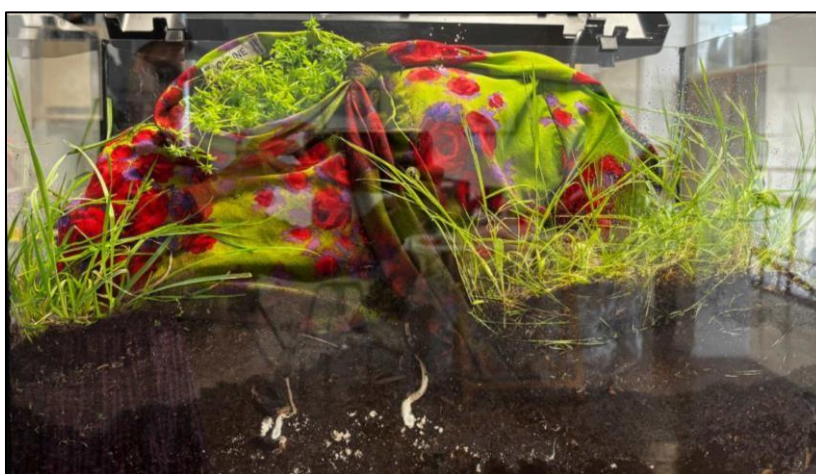




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Paula Contreras Sánchez

**Trayectorias de lo Posible:
Estrategias creativas desde la interdependencia
para imaginar futuros.**

Autora: Paula Contreras Sánchez
Tutora: María Cuevas Riaño

Área temática: Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Arte-Creación-Producción

Convocatoria: Junio
Año: 2024-2025

RESUMEN

Este TFM plantea la descolonización de la imaginación como un componente esencial en la producción artística contemporánea. En un contexto global atravesado por las crisis civilizatorias, el colapso ecológico, la tecnificación acelerada de la vida y el avance de discursos autoritarios, las estrategias creativas articulan respuestas a estos desafíos mientras generan nuevos sentidos culturales que permiten tensionar, revisar y transformar las estructuras establecidas.

Se abordan tres ejes centrales: la especulación sobre nuevas corporalidades vinculadas a la biotecnología y la inteligencia artificial; la transformación como respuesta a la lógica vida-muerte en tiempos de agotamiento planetario; y la resignificación de conceptos anacrónicos mediante operaciones simbólicas que interrogan el pasado abriendo así nuevas posibilidades para el porvenir.

Estos planteamientos ponen de manifiesto la profunda interconexión entre humanos, no humanos, tecnologías, discursos, materiales e infraestructuras relacionales, comprendiendo que toda práctica situada forma parte de un entramado vivo y complejo. Así, estas reflexiones invitan a repensar las formas de habitar y relacionarnos con el mundo, proponiendo un diálogo continuo entre pasado, presente y futuro que fomenta la apertura a nuevas experiencias y conocimientos. Este proceso implica un compromiso activo con la creación de alternativas que favorecen la transformación social y cultural.

Palabras Clave: Imaginación, Transformación, Resignificación, Crisis globales, Interdependencia

ABSTRACT

This TFM proposes the decolonization of imagination as an essential component in contemporary artistic production. In a global context marked by civilizational crises, ecological collapse, the accelerated technologization of life, and the rise of authoritarian discourses, creative strategies articulate responses to these challenges while generating new cultural meanings that allow for the tensioning, revision, and transformation of established structures.

Three central axes are addressed: speculation on new corporealities linked to biotechnology and artificial intelligence; transformation as a response to the life-death logic in times of planetary exhaustion; and the resignification of anachronistic concepts through symbolic operations that interrogate the past, thereby opening new possibilities for the future.

These approaches highlight the profound interdependence among humans, non-humans, technologies, discourses, materials, and relational infrastructures, understanding that all situated practices are part of a living and complex mesh. Thus, these reflections invite us to rethink ways of inhabiting and relating to the world, proposing an ongoing dialogue between past, present, and future that fosters openness to new experiences and knowledge. This process implies an active commitment to creating alternatives that promote social and cultural transformation.

Keywords: Imagination, Transformation, Resignification, Global Crises, Interdependence

INDICE

RESUMEN	2
1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
1.2 OBJETIVOS	12
1.2.1 <i>General</i>	12
1.2.2 <i>Específicos</i>	12
1.3 METODOLOGÍA	12
1.3.1 <i>Ontológica</i>	13
1.3.2 <i>Epistemológica</i>	13
1.3.3 <i>Metodológica</i>	14
2. CUERPOS DESMATERIALIZADOS	15
3. PRÁCTICAS DE CUIDADO EN UN MUNDO COLAPSADO	23
4. RESIGNIFICAR DESDE EL PRESENTE	32
5. POST MORTEM: LO VIVO, LO INTENCIONADO Y LA EMERGENCIA DE NUEVAS FORMAS DE HABITAR	41
5.1 REFERENCIA CREATIVA	44
5.2 ELECCIÓN DE MATERIALES	46
5.3 PROCESOS CONCEPTUALES Y MATERIALES	51
5.3.1 <i>Dimensión conceptual: Imaginación, vida, muerte, transformación y resignificación</i>	51
5.3.2 <i>Dimensión material: gesto y creación</i>	55
5.4 APRENDIZAJES	58
6. CONCLUSIONES	59
7. REFERENCIAS	63
7.1 BIBLIOGRAFÍA	63
7.2 RECURSOS DIGITALES	67
8. PRESENTACIÓN CURRICULAR	70

1. INTRODUCCIÓN

Habitar la contemporaneidad implica transitar una época hiper tecnologizada que se encuentra atravesada por crisis multidimensionales que nos enfrentan a un horizonte donde el futuro parece clausurado. Esta idea del monofuturo (Reina-Rozo, 2023) —como crítica al pensamiento del Antropoceno (Haraway y Segarra, 2020)— nos sitúa en un punto de no retorno: la sobreexplotación de la tierra ha llegado a un límite tal que ya no es posible pensar el porvenir sin enfrentar, primero, el desmoronamiento completo de la vida como la conocemos. De alguna manera u otra permanecemos al borde de nuestro propio Big Bang, como testigos expectantes de una explosión que siempre está por suceder. Como afirma Reina-Rozo (2023), este colapso también es de carácter imaginativo, pues sí ya sabemos —o intuimos— que no existe un futuro tal como se nos prometió; ¿qué es lo que podemos visualizar más allá? ¿para qué, quién o quiénes armamos futuros? ¿qué entendemos por esperanza? ¿qué queremos transformar? ¿qué significa resignificar?

Este presente de agotamiento material-simbólico ocurre en un marco ideológico cada vez más restrictivo, en el que las democracias, tal como las hemos conocido, están colapsando a nivel mundial. Nos enfrentamos a un momento político cultural caracterizado por el afianzamiento de posturas ultraconservadoras, autoritarias y nacionalistas, donde el valor de lo colectivo, los cuidados y el reconocimiento de la otredad son percibidos como amenazas. En este escenario, la pluralidad como cualidad ha sido reducida a su mínima expresión, desplazada por discursos fundamentalistas que imponen una única forma de ver y habitar el mundo (Granados, 2021).

Desde la necesidad de transformar esta coyuntura, han emergido teorías críticas como el posthumanismo, los estudios decoloniales, las epistemologías del sur global y lo especulativo como una vía para imaginar otros futuros posibles. Estas corrientes han abierto caminos hacia nuevos imaginarios, al cuestionar la centralidad del humano moderno como el único sujeto legítimo de conocimiento y principal agente de transformación y tecnologización del mundo (Sousa y Meses, 2014). En respuesta, proponen que la relación entre los seres humanos y la realidad debe ser desbordada, llevándola más allá de sus marcos de sentido. Por lo que resulta necesario rearticular nuestras formas de ser hacia modos de vinculación más amplios, relacionales y plurales con lo viviente, lo no humano llegando hasta lo microbiológico (Haraway, 2020). Timothy Morton (2018) nos invitan a reconocer la profunda interconexión entre todos los sistemas

de vida, pensamientos y acciones. Nada sucede en aislamiento, todo lo que hacemos forma parte de una red compleja de relaciones humanas y no humanas que el autor denomina *malla* (mesh), en la que todos los elementos coexisten y se afectan mutuamente de manera constante. Es un efecto dominó que desconoce el final.

