyo deber y preocupación es trabajar para sostener a su familia y no ser despedido. Pero un día comienza una transformación extraña y progresivamente es ignorado como a un insecto, en lo que se convierte, finalmente. En otro libro, Kafka, escribe sobre una criatura imaginaria: *Odradek*, cuya apariencia es la de un carrito de hilo plano y con forma de estrella. Inicialmente parece un objeto inútil pero lentamente se muestra como un ser vivo. La filósofa estadounidense, Jane Bennett en el libro **Materia Vibrante**, lo menciona como ejemplo del devenir de las cosas, ontológicamente múltiple, es un ser actante. Latour define como *actancia*: la condición de las cosas con su potencia de actuar, coproducir y transformar mutuamente otras cosas y seres. Cortázar, también trae desdoblamientos, reflejos y transformaciones entre humanxs, no-humanxs. Como en el cuento **El Axolotl**, donde el personaje humano observa al animal, axolotl, en su triste soledad y encierro, cuando en

realidad, se está observando a sí mismo. Por su parte, Borges y Guerrero, en el libro antes mencionado, compilan animales y seres imaginarios: dioses, fantasmas, y otras entidades no corpóreas que despliegan una vasta cultura condensada en pequeños fragmentos o artículos maravillosos.

Otros seres bellos que me fascinan son los creados por el artesano mexicano Pedro Linares López. En 1936, enfermó gravemente y en un estado de inconsciencia, soñó que se encontraba en un bosque misterioso con criaturas coloridas compuestas de varios animales: burro con alas, gallo con cuernos de toro, león con cabeza de perro, etc. Estos seres gritaban en el sueño: alebrijes. Estas criaturas emanaron de sus sueños para materializarse en esculturas de cartonería o carta pesta. Una técnica realizada con una estructura de alambre, recubierta con capas de papel y pegamento, que al secarse logra una rigidez pétrea.

50 años después de la creación de esos seres, el mundo vivía el nacimiento de otros seres. En 1986 se produjo el accidente nuclear de Chernóbil. En un proceso de mantenimiento, de la central de energía nuclear ubicada en Ucrania, se infringieron varios protocolos de seguridad, y la central explotó emanando a la atmósfera 7 toneladas de combustible nuclear. Toda vida cercana a la zona se detuvo, la vida lejana, como consecuencia de las ondas de radiación, padeció diversas enfermedades. La zona quedó inhabitable desde entonces, y como precaución, se colocó sobre ella un sarcófago móvil para "contener" ese espacio radioactivo. En la actualidad la ciencia sigue investigando las consecuencias en animales y plantas en la zona de exclusión. Se habla de mutaciones y de paraíso natural radioactivo, lo cierto es que la vida humana allí no es posible pero otros animales están habitando ese ambiente. Arruinamos una zona del planeta convirtiéndola en inhabitable para nuestra especie, sin embargo, otras vidas son posibles. ¿Es cómo el cuento de Cortázar de Casa tomada? El último ser humano que tire la llave.

Otros seres híbridos contemporáneos son los gestados en laboratorios. En función de mejorar la calidad de vida de la especie humana, se han creado seres como la rata de Vacanti y la oveja Dolly. Desde el antiguo Egipto se empleaban prótesis para suplir la función de partes lesionadas o amputadas de los cuerpos humanos, para el siglo XX los avances médicos lograron que fuera posible el trasplante de órganos. Como esto implicaba riesgos, se comenzaron a desarrollar tejidos *in vitro*. La rata de Vacanti fue un experimento que implicó la creación de un órgano completo: una oreja, cultivada en un ratón de laboratorio. Otro ícono en los años 90 fue la oveja Dolly, el primer mamífero clonado. Una copia genéticamente idéntica. Enmarcado en todas estas experimentaciones de laboratorios, en el año 2000, el artista argentino Eduardo Kac, presentó **GFP Bunny**, una obra de arte que comprende la creación de una coneja transgénica fluorescente, llamada Alba. Aquí la narrativa artística linda con prácticas de la biología molecular. Kac, combinó material genético de medusas y de conejos para producir una conejita que brilla de color verde bajo una luz azul. El artista realizó un experimento científico en un laboratorio, es decir, su espacio de trabajo no era el taller sino un ámbito de la ciencia y por ello, su obra debió estar enmarcada en las pautas de bioética -discutibles-. Kac no pudo presentar la obra (la coneja Alba) en la muestra, solo fotografías de su existencia.