Reconocer la densidad del presente y sus múltiples entramados permite comprender que no habitamos un tiempo neutro ni lineal, sino uno marcado por urgencias, tensiones y violencias sistemáticas que configuran nuestras formas de vida en un planeta caótico. En este escenario, las ideas de futuro no pueden ser reducidas a una meta definitiva ni a una promesa externa a la acción presente. Más bien, son procesos abiertos, campos de posibilidades en los que ejercitar la imaginación críticamente se convierte en una forma clara de participar activamente en su construcción. Desde esta perspectiva, atender a las condiciones que moldean nuestra existencia en la actualidad —y transformarlas— es una apuesta por futuros no clausurados, donde la imaginación ejerce como práctica activa de libertad (Bruna, 2019).

En este sentido, imaginar, y por tanto especular sobre mundos posibles, implica acciones creativas. No se trata de predecir, sino de plantear preguntas sobre los caminos que deseamos transitar, reconociendo que toda proyección del futuro es, también, una intervención sobre el presente (Dunne y Raby, 2013 en Cabrera, 2022). Inventar, apelando a lo ficticio, potencia la capacidad de corporeizar el ahora, ya que tensa todo lo que puede transformarse, lo que no está bien y lo que necesita ser cambiado. Lo que es se enfrenta con lo que podría ser.

Aquí surge la necesidad de descolonizar la imaginación, no como un gesto simbólico, abstracto o estético, sino como un ejercicio cotidiano de memoria, transformación y libertad. Silvia Rivera Cusicanqui (2018) propone esto por medio de un pensamiento situado y fragmentario, en el que los saberes se construyen a partir de los restos, las conversaciones, las experiencias y los recuerdos. En su visión, la imaginación descolonial no busca verdades únicas, sino fisuras por donde se cuelan formas alternativas de conocer, vivir y soñar. Hacer futuro implica sostener la simple idea de que es posible, de que existe más allá de la de que nos han enseñado a visualizar. Impulsarlo es insistir en que el final no está escrito, que no es inevitable ni lineal. Frente al relato hegemónico del desastre, urge reconstruir la esperanza como un ejercicio político y creativo. Ejercitar otras formas de existencia, más justas, sostenibles y solidarias, es un acto de resistencia ante la clausura del porvenir.

Las artes contemporáneas han logrado convertirse en un espacio de resistencia afectiva y sensorial a las desarmonías psicológicas, emocionales, sociales, culturales, políticas y económicas. A través de sus diversas manifestaciones, han abierto nuevas posibilidades para comprender el presente actuando como un campo de experimentación que desafía las limitaciones de las realidades impuestas. Estos espacios más que ofrecer respuestas definitivas, suscita el surgimiento de interrogantes, así como de fugas a los paradigmas actuales.

Tania Bruguera, en su entrevista con el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (2023), disponible en YouTube, plantea que el arte, por mucho que se encuentre en el contexto del museo, el espacio institucional o tenga ese “halo de gesto artístico”, es en sí mismo un acto cultural con profundas implicancias sociales. En este cruce entre lo político en las artes se libra una batalla persistente: ¿quién instrumentaliza a quién? Esta tensión no es anecdótica, sino estructural porque pone en juego el poder de narrar lo real y de configurar las formas en que comprendemos y habitamos el ahora. Cuando las formas de expresión artística se deslegitiman, marginan o censuran, se obstaculiza también el ejercicio por una ciudadanía activa.

Las obras revisadas en la presente investigación habitan esta tensión. Los artistas no buscan simplemente provocar; lo hacen. Es precisamente en esa capacidad de incomodar, de activar preguntas y de desestabilizar certezas donde radican sus características fundamentales. Al expresar cómo exponer lo irresuelto, nos muestran la rigidez, las contradicciones y las fracturas que componen la vida social. Una propuesta artística no es política solo por el tema que aborda, sino por su potencia para desarmar las formas fijas de representación y abrir espacio a nuevas preguntas. Allí donde no hay respuestas cerradas, sino fisuras, aparece la posibilidad de repensar y reimaginar lo que hemos dado por hecho.

No se trata únicamente de representar lo vivido, sino de abrir un espacio de resonancia donde lo que les afecta a los artistas pueda, a su vez, activar algo en quien observa. En este intercambio, las obras se vuelven comunicativas porque establecen vínculos, movilizan afectos y posibilitan implicaciones que no dependen necesariamente de haber vivido lo representado, sino de entrar en contacto emocional con lo que se está presenciando. De esta manera, la obra opera desde la capacidad de generar conexiones significativas entre distintos mundos sensibles, donde se establece una conciencia compartida de que algo está ocurriendo de manera sistemática, aunque no siempre sea visible ni fácilmente nombrable (Bourriaud, 2008). Es en esa activación donde reside su

translocación: no cierra el sentido, sino que lo abre a algo polimorfo. En este contexto, cabe preguntarse desde las prácticas artísticas ¿qué significa dejar chorrear la imaginación en el cuerpo, que es más bien un complejo sentipensante? (Salgado-Jiménez, 2019).

1.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Según Hal Foster (2001) y Claire Bishop (2017), el arte contemporáneo constituye un espacio desde el cual es posible interpelar de forma directa a las diversas crisis socioculturales que enfrentamos. Didi-Huberman (1997) plantea que ver, observar y analizar con la mirada no consiste únicamente en constatar lo que se muestra, sino en reconocer el potencial que tiene la imagen para afectar, confrontar y transformar a quienes se relacionan con ella. Lograr lo anterior es una forma de desestabilizar lo perceptible y reconfigurar el sentido, generando nuevas maneras de experimentar, pensar y actuar. Artistas y espectadores se involucran en una reflexión activa y compartida, donde lo expositivo se convierte en un espacio de resistencia simbólica capaz de reorientar el pensamiento individual como colectivo hacia nuevas formas de activación y acción política.

La imaginación artística abre la exploración de alternativas frente a las estructuras establecidas, generando espacios para la transformación social. Se estimula la capacidad de pensar más allá de lo dado, fomentando visiones que desafían las limitaciones presentes y que inspiran acciones político-culturales orientadas hacia el cambio (Bishop, 2017). Esta capacidad, muchas veces adormecida por lógicas de control, puede reactivarse a través de prácticas sensibles y desde ahí habilitar nuevas conexiones para la existencia.

Martín Savransky, en la entrevista realizada por el chileno Martín Tiróni (2021), nos recuerda que la imaginación humana no es innata, sino una expresión nutrida por saberes, técnicas, afectos, experiencias e intercambios. Habitar este planeta es en sí mismo un acto cargado de ideologías, atravesado por lenguajes y signos configurados históricamente por estructuras coloniales, lo que moldea las formas en que percibimos, sentimos y nos relacionamos con el mundo. En este contexto, resulta clave comprender que nuestras formas de ser y de imaginar —es decir, nuestra subjetividad— no surge en el vacío, sino que se constituyen dentro de marcos culturales e históricos atravesados por relaciones de poder.