### **Herbarios y botánica** [Volver a la lectura página 46](#)

“Las plantas no saben de agricultura ni de botánica. Es lo humano que hace de ellas cultura vegetal.”<sup>218</sup>. Seguimos reduciendo el mundo a nuestras etiquetas y anaqueles, proyectando nuestras preocupaciones y prácticas sobre la naturaleza. Las plantas han sido estudiadas y analizadas desde los albores de la humanidad ¿Están a nuestro servicio o son mucho más antiguas y sav/bias? ¿Qué sucede con las plantas medicinales en nuestra época? ¿Cómo

---

<sup>218</sup> (Padula, s.f.)

eran los herbarios? ¿Cómo nos relacionamos hoy con ellas? Las plantas son mucho más antiguas que nosotros. No vinieron para curarnos, ya estaban allí. Nos ofrendan sus propiedades para embellecer un espacio, para aromatizar una habitación, para curar nuestras heridas o calmar nuestros dolores. "Ellas participan del mundo en su totalidad en todo lo que encuentran" (prólogo La vida de las plantas: Una metafísica de la mixtura De Emanuele Coccia).

En la Edad Media en aquellos manuales sobre historia natural que se solían acompañar con una lección moral, que mencioné en relación a los animales, también estaban las plantas. En la



Mandrágora, por ejemplo, observamos lo que se denominó ciencia de las analogías: la raíz de esta planta por su forma participaba de lo humano, lo que Foucault menciona como *la signatura*, la marca visible de las cosas y la afinidad que en ellas descansa: como la nuez y el cerebro (la semilla posee forma similar a nuestro órgano, por lo cual, será adecuado para la nutrición o mejora del mismo). El mundo, dirá Foucault, estaba cubierto de signos, que era necesario descifrar, conocer implicaba, interpretar. Pero, a su vez, las cosas no podían ser removidas deliberadamente. Arrancar algo de la naturaleza involucraba castigos. Es por ello que, para realizar ciertas acciones, utilizaban a un animal. Nos encontramos situados en pensamientos Aristotélicos, donde la materia -que para Platón era fea, corrupta y falsa, meras sombras imperfectas de las formas perfectas celestes- ahora sí, participa en un grado de verdad. Se puede acceder a su estudio, puede ser investigada. Para seguir reflexionando sobre las interpretaciones, bien interesante es el estudio realizado por el ingeniero agrónomo francés André Haudricourt, quien postula una diferencia sustancial entre Oriente y Occidente. Se pregunta "¿por qué Europa desembocó en una ciencia y en cierta forma [en una] expansión política mundial (capitalismo)?"<sup>219</sup>. Plantea que

---

<sup>219</sup> (Haudricourt, 2019, pág. 19)

los puntos de vista de aquí y allá no son los mismos, al igual que los modos de pensar y tratar a individuos y animales, radicando estas diferencias en los modos de relacionarse con la tierra. El gesto y la espera lo serán todo, la acción que antecede al objeto, que actúa de tal manera, definirá los modos de relacionarse con el mundo. En Occidente, el pastor manda, este sabe mejor que la oveja qué pasto le hace falta. En Oriente, las plantas crecen solas, no hay que azotarlas, solo se tocan en la recolección. Estas formas de relacionarse con la naturaleza, Haudricourt las propone como un paralelismo con las estructuras sociales. Y esto es tan claro de ver que asusta. Coccia dice que las relaciones de todas las especies es política: "vivir significa ocupar, invadir un espacio ajeno y negociar un espacio compartido (...) Todo espacio habitable debe ser un espacio respirable"<sup>220</sup>. Estos modos de pensar las relaciones con lxs otrxs seres que conviven de manera recíproca con nosotrxs, son fundamentales para modificar nuestras acciones. Habitamos en reciprocidad con otrxs que ocupan un espacio, que tienen sus ritmos, sus tiempos, sus inteligencias.