Tal como plantea Butler (2022), la subjetividad se configura en el entramado de normas sociales y estructuras discursivas que delimitan lo que puede ser pensado, dicho y vivido. Así, se vuelve evidente que lo que imaginamos, deseamos y lo que creemos posible

transformar, está condicionado por fuerzas que operan tanto a nivel estructural como micropolítico. Aquello afecta nuestras identidades, prácticas, capacidades de acción e incluso aquello que podemos desear o lograr.

Silvia Rivera Cusicanqui (2018) advierte que vivimos una crisis civilizatoria atravesada por un bloqueo epistémico, donde los modos hegemónicos de conocimiento impiden construir alternativas. En sintonía con esta crítica, surgen perspectivas que promueven formas de pensamiento más integrales reconociendo una interdependencia basal entre seres humanos, tecnologías, territorios y demás formas de vida.

Entonces, ¿qué podemos hacer? Especular e imaginar futuros, explorar las relaciones entre vida, muerte y transformación, y resignificar conceptos e ideas anacrónicas se vuelven herramientas fundamentales para cuestionar y repensar nuestras formas de habitar el mundo, abriendo así caminos hacia nuevas posibilidades. Estos ejes son desarrollados y profundizados a lo largo de este trabajo. Mediante el estudio de nueve obras distribuidas equitativamente, se abordan desde diversas perspectivas las tensiones y problemáticas vinculadas a estos tres ámbitos. Este proyecto culmina en la creación de un objeto artístico que articula y materializa las reflexiones desarrolladas, constituyendo la fase de finalización de la investigación.

El primer eje aborda la expansión de lo virtual y el avance tecnocientífico, los cuales han transformado nuestra concepción del cuerpo y las formas en que nos relacionamos con este. El pensamiento especulativo (Braidotti, 2015) se plantea como una herramienta para fomentar e interrogar estos cambios y sus implicancias, trabajando bajo la moción ¿qué pasaría sí? Esta pregunta funciona como un camino para llevar al límite la densidad de lo corporal, para así explorarlo a través de diversas representaciones y, de ese modo, interrumpir lo que consideramos sus certezas.

Para Isabelle Stengers (2014), se trata de “crear las condiciones para que emerjan preguntas significativas, capaces de incomodar lo establecido, ralentizando los razonamientos y abriendo espacio a otras formas de percepción” (p. 17). Las obras estudiadas en este capítulo además de ilustrar futuros posibles actúan más como dispositivos de interrupción, ensayando vínculos entre cuerpos, tecnologías y memorias que no encajan en la lógica del presente, y que invitan a pensar “en presencia” de lo que aún no tiene forma ni nombre.

El concepto de *cosmopolítica* de la autora ofrece una clave para comprender estos trabajos como prácticas que piensan con y desde aquello que aún no puede ser del todo definido. Esta idea cuestiona la visión moderna que separa naturaleza y cultura, sujeto y

objeto, ciencia y artes, planteando una política que asume la complejidad de la interconexión de todos los elementos en la contemporaneidad. Esta idea es una invitación a crear nuevas formas de convivencia y gobernanza que sean flexibles, experimentales y abiertas a la transformación. Se provocan desplazamientos que transforman al conocimiento en prácticas que ocurren en diálogo con materiales, cuerpos y tecnologías (Avanessian, 2019).

El segundo eje aborda, desde una perspectiva crítico-reflexiva, la crisis ecológica y el agotamiento planetario, reconfigurando las concepciones sociales y éticas sobre la relación entre la humanidad y la naturaleza. En este sentido, se analiza cómo la noción de transformación emerge como respuesta a la lógica dualista de vida y muerte, abriendo posibilidades de futuro frente a esta crisis global.

Las tres obras revisadas son un intento por superar esta dualidad a través de la “transformación” de sus realidades: inciden en la justicia territorial, recuperan lo degradado para darle nueva vida, y nos llaman a cambiar nuestras prácticas y conciencia. Así, proponen un ciclo dinámico de “vida-muerte-transformación” que abre caminos para habitar el mundo de manera más sostenible y justa.

Rosi Braidotti (2013), desde una perspectiva posthumana, plantea que el cambio es una condición inherente en la relación inicio-fin. Enunciar y adoptar esta visión supone una translocación fundamental en la manera de concebir la existencia, pues integra la reorganización como parte esencial e inevitable del devenir mismo. Esto lo ejemplifica a través de la capacidad de la naturaleza para cambiar —mutar, renovarse y recomenzar a partir de lo que parecía terminado—, mostrando que esta dinámica también se extiende y se manifiesta en todos los planos de relacionamiento. Como seres humanos, poseemos la capacidad de cambio y renovación; sin embargo, para ejercerla es necesario actuar con atención y conciencia.

La pregunta entonces no es sólo si podemos transformarnos, sino cómo ejercemos esa agencia. Jane Bennett (2010) propone desplazar el foco de lo humano hacia una comprensión más amplia de la acción, reconociendo en los materiales —orgánicos, inorgánicos, residuales o tecnológicos— una vitalidad propia. La autora observa que la materia no es pasiva ni secundaria, sino vibrante y activa, capaz de participar en procesos de cambio y afectación. Esta noción permite considerar que los procesos creativos no se originan únicamente en el gesto del artista, sino en una constelación de fuerzas, cuerpos y materiales que interactúan y generan formas de vida emergentes. Esta capacidad de colaborar, tanto material, simbólica como afectiva, con los restos del mundo activa una dimensión estética,

pero sobre todo ética, que permite que aquello que ha sido excluido, silenciado o desechado pueda manifestarse y comunicarse por sí mismo (Ingold, 2013 en Reina Rozo, 2023).

Reflexionar sobre la vida y la muerte, en este sentido, no implica una lectura literal ni biológica, sino una apertura a reconsiderar los modos en que nos vinculamos con los ciclos y los tiempos del planeta, sus restos, los cuerpos y las memorias. Jens-Christian Svenning, en *Future Megafaunas: A Historical Perspective on the Potential for a Wilder Anthropocene* (2017), destaca la relevancia de una mirada paleoecológica a largo plazo para comprender los efectos del Antropoceno y los modos de sostener la biodiversidad en sus múltiples formas. Como él menciona:

Why is a long-term paleocological perspective relevant when discussing the Anthropocene and, in particular, biodiversity of the Anthropocene? It takes a little historical and evolutionary context to answer that question. Basically, most of the species that we have around us today are extremely old. For example, many endemic plant species in California are more than 2 million years old (p. G68).

Este enfoque invita a abordar la vida y la muerte desde una perspectiva compleja que trasciende la visión tradicional dualista, reconociendo que lo conocido constituye sólo una fracción de un ciclo mucho más amplio y profundo. Que la vida es en sí misma una infinita sucesión de transformaciones. En consecuencia, la relación entre ambos conceptos se presenta como un continuum dinámico, abierto a múltiples interpretaciones y posibilidades teóricas.

Por último, el tercer eje aborda la resignificación de contextos y conceptos anacrónicos. A través de la apropiación de materiales naturales y simbologías, el arte contemporáneo interpela las jerarquías establecidas, los procesos sociohistóricos que las han configurado y los significados que, como sociedad, hemos aprendido y naturalizado en torno a dichas construcciones conceptuales. Estas reconstrucciones semánticas invitan a repensar los cimientos del conocimiento, los valores culturales, el progreso y el desarrollo que las sociedades establecen (Parra-Ospina, 2017).

Si bien Georges Didi-Huberman (1997) se enfoca en la complejidad temporal de las representaciones visuales y en la noción de anacronismo como condición fundamental del conocimiento histórico, esta reflexión puede ampliarse y trasladarse al ámbito del trabajo artístico. A partir de la idea de la “plasticidad temporal”, que inicialmente remite a la capacidad de las imágenes de ser portadoras de manera simultánea de diferentes temporalidades, los artistas pueden hacer lo mismo. A través de la maleabilidad de los materiales, la multidimensionalidad del tiempo en las artes y la resignificación del lenguaje, las obras permiten recomponer conceptos fosilizados en el presente.