**Presencias materiales Collage, ready made y minimalismo** [Volver a la lectura página 49](#)

Hasta llegar al siglo XX, la función del objeto en el contexto de la obra de arte, era de carácter representacional. El inicio de la técnica del *collage* en 1912 será fundamental para entender el punto de partida de la incorporación real de objetos en las obras. El *collage* abrió el camino a la introducción de elementos no artísticos, desde objetos - pensado para ser tomados o rodeados- hasta el mismo espacio -pensado ser transitado o habitado-.

Más tarde, el minimalismo establecerá relaciones claves entre la obra artística y su entorno. La pieza, no será sólo su contenido, sino también, por un lado, las condiciones espaciales y lumínicas

---

<sup>220</sup> (Coccia, 2021, pág. 157)

que la regulan, y por el otro, las relaciones que establece con otros elementos del espacio, entre los cuales se encuentra el público.

Por su parte, el *ready made* introduce una nueva formulación de presentar los objetos, proponiendo la recontextualización de un objeto industrial en un espacio museístico, otorgándole valor artístico. Desde mediados del siglo XX, gracias a las investigaciones de Marcel Duchamp, lxs artistas encontrarán un terreno fértil en la investigación artística. Duchamp se apropiaba por lo general de objetos ya existentes (pero no desgastados o desechados), artistas como Arman y Spoerri, trabajaran alrededor del concepto de *reciclaje estético*. No sólo relacionaban arte y vida desde un punto de vista material, sino que venía acompañado de la historia de cada uno de esos objetos, inscrita en los mismos.

### **Corales-mundo acuático** [Volver a la lectura página 97](#)

Hay una inmensa variedad de éstos, pero se dividen en dos tipos de corales<sup>221</sup>, los pétreos y los blandos. Los pólipos<sup>222</sup>, que forman los corales poseen tentáculos que les permite alimentarse (mayormente de plancton y de las algas que viven entre sus recovecos). Pueden alcanzar tamaños enormes, formando zonas muy extensas tropicales o subtropicales ocupadas por este ser vivo, como la Gran Barrera de Coral australiana. Otros datos fascinantes son que un 76% de los animales marinos son bioluminiscentes<sup>223</sup>, y que, a partir de los 2.000 metros de profundidad, se encuentra un mundo frío donde no llega la luz solar. Los seres que habitan la zona abisal, emiten destellos de luz que rasgan la oscuridad. Adaptados a la oscuridad, a las

---

<sup>221</sup> Los corales pétreos (secretan un esqueleto de carbonato de calcio) y los corales blandos (no tienen esqueleto calcáreo, son de consistencia suave, recuerdan más a las plantas. Ver [link](#)

<sup>222</sup> Recordemos que son pequeños animales que pueden estar insertos en un esqueleto duro o en un tejido blando. Pueden vivir individualmente o en grandes colonias que conforman un arrecife de coral. Ver [link](#)

<sup>223</sup> Los sistemas bioluminiscentes producen luz a través de la oxigenación de un sustrato, llamado genéricamente luciferina (lat. lucifer, el que emite luz), y una enzima, la luciferasa. Algunos corales producen proteínas fluorescentes para bloquear el exceso de luz o por falta de la misma.

bajas temperaturas y a las altas presiones, existen asombrosas criaturas que han desarrollado enormes bocas y estómagos extremadamente dilatables. Sin ojos, o con ojos telescópicos, gigantes, gelatinosos, con mandíbulas provistas de feroces y afilados dientes, existen gusanos gigantes, o el pez linterna que se caracteriza por tener una boca enorme, y un órgano bioluminiscente que utiliza como cebo.

Otros seres que habitan las aguas del mundo, son las medusas<sup>224</sup>, animales invertebrados compuesto por un 95% de agua, lo que les permite flotar con facilidad y nadar sin necesidad de desarrollar una potente musculatura.