Esta coexistencia de temporalidades ocurre, por ejemplo, cuando una obra activa el pasado como una dimensión que irrumpe en el presente resignificándolo. Una pieza puede incorporar símbolos históricos, estéticas o materiales que remiten a otras épocas, pero lo hace desde una mirada situada, actual, que los transforma. El tiempo, entonces, no opera de manera cronológica, sino como una superposición de capas que se reactivan mutuamente. De este modo, las artes pliegan el tiempo y lo dislocan, permitiendo que lo contemporáneo dialogue con lo arcaico y la memoria. Este gesto abre una vía crítica desde temporalidades expandidas, plurales y disruptivas.

La memoria, en los términos propuestos por Silvia Rivera Cusicanqui (2018), se construye en diálogo con el pensamiento del escritor cubano José Lezama Lima. La autora retoma su distinción entre *rememoración* y *memoria*, subrayando que mientras la primera remite a un recuerdo objetivo de lo sucedido, la segunda constituye un proceso mucho más complejo y metafórico. La memoria no consiste únicamente en traer el pasado al presente, sino en reinterpretarlo y dotarlo de nuevos sentidos que resuenan en el tiempo actual. De este modo, la memoria se encarna en *sujetos metafóricos* que se vinculan activamente con el pasado de forma crítica y transformadora.

El gesto artístico implica una revisión crítica de los sentidos heredados, resignificando conceptos e ideas que, aunque aparentemente obsoletos, aún laten en el trasfondo cultural. La práctica artística se convierte así en una herramienta para desestabilizar el presente y abrir espacio a lecturas situadas que cuestionan los futuros que construimos a partir de concepciones del pasado. Esta operación, lejos de ser meramente simbólica, genera reubicaciones culturales sobre cómo comprendemos nuestros vínculos con el mundo, abriendo el camino a formas de relación más que humanas y en reconocimiento (Braidotti, 2015).

Este gesto artístico adquiere una dimensión aún más crítica al situarse en diálogo con lo que Aníbal Quijano (2000) denomina *colonialidad del saber*: la persistencia de una estructura colonial que impone jerarquías de conocimiento, legitimando ciertos saberes —los occidentales, racionales y científicos— y deslegitimando otros —los indígenas, afrodescendientes, populares o situados—.

Al situarse en discrepancia con esta matriz epistémica colonial, las prácticas artísticas no solo recuperan memorias subalternas, sino que las reactivan desde expresiones culturales concretas. Al inscribir estas memorias en lenguajes artísticos contemporáneos y presentarlas en espacios institucionales como galerías o museos, estas prácticas trascienden la mera visibilización de lo excluido y desafían activamente las estructuras que históricamente han

definido qué se considera cultura legítima. Se disputan el lugar del saber autorizado, generando reconfiguraciones en el campo cultural e ideológico mediante una intervención sensible, situada y material (Mouffe, 2000).

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 General

Comprender cómo las prácticas artísticas actúan como espacios estratégicos para descolonizar la imaginación, abrir nuevas formas de transformar el mundo y reconfigurar las narrativas dominantes de sentido, en respuesta a las tensiones producidas por las crisis globales y la creciente tecnificación de la vida.

1.2.2 Específicos

1. Explorar cómo, desde las artes, se imaginan nuevas formas de entender el cuerpo, la memoria y el devenir combinando tecnologías biotecnológicas, inteligencia artificial y pensamiento especulativo.
2. Reflexionar cómo la noción de transformación emerge como respuesta a la lógica dualista de vida y muerte, abriendo la posibilidad de futuro frente a la crisis ecológica y el agotamiento planetario.
3. Analizar la resignificación de contextos y conceptos anacrónicos como herramientas para cuestionar las jerarquías y separaciones que configuran nuestras relaciones, promoviendo una mirada crítica sobre las verdades históricas, los valores culturales y las nociones de progreso.
4. Desarrollo del proyecto artístico-creativo *Post Mortem* como la materialización integral de los análisis, discusiones y reflexiones generadas durante la investigación.

1.3 METODOLOGÍA

La investigación artística como valiosa praxis generadora de conocimiento y experiencias, se sitúa en el entrecruce de las artes, las prácticas creativas y el pensamiento crítico. Estas tres dimensiones se convierten en pilares fundamentales para este tipo de investigación académica, que, aunque adopta un enfoque experimental, mantiene un rigor metodológico. Este hecho asegura la prolijidad por medio de su proceso de indagación, respaldo de procesos investigativos definidos, fuentes verificables, fotografías, análisis de

fuentes audiovisuales y resultados significativos que contribuyen tanto al conocimiento como a la reflexión crítica. A través de estos aspectos se responde mediante exploraciones significativas a diversas preguntas, problemáticas y fenómenos de estructuras complejas cuyos múltiples ámbitos además magnitud, los convierten en desafíos difíciles de comprender, abarcar y trabajar.

El investigador holandés Henk Borgdorff, en su texto *El debate sobre la investigación en las artes* (2006), aborda cuestiones fundamentales que diferencian esta disciplina de otras formas de investigación académica y científica. Su análisis se articula en torno a tres preguntas clave:

1.3.1 Ontológica

Centrada en la naturaleza misma del tema investigado. En este ámbito, se plantea la pregunta: ¿qué se estudia cuando la investigación se realiza a través de la práctica artística? A diferencia de otras disciplinas donde los objetos de estudio tienden a ser estables y externos al investigador, en las artes el tema suele emerger de una experiencia subjetiva, situada y muchas veces personal. Por eso, el proyecto no se limita a observar un fenómeno desde fuera, sino que se entrelaza con procesos creativos, sensibles y simbólicos. Esta particularidad convierte el campo de estudio en algo mucho más fluido y difícil de delimitar desde parámetros tradicionales, lo que exige preguntarse qué se quiere conceptualizar, qué tipo de conocimiento se está generando y cuál es su valor específico dentro de la investigación.

No se busca únicamente generar conocimiento en sentido clásico, sino que también producir y problematizar a través de la práctica, generando nuevos significados y sentidos que no siempre pueden anticiparse al inicio. Esto se orienta a procesos de exploración y descubrimiento, ya que, a diferencia de los objetos académicos convencionales, las obras de arte no son entidades con significado predeterminado. Su interpretación puede variar según el contexto, el tiempo transcurrido y la mirada desde la cual se analicen, permitiendo que siempre revelen dimensiones adicionales.

1.3.2 Epistemológica

Se refiere al tipo de conocimiento que se produce mediante la práctica artística y a cómo este se relaciona con los saberes académicos más tradicionales. La pregunta clave es: ¿qué tipo de conocimiento es posible generar cuando la investigación se desarrolla a través de los procesos propios de la creación artística? A diferencia del conocimiento convencional, que tiende a ser en base a metodologías científicas y resultados, el saber que nace desde el

arte se construye en gran parte a través del ensayo, el error, la intuición y el cuerpo. Es un conocimiento que no siempre se formula de manera explícita o verbal, sino que se manifiesta en la acción creativa, en los materiales utilizados y en las decisiones estéticas que configuran una obra. El “resultado” muchas veces son preguntas sin respuestas.

Este tipo de saber no busca imitar los modelos científicos, sino ofrecer otra forma de interpretar la realidad. Lejos de ser un conocimiento alternativo o menor, amplía los modos de producir pensamiento al incluir el afecto, la percepción y la subjetividad como fuentes válidas. Más que oponerse a las formas académicas convencionales, el conocimiento artístico puede entrar en diálogo con ellas, desestabilizar sus límites o enriquecerlas con perspectivas no lineales. Así, lo epistemológico en las artes permite imaginar y construir otras formas de saber que no solo complementan, sino que también desafían las nociones establecidas de qué significa conocer.

1.3.3 Metodológica

El ámbito metodológico aborda los métodos y técnicas pertinentes para investigar desde la práctica artística. A diferencia de las ciencias naturales o sociales, que buscan objetividad y replicabilidad, el arte se desarrolla en procesos abiertos y que desean la transformación. Por ello, la estrategia de trabajo en este campo debe ser flexible y capaz de adaptarse a las preguntas e incluso nuevas interpretaciones que pueden emerger en el camino. No se trata de aplicar esquemas predefinidos, sino de construir una lógica investigativa curiosa que integra la creación, la reflexión crítica y la documentación como partes constitutivas del conocimiento generado.

En el ámbito de la investigación-creación es válido que los métodos surjan desde el hacer, incorporando la experimentación y la incertidumbre situada como herramientas centrales para el desarrollo investigativo. La práctica se convierte así en una vía legítima para producir conocimiento, sin requerir la traducción a marcos ajenos, pero sí dialogando críticamente con ellos. Esta especificidad permite que se investigue no solo con palabras, sino también con imágenes, gestos, materiales, emociones, sensaciones y experiencias..

Se realizó una selección de artículos, ensayos y teorías que abordan aspectos filosóficos, conceptuales y críticos relacionados con las nueve obras seleccionadas como casos de estudio. Se privilegian aquellos textos que exploran la relación entre el arte y las estructuras sociales, así como propuestas que invitan a repensar el vínculo entre los seres humanos, sus hábitats y la tecnología. Además, se priorizan fuentes que fomentan una

reflexión situada, crítica y encarnada sobre la explotación de recursos y las relaciones de dominación presentes en nuestra época.

La revisión de recursos digitales como sitios web, entrevistas online y páginas de artistas se incorpora como complemento al análisis bibliográfico, permitiendo ampliar el panorama y contextualizar las obras seleccionadas en un marco más amplio. Este cruce es clave para comprender cómo sus trabajos se posicionan dentro de los debates actuales en internet y cómo responden, desde sus prácticas, a problemáticas sociales, ecológicas o políticas.

2. CUERPOS DESMATERIALIZADOS

En tiempos donde las fronteras entre lo físico y lo virtual se han vuelto cada vez más difusas, el cuerpo como espacio ha dejado de ser concebido únicamente como una entidad palpable. El desarrollo tecnocientífico ha permitido que este se transforme en un territorio permeable, mutable, intervenible e, incluso, prescindible. Estas transfiguraciones abren interrogantes sobre lo que es posible hacer —material y simbólicamente— con y desde lo corpóreo.

En este contexto, el pensamiento especulativo (Braidotti, 2015) adquiere relevancia como una herramienta crítica que, más allá de la simple imaginación, supone una construcción reflexiva de los escenarios inciertos o aún no comprobados tomando como punto de inicio el presente. Lejos de limitarse a lo fantástico, se despliega como una forma de proyección que, desde la coherencia interna y construcción de hipótesis, permite explorar futuros posibles, revisar críticamente las narrativas consolidadas sobre lo verdadero y ensayar alternativas al orden biopolítico dominante.

Así, pensar especulativamente sobre la corporalidad en su condición expandida no solo interpela lo que somos, sino también lo que podríamos llegar a ser. De este modo, los trabajos revisados se abren a la discontinuidad, al azar y al cuestionamiento de la materialidad, planteando, a través del apoyo tecnológico, la posibilidad de hacer arte e incluso vida desde otros sentidos (Rodríguez, 2017).

A través de distintas estrategias formales y conceptuales, desplazan los límites de lo corporal, descentrándolo de su función biológica y cuestionando su inscripción en las estructuras normativas de representación. Desde ese lugar, el cuerpo es una construcción

inestable, abierta a múltiples modulaciones que revelan su potencial político y afectivo en un presente profundamente influido por tecnologías de control y ficciones apocalípticas.

Los artistas María Castellanos, Heather Dewey-Hagborg y Felipe Rivas San Martín conciben la corporalidad como un campo de interpretación contextual, subjetiva, especulativa e imaginativa. En sus obras, el cuerpo se despliega en múltiples capas de sentido, donde su tangibilidad convive con lo intangible, entendido como aquello que puede ser imaginado, proyectado o recordado y que va más allá de su existencia física o biológica.

En *Cyborg Placenta* (2023), ve en la conservación de la placenta fuera del útero — órgano considerado desecho médico tras el parto— la posibilidad de preservar células madre para futuros transformando este antiguo saco de nutrientes en un órgano cyborg con potencial biotecnológico.

Spirit Molecule I (2018) especula sobre un proceso de duelo en el que el ADN de un ser querido se incorpora a una planta psicoactiva, la cual es consumida como un gesto final de intimidad, proponiendo así una nueva forma de conexión entre materia, memoria y afecto a través de la transmutación corporal.

Por su parte, *Un Archivo Inexistente* (2023) es una colección de retratos digitales de parejas LGBTQIA+ generadas mediante Inteligencia Artificial (IA). Los errores o fallas de las imágenes se leen como fragmentos al mismo tiempo certezas de una historia afectiva que se negó pero que encuentra en la ficción tecnológica una posibilidad de existir.

¿Qué sucede con los cuerpos que desaparecen en los residuos?, ¿Qué formas de existencia ensayamos cuando proyectamos nuevas corporalidades en escenarios de colapso o transformación? Entre la tangibilidad de la carne y la especulación tecnológica de lo posible, se abre un campo fértil para imaginar otras maneras de estar en el mundo: cuerpos que no sólo resisten, sino que mutan, se camuflan, se reprograman o se disuelven. Al concebirlos en otros materiales vivos, se redefine la idea rígida de lo corporal, invitándonos a reconocer que éste no es únicamente humano, sino que reside en otras formas impensadas.

María Castellanos (España) es una artista e investigadora cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre arte, ciencia y tecnología. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (España), ha desarrollado una línea de investigación centrada en las hibridaciones entre cuerpos y tecnologías, particularmente en torno a los cyborgs y dispositivos *wearables* como extensiones sensoriales. Entre 2021 y 2023 fue investigadora postdoctoral en la Oslo Metropolitan University dentro del proyecto internacional FeLT —*Futures of Living Technologies*—, donde profundizó en la creación de sistemas que facilitan la comunicación

entre humanos y no-humanos promoviendo sistemas que se basan en el diálogo entre diversas formas de vida.

Cyborg Placenta (2023) (Fig. 1) propone un enfoque experimental en el que la placenta, órgano efímero pero fundamental en el desarrollo del feto, trasciende su uso primordial como red de nutrientes y eliminación de desechos. En su propuesta este es un sistema de interconexiones y de tráfico bidireccional de células, que más allá de su función inicial, es un banco biológico. Su conservación propone el mantenimiento y la reutilización de células madre con fines terapéuticos o regenerativos.

La placenta, al ser mantenida y reactivada fuera del cuerpo, se inscribe en lo que Deleuze y Guattari (Landaeta y Ezcurdia, 2020) llaman una *economía ampliada*. Este concepto supera la mera circulación de bienes materiales y la producción económica para incluir la creación y circulación de subjetividades, afectos y deseos en esta “ecuación”. A través de la tecnología, se transforma en un órgano cyborg transable en el mercado de bienes, posicionándose como una entidad activa dentro de una red que articula saberes, tecnologías, capital y futuros posibles. Esta reinscripción ontológica, epistemológica, material y simbólica permite considerar este saco como un nodo de bienestar para el futuro.

La incubación fuera del cuerpo materno nos invita a reconocer el órgano por su riqueza biomolecular. Es precisamente esta cualidad la que motiva a la artista a someterlo a un “experimento” de preservación, evitando que sea descartado y otorgándole una nueva forma de existencia. Este proceso también implica una desexualización, al dejar de ser considerado exclusivamente como un elemento vinculado a la reproducción.