---

<sup>224</sup> En todas ellas se pueden observar tres partes principales: umbrela, manubrio y tentáculos. Son animales acuáticos con sistema nervioso disperso. Son del grupo de los cnidarios, organismos acuáticos, tentaculados, principalmente carnívoros. Ver [link](#)



## Detalle instalaciones y proyectos

Volver a lectura [página 96](#) [página 100](#) [página 103](#) [página 109](#)



### Estudio imaginario sobre seres posibles

Material industrial: polietileno, polipropileno, PVC, poliuretano expandido, silicona, yeso y cemento.  
Material orgánico/inorgánico: caracoles, frutos de árboles, ramas de palmeras, arena. Material electrónico: leds, cables, motores, Arduino.

Medidas variables. Año: 2019/2023

[Link a imagen interactiva](#)

[Video](#)



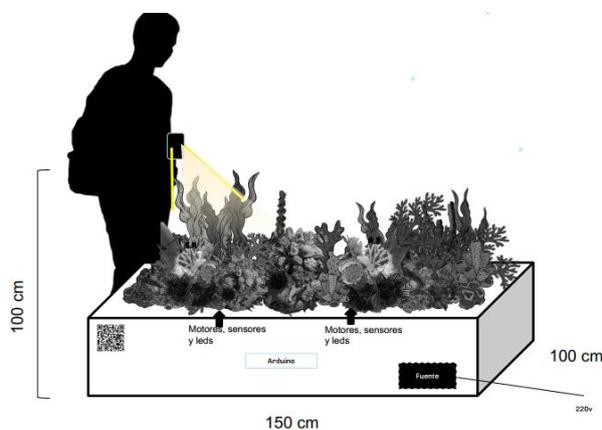
### (Eco)sistema quimérico

Materiales artificiales: tapas de queso crema, sorbetes, botellas, bolsas de plástico, etc. Materiales orgánicos/inorgánico recolectados de plazas y veredas: flor de cedro, ramas de palmeras, troncos, semillas, etc. Material electrónico: motores, servomotor, leds, cables, sensor de luz LDR, placas programables Arduino. La tierra fue obtenida de obras de la Ciudad de Buenos Aires. El musgo fue lo más difícil, para la cantidad que precisaba averigüé comprar en un vivero y allí me enteré que había escasez puesto que hay sobreexplotación del mismo.

Medidas variables. Año: 2022

[Link a imagen interactiva](#)

[Video](#)



### Proyecto actual

Desarrollo de un objeto mecatrónico interactivo, inspirado en un arrecife de coral, realizado con diversos materiales orgánicos y artificiales. El mismo se desarrollará en piezas individuales que crearán en su unión, una pieza única.

Estará acompañado con una experiencia de modelado 3D del objeto, como modo de expandir la experiencia fuera del espacio artístico, y ofrecer mayor información de la obra

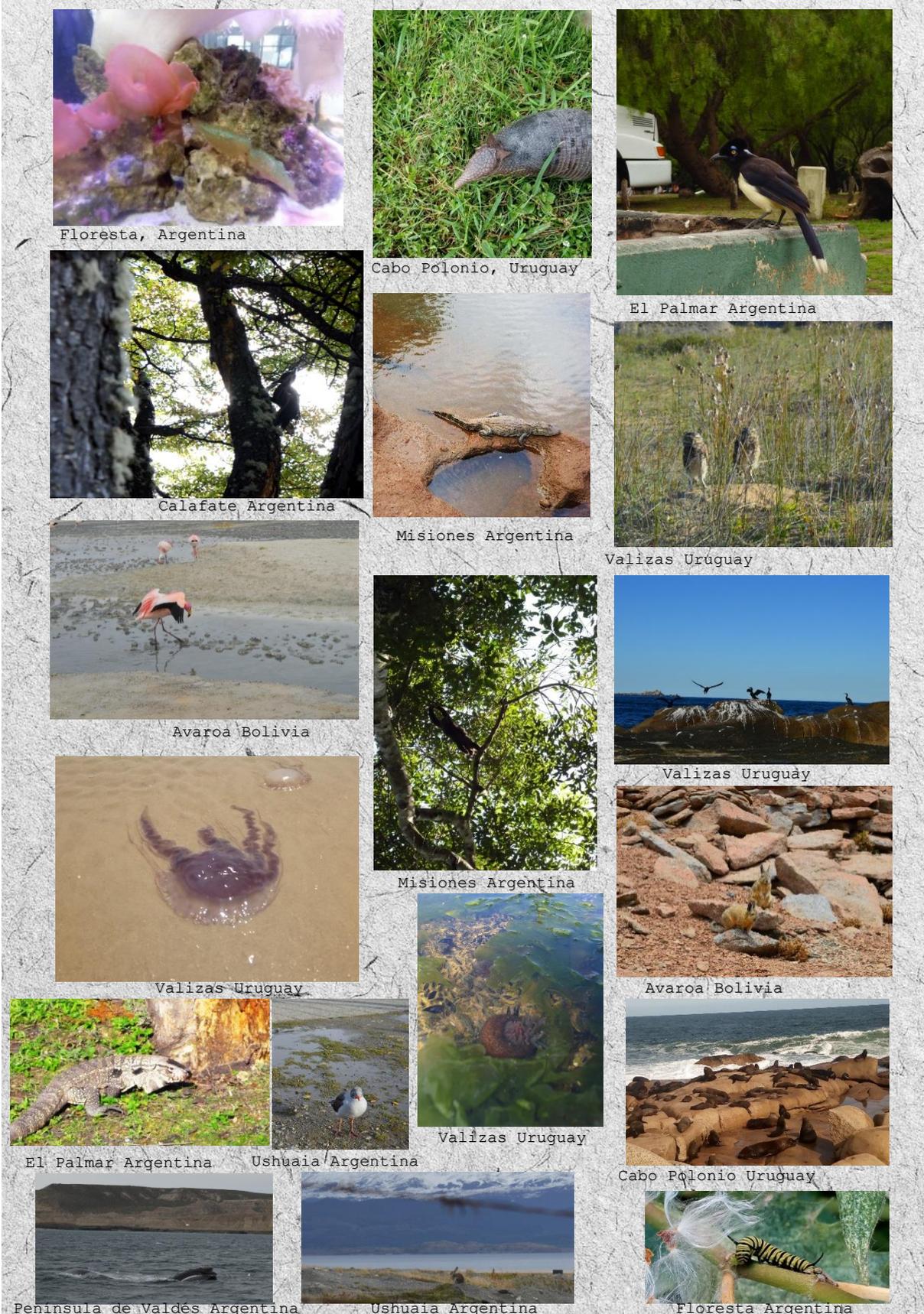


### Proyecto actual con la artista Celeste Campos

Pensamos en re-crear una porción del Parque P Iraola y generar una experiencia inmersiva e interactiva, en donde estimular los sentidos de las personas que circulen por el espacio.

Incorporando sonidos, luces, olores y proyecciones, proponemos un espacio de contemplación, visibilización, activación y escucha.