Lo corporal ya no se reduce a lo interno ni a lo fisiológico, sino que se expande hacia nuevas formas de materialización y significados, tanto con la presencia física del órgano como en su ausencia. Así, se plantea una corporalidad ampliada que desafía las fronteras entre el cuerpo, la memoria y la tecnología, invitándonos a cuestionar qué significa ser cuerpo cuando sus formas y funciones pueden ser transformadas, conservadas o resignificadas fuera de su contexto original.



Figura 1. María Castellanos, *Cyborg Placenta*, 2023. Porous Matter. MV Sci-Art Center (Timișoara, Rumanía)

Comisaria: Mirela Stoeac-Vlăduți.

Asesor científico: Marcel Moura. PhD Physics. Universidad de Oslo (Noruega)

Pieza creada en el marco de "POROUS MATTER. Void fractions in materials, ideas and society", una colaboración entre la galería de arte contemporáneo META Spațiu en Timișoara (Rumanía), la Universidad Politécnica de Timișoara y PoreLab (Noruega).

Imagen: Captura parcial del video explicativo que documenta el proyecto.

Recuperada del sitio web María Castellanos.

Heather Dewey-Hagborg (Estados Unidos) es una artista e investigadora radicada en Nueva York, reconocida por su práctica crítica en torno a la biotecnología y su capacidad para entrelazar arte, ciencia y política. Doctora en Artes Electrónicas por el Rensselaer Polytechnic Institute (Nueva York), su trabajo propone una reflexión profunda sobre la vigilancia, la identidad y la genética en la era digital. Actualmente es artista residente en el Exploratorium (San Francisco) y miembro afiliado del centro de investigación Data & Society (Nueva York). Además, forma parte del comité fundador de *Digital DNA*, un proyecto del Consejo Europeo de Investigación que explora la relación entre tecnologías digitales, evidencia y ADN.

Spirit Molecule I (2018) (Fig.2), es una instalación que inaugura una serie de experimentos sobre el duelo biotecnológico. En este proyecto, la artista imagina un futuro en el que el ADN de una persona fallecida se integra en una planta psicoactiva legal, que luego puede ser consumida como parte de un ritual íntimo de despedida. El montaje consta de un invernadero con plantas y un video multicanal que narra una historia de amor, de pérdida y de bioingeniería. Aunque la serie se desarrolla posteriormente con propuestas colaborativas

y site-specific —como en *Spirit Molecule II*— esta primera pieza se centra en un relato individual, planteando una reflexión crítica sobre los vínculos entre ciencia, memoria afectiva y rituales contemporáneos de conexión después de la muerte física.

Al denominarlo un *genetic memorial*, la artista propone una nueva forma de permanencia. En lugar de abordar el recuerdo y el duelo como registros de lo perdido, la obra se adentra en lo tecnológico como medio para mantener viva la presencia de lo ausente. Así, la memoria se activa a través de la intimidad sensorial posibilitada por la experiencia hipersensorial inducida por la planta psicoactiva.

El hecho de que ella pueda generar estas ideaciones y combinarlas con la muerte también se debe a que la tecnología forma parte de, y está intrínsecamente ligada a nuestra semiología y prácticas contemporáneas (Chirolla, 2020). De este modo, se configura un argumento íntimo y existencial que lejos de deshumanizar, intensifica lo humano hasta reconfigurarlo en una dimensión expandida.

Las cartografías afectivas que emergen en *Spirit Molecule I* son poéticas biotecnológicas. La memoria persiste en organismos modificados, en estructuras moleculares y en experiencias sensoriales extremas que alteran la percepción. Este viaje hipersensorial también plantea tensiones éticas y simbólicas.

Al situar a las plantas como vehículos de memoria, afecto y presencia, se corre el riesgo de proyectar sobre ellas experiencias humanas como el duelo. Este desplazamiento, aunque potente en términos metafóricos, también nos cuestiona éticamente: ¿hasta qué punto podemos pensar lo vegetal sin reducirlo a una extensión humanizada?



Figura 2. Heather Dewey-Hagborg, *Spirit Molecule I*, 2018.

Imagen: Recuperada del sitio web de Heather Dewey-Hagborg.

Por último, la obra *Archivo Inexistente* (2022) (Fig. 3A; 3B), de Felipe Rivas San Martín (Chile), se desarrolla en el contexto del auge global de los modelos generativos de imágenes a partir de texto, así como de aquellos que reinterpretan recursos ya existentes. Desde 2022, estas tecnologías comenzaron a captar una atención masiva al convertirse en herramientas ampliamente accesibles, lo que generó nuevas posibilidades —y tensiones— en la creación visual contemporánea. Sin duda, estas herramientas siguen siendo de gran utilidad para el común de las personas, ya que abren este proyecto imaginativo de la “democratización de las artes”, donde todos podemos ser “creadores”.

Este trabajo reúne retratos con apariencia fotográfica antigua, aunque fueron creados mediante inteligencia artificial (IA). Estas representaciones muestran a parejas homosexuales, personas queer y no binarias pertenecientes a la clase trabajadora de América Latina a comienzos del siglo XX. Sin embargo, ni las personas ni las fotografías mismas existieron realmente, ya que fueron generadas a partir del procesamiento de bases de datos del programa *Stable Diffusion*. Para él artista:

Reimaginar el archivo cuir latinoamericano no significa sólo reivindicar otro tipo de imágenes, sino también, y más radicalmente, provocar un pequeño desvío en los modos de uso de las tecnologías (su para qué), una sutil diferencia afectiva entre la técnica, la imagen y la sexualidad. Tal vez, un gesto tecnomágico de reparación (San Martín, 2025, p.393).

A su vez, Rivas San Martín acuñó el concepto de *prompt minoritario* (San Martín, 2025) para referirse a aquellas instrucciones dirigidas a modelos de inteligencia artificial que buscan contrarrestar los sesgos presentes en las bases de datos con las que se entrenan. Para el artista, el uso de este tipo de comandos e imaginar estos cuerpos no reales, permite especular y crear imágenes que incluyen voces y experiencias históricamente marginadas.

El trabajo entrecruza tres características: personas del contexto latinoamericano o de Abya Yala, ser disidencias sexuales —historia escasamente registrada durante el siglo pasado debido a su total negación y patologización, tratándose como algo anormal o enfermo— y representar a la clase trabajadora. Al hacer este cruce de ideas que históricamente han sido excluidas de los registros y entrenamientos de la IA, se transgrede el límite de la representación de estas ficciones.

Con este avance tecnológico, se aborda una deuda histórica, trayendo al presente un pasado silenciado y transformando el futuro a través de la visibilización. Los errores en las imágenes, que suelen considerarse fallas negativas, representan un alejamiento del ideal normativo de eficiencia técnica como también de los cánones hegemónicos de corporalidad al presentar estos cuerpos disueltos.

No se quiere sustituir el pasado de las violencias que impidieron la existencia de estas “corpo-identidades”, sino que el error es la prueba radical de que estos registros no pudieron ser. Como plantea Felipe Rivas, las “cuasifotografías” de *Un Archivo Inexistente* expresan justo lo contrario a lo que propone Roland Barthes, quien entiende la fotografía como una huella del pasado, una prueba de que “esto ha sido”: para el artista estas imágenes señalan que “esto no ha sido” ni que “estos cuerpos existieron”.



Figura 3A. Felipe Rivas San Martín, *Un Archivo Inexistente*, 2022.

Imagen generada con Inteligencia Artificial, parte del proyecto y publicación del libro *Un Archivo Inexistente*.

Imagen: Cortesía del artista.



Figura 3B. Felipe Rivas San Martín, *Un Archivo Inexistente*, 2022.

Imagen: Cortesía del artista.

3. PRÁCTICAS DE CUIDADO EN UN MUNDO COLAPSADO

En un contexto marcado por el colapso ecológico y la sobreexplotación de los recursos naturales, algunos artistas configuran su práctica profesional como herramienta crítica para interrogar, cuestionar e incluso transformar colectivamente las formas en que habitamos el planeta. En este escenario, la globalización, entendida como la creación de procesos e instituciones con un alcance global que impacta a las personas y medio ambiente, es parte fundamental de nuestros contextos nacionales (Sassen, 2007 en Alonso, 2024).

Este capítulo reflexiona sobre cómo la noción de transformación surge como respuesta a la lógica dualista de vida y muerte, abriendo nuevas posibilidades frente a la crisis ecológica y el agotamiento planetario. Como señala José María Parreño (2022), citando a Bruno Latour “[...] ahora todo el mundo sabe que la cuestión climática está en el corazón de todos los retos geopolíticos y directamente vinculada al problema de la justicia y la desigualdad [...]” (p. 8). Esta realidad se refleja también en las prácticas artísticas, que impulsan éticas de cuidado, interconexión y responsabilidad colectiva hacia el medio ambiente.

Agnes Denes, Michael Pinsky y Tomás Saraceno abordan en sus obras la relación entre vida, muerte y transformación. En *Tree Mountain – A Living Time Capsule* (1996), se realiza una reforestación monumental de árboles planificada a lo largo de cuatro años sobre un terreno previamente explotado por la minería. En esta obra, miles de personas plantaron árboles siguiendo un patrón matemático, formando así un bosque que actualmente es legado y preservado por 400 años a futuras generaciones.

En *Pollution Pods* (2017), se construye una experiencia sensorial inmersiva que replica la calidad del aire en distintas ciudades del mundo, haciendo tangible lo invisible: la contaminación atmosférica que respiramos. Mediante la activación de los sentidos, la obra transforma datos ambientales en una experiencia perceptiva directa, subrayando la descomposición del aire como un reflejo de la crisis ambiental global, al mismo tiempo que enfatiza la urgencia de una situación que daña profundamente nuestro entorno vital.

Finalmente, *Aerocene Pacha* (2019), es una obra que utiliza un globo aerostático impulsado por energía solar y aire para desafiar las formas extractivistas, especialmente la minería de litio en Salinas Grandes, Argentina. Este proyecto, en colaboración con comunidades indígenas locales, denuncia la contaminación ambiental causada por la fiebre verde y la extracción insostenible del litio.

Agnes Denes (Hungría) es pionera del arte medioambiental, conocida por su enfoque innovador y comprometido con la interacción entre arte, ecología y política. Su práctica

artística se caracteriza por sus reflexiones sobre la geometría de la naturaleza, donde la estética y la capacidad para entender los problemas sociales se fusionan para abordar cuestiones ecológicas. A través de sus obras, que son esculturas vivas, Denes ha demostrado desde los años ochenta el poder transformador que surge cuando el ingenio humano se pone al servicio de la naturaleza.

Tree Mountain – A Living Time Capsule (1996) (Fig. 4), una de sus obras más emblemáticas, queda de manifiesto cómo la cooperación colectiva integrada con una visión eco-lógica, puede dar forma a paisajes de “esperanza”. A lo largo de su carrera, ha logrado que sus propuestas de intervención en el medio natural sean una herramienta al servicio de la humanidad.

Esta obra es una intervención monumental que transformó antiguas canteras en Finlandia que se utilizaban para extraer materiales como grava y arena. La artista diseñó una estructura elíptica de 420 metros de largo, 270 metros de ancho y 38 metros de alto, en la que se plantaron once mil árboles de abeto plateado —ya que se encuentran en peligro de extinción— por once mil personas que, de manera voluntaria, asistieron desde diferentes partes del mundo.

La disposición de los árboles sigue un patrón matemático inspirado en la sección áurea con la intención de reflejar la armonía entre la naturaleza y las estructuras matemáticas fundamentales, creando una conexión entre el arte, la ciencia y el medio ambiente. Planificado para perdurar durante cuatro siglos, esta obra viva se ha convertido en un terreno protegido que, con el respaldo del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente y el Ministerio de Medio Ambiente de Finlandia, tiene como objetivo transformarse en un bosque virgen a lo largo del tiempo.

Los participantes en el proyecto recibieron certificados que los reconocen como guardianes de los árboles, un documento heredable que marca un precedente en la historia del arte. Lo interesante de esto es que este documento puede cambiar de propietario, pero ni la montaña, ni el bosque, ni sus árboles pueden ser vendidos ni removidos. La propiedad en este contexto no se refiere a la posesión, sino a la custodia, una responsabilidad moral que se asume al formar parte de este ecosistema.

En este contexto, se invita a reflexionar sobre cómo nuestra relación con el medio ambiente se ha visto afectada por la deshumanización y la desconexión impulsada por la especialización y el avance acelerado del conocimiento. Denes en su texto *Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork, Visual Philosophy and Global Perspective* (1993) plantea que este proceso de alienación, exacerbado por la era de la información, ha creado una fractura

entre las disciplinas y nos ha alejado de una comprensión integral de nuestro papel en la tierra. En lugar de ver el arte sólo como una forma de expresión individual, la artista lo concibe como una herramienta para reconstruir lazos rotos, fomentando la responsabilidad colectiva y la preservación del medio ambiente a través de la acción artística. En respuesta a esta situación, asume "la evolución en sus propias manos" (p. 387), entendiendo su trabajo como una responsabilidad con, por y para nuestros semejantes.

La necesidad de desafiar las suposiciones tradicionales sobre las funciones del arte impulsa a redefinir su rol más allá de la mera contemplación estética, convirtiendo la práctica artística en un ejercicio activo de transformación situada. La práctica artística es el medio por el cual fue posible reconocer que existía vida aún en lo que se consideraba perdido (Brookner, 1992).

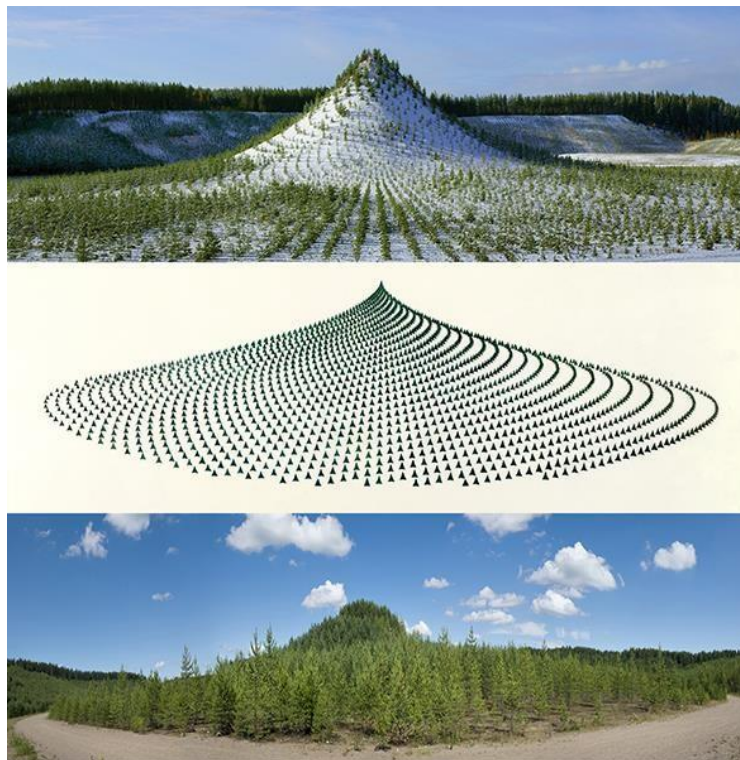


Figura 4. Agnes Denes, *Tree Mountain - A Living Time Capsule*, 1992-1996.