*Registros propios*





La Rioja, Argentina



La Rioja, Argentina



Escobar, Argentina



Floresta, Argentina



San Miguel, Argentina



Montevideo, Uruguay



Floresta, Argentina



Valizas, Uruguay



Pto Madryn, Argentina



Pto Madryn, Argentina



Avaroá, Bolivia



La Rioja, Argentina



Mar del Plata, Argentina



Floresta, Argentina



Mar del Plata, Argentina

*Procesos de trabajo*



*Otros seres inspiracionales*







## Bibliografía

- (compilador), P. D. (2016). *Conversaciones con Cézanne*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech*. Buenos Aires: Luna Editores.
- Attenborough, D. (2017). *Naturaleza asombrosa en el arte*. Madrid, España: Edimat Libros.
- Baker, J. A. (2016). *El peregrino*. Buenos Aires. Argentina: Sigilo.
- Barcelona, M. d. (s.f.). MACBA. Obtenido de <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/fontcuberta-joan-formiguera-pere/fauna>
- Bennett, J. (2022). *Materia Vibrante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Berger, P., & Luckman, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Anorrortu Editores.
- Bunge, M., Molero, L., Rojo, A., & Mitre, O. (1999). *Borges científico. Cuatro estudios*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional y Página/ 12.
- Cabrera, D. H. (2006). *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Biblos.
- Camín, A. (14 de Febrero de 2021). *Ciudad de la Pintura*. Obtenido de <http://www.ciudadpintura.com/>
- Campbell, J. (s.f.). *Diálogos ilusorios: el control y las opciones en el arte interactivo*. Obtenido de <http://laurence.com.ar/artes/comun/Dialogos%20ilusorios.pdf>
- Clifford, G. (s.f.). *Antroporecursos*. Obtenido de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1973-hacia-una-teoria-interpretativa-de-la-cultura-i-la-descripcion-densa.pdf>
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. C.A.B.A: Cactus.
- Colombia, I. A.–I. (2021). *Grupos de Estudios Transfornterizos-GET*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=KM-L5amAWAY>
- Cortázar, J., & Carol, D. (2011). *Los autonautas de la cosmopista*. Buenos Aires. Argentina: Alfaguara.
- Darwin, C. (1920). *Un naturalista en el Plata*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Deleuze, G. (2007). *PINTURA. El concepto de diagrama*. Argentina: Cactus.
- Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro*. Buenos Aires: Cactus.
- Galeano, E. (2007). *Úselo y tírelo. El mundo visto desde una ecología latinoamericana*. Buenos Aires: Booket.
- Geográfica, G. E. (1967). *Historia de la Cartografía. La Tierra de papel*. Buenos Aires. Argentina: CODEX S.A.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

- Haudricourt, A. (2019). *El cultivo de los gestos*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Herzog, W. (2015). *Del caminar sobre hielo*. Buenos Aires. Argentina: Entropía.
- Ierardo, E. (2007). *El agua y el trueno. Ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*. . C.A.B.A.: Prometeo Libros.
- J. R. Delfino, V. H. (1994). *Educación Cívica* . Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques*. Argentina: Hekht y Editorial Abya-Yala.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- López del Rincón, D. (2015). *Bioarte. arte y vida en la era de la biotecnología*. España : Ediciones Akal, S. A.
- López Del Rincón, D. (2017). *Naturalezas mutantes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Morton, T. (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Noé, F., & Zabala, H. (2000). *El arte en cuestión. Conversaciones*. Buenos Aires. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Padula, P. L. (s.f.). *Canal UNTREF. Laboratorio de Ideas 3. Poder vegetal*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=feDzuAhpP-U&t=3436s>
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios* . Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- Riechmann, J. (2003). Un concepto esclarecedor, potente y persuasivo para pensar la sustentabilidad. *Biomimesis. El ecologista*. N°36, 28. Obtenido de <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34823781/Biomimesis.pdf?1411372009=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3Dbiomimesis.pdf&Expires=1622387750&Signature=Q4qKtrul392lkZDhZEsPjp9e6~RFuPrYA3Y-CvdDldEdHMzx7p3xlmvUikwIPEULU-JUii3ROmQBbCKi~JcUutq>
- Rincón, L. d. (s.f.). *Postnaturaleza (catálogo de exposición)*. Obtenido de [https://academia.edu/36868415/Postnaturaleza\\_cat%C3%A1logo\\_de\\_exposici%C3%B3n\\_](https://academia.edu/36868415/Postnaturaleza_cat%C3%A1logo_de_exposici%C3%B3n_)
- Rodríguez, M. V. (2006). *Diario del Viajero*. Obtenido de <https://www.diariodelviajero.com/libros-de-viajes/libros-de-viaje>
- Rokeby, d. (1995). Espejos transformantes: subjetividad y control en los medios interactivos. *Critical issues in interactive media*.
- Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Buenos Aires. Argentina: Fiordo.
- Wolf, N. (2008). *Pintura paisajista*. Madrid: Taschen.
- Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander Von Humboldt*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Taurus.
- Zilio, M. (2022). *El libro de las larvas*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Investigación  
entorno pieza registrar pintura Instalación  
creación forma natural artista fuente obras práctica  
narrativas paisaje cosas formas otras artísticas  
movimiento posibles viaje **mi seres** materiales personas  
máquinas luz **ver** relación objetos  
material **gran mundo** arte mis ciencia  
compost **naturaleza** agua obra viajar  
territorio artistas **más** vida paisajes  
plásticos **espacio** acción plantas  
materia animales proceso tierra  
piezas organismos humanidad creativo