Plantación de 11,000 árboles por 11,000 personas, creando una cápsula del tiempo viva que va a ser preservada por los próximos 400 años.

Imagen: Recuperada del sitio web de Agnes Denes.

Michael Pinsky (Inglaterra), graduado del Royal College of Art (Londres), cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre el arte, la planificación urbana y el activismo ambiental. A través de instalaciones en espacios públicos como institucionales, estudia sobre el cambio climático, el diseño de las ciudades y el bienestar social. En sus obras, el arte se convierte en una herramienta de concientización situada donde los espectadores pueden mental y sensorialmente transportarse a los temas aludidos.

Pollution Pods (2017) (Fig. 5), es una instalación y simulación de laboratorio inmersiva que ha recorrido importantes escenarios internacionales como Somerset House en Londres (2018), las conferencias sobre cambio climático COP25 en Madrid (2019) y COP26 en Glasgow (2021). Este trabajo propone una experiencia sensorial que simula la calidad del aire en Londres, Nueva Delhi, Sao Paulo y Beijing confrontando a los espectadores con los efectos reales de contaminación / degradación atmosférica.

Esta obra fue comisionada en su primera versión por la Norwegian University of Science and Technology siendo parte de Climart (Noruega), una iniciativa de investigación de cuatro años que explora los mecanismos psicológicos que influyen tanto en la creación como en la percepción del arte visual relacionado con el cambio climático. Su propósito fue integrar conocimientos de las ciencias naturales, científicas y artísticas para superar la brecha entre la información científica y la responsabilidad personal, promoviendo un diálogo entre la ciencia ambiental, la psicología y el arte contemporáneo.

Inspirada en las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller —diseñadas a comienzos del siglo XX como refugios sostenibles y resistentes a desastres, tomando formas derivadas de la naturaleza—, la instalación está construida a partir de estructuras de madera cuyas vetas externas quedan visibles y se articulan mediante hubs que forman un sistema de seis entradas. Cada domo, a su vez, está recubierto por una membrana de PVC transparente que permite habitar la atmósfera simulada. Durante su primera instalación en un paraje costero de Noruega (2017), los domos miraban al mar en diálogo con el paisaje. Se propuso una yuxtaposición entre contaminación y naturaleza. Al siguiente año, se sitúa frente a la Somerset House (Londres), construida durante los inicios de la Revolución Industrial, una época históricamente marcada por el comienzo del uso masivo y desmedido de los recursos del planeta. Actualmente, este sector es uno de los más contaminados en Londres.

Tal como menciona Pinsky en su entrevista con la East London University (disponible en YouTube, 2017) esta obra superpone la idea de la contaminación con lo habitual, ya que no se trata de un desastre ecológico distante, sino de algo totalmente cotidiano: la polución en las ciudades, asociada al crecimiento económico y a la urbanización.

Entre las principales sustancias nocivas que afectan nuestra salud se encuentran aquellas provenientes de las emisiones directas o de las transformaciones atmosféricas. Los vehículos motorizados y las industrias, que dependen en gran medida del consumo de combustibles fósiles, liberan de manera constante monóxido de carbono, hidrocarburos no quemados, óxidos de nitrógeno, plomo y otros compuestos fotoquímicos oxidantes. Todos estos gases conllevan efectos adversos a la salud ya que estos gases alteran nuestras

moléculas, procesos bioquímicos y fisiológicos del cuerpo humano (Romero, Olite y Álvarez, 2006).

En esa misma línea, al referirse al aire —elemento desmaterializado en tanto no constituye un objeto visible o tangible, pero que posee cuerpo al ser una mezcla de gases que conforman la atmósfera terrestre y que resulta esencial para la vida—, la obra denuncia que incluso aquello que escapa a la percepción material no está exento de la devastación ambiental. Así, se revela que lo humano, lo no humano y el entorno natural coexisten de forma entrelazada en una relación indivisible de afectaciones mutuas.

Germán Bula (2016) nos invita a repensar la noción de la individualidad, actualmente entendida como una entidad aislada. Nuestra identidad es en realidad expandida, interrelacional e intergeneracional, donde lo medioambiental y lo natural son parte constitutiva de nuestras experiencias. El autor plantea que esta visión fue desplazada por el pensamiento moderno que redujo nuestra identidad a un cuerpo físico y una única conciencia. Frente a los desafíos actuales para el buen vivir, estas lógicas de vinculación con la realidad se revelan insuficientes ya que niegan los vínculos profundos que nos unen con todo lo que nos rodea (Quiñonero y González, 2023).

La obra de Pinsky busca romper con esta visión al situar el cuerpo y sus límites como un espacio de encuentro y transformación, representado a través de sus domos. En ellos, los visitantes pueden experimentar múltiples espacios simultáneamente, lo que invita a reconocer que, mientras percibimos nuestra propia realidad, coexisten muchas otras. Esta experiencia sensibiliza sobre la existencia de problemas comunes que nos afectan a todos por igual, resaltando nuestra interconexión y responsabilidad colectiva por presentes más sostenibles.



Figura 5. Michael Pinsky, *Pollution Pods*, 2018. Somerset House, Londres.

Experiencia sensorial que simula la calidad del aire en Londres, Nueva Delhi, Sao Paulo y Beijing.

Imagen: Recuperada del sitio web de Michael Pinsky.

Tomás Saraceno (Argentina) es un artista radicado en Berlín. Su trabajo gira en torno a la creación de espacios artísticos para encuentros activistas, ecosociales y participativos. Sus proyectos tienen un fuerte componente político y un claro compromiso con la justicia climática, adoptando un compromiso que trasciende el campo artístico.

Colabora activamente con organizaciones sociales y territoriales que luchan por la defensa de los derechos medioambientales frente al extractivismo, generando zonas de resistencia, sensibilización y acción colectiva por medio de su quehacer artístico. Durante más de dos décadas, sus proyectos han sido de acceso abierto y han trascendido las fronteras disciplinares, geográficas y entre especies. Su trabajo profundiza en las preguntas sobre cómo superar los sistemas de producción ya que son la principal causa del deterioro ambiental y la desigualdad global.

Aerocene Pacha (2020) (Fig. 6) es un site-specific aéreo en forma de globo aerostático que logra elevar a Leticia —la única piloto profesional de Argentina— sin utilizar combustibles fósiles, baterías, helio, hidrógeno ni paneles solares. El vuelo se lleva a cabo únicamente con aire y calor solar, estableciendo 32 récords mundiales de sostenibilidad en el vuelo humano.

La obra comunica en el cielo: “El agua y la vida valen más que el litio”, escrito durante la acción por las comunidades indígenas de Salinas Grandes y Laguna de Guayatayoc. Las letras blancas denuncian los impactos del extractivismo sobre los territorios, al tiempo que señalan cómo los salares del litio son y deben ser reconocidos legalmente como cuerpos vivos, cuya existencia y vínculos deben ser vistos, escuchados, respetados y protegidos entendiendo que la tierra no es un objeto, sino un ser que habita y reclama reconocimiento. Este proyecto fue impulsado por la Aerocene Foundation, una comunidad y plataforma internacional sin fines de lucro que trabaja en la intersección entre las prácticas artísticas, la defensa medioambiental y la producción de saberes colaborativos.

Este gesto simbólico-performativo pone en evidencia la devastación ambiental y social provocada por el extractivismo del litio, un recurso promovido como “verde”, pero que conlleva el agotamiento de fuentes de agua, el desplazamiento de comunidades y el enriquecimiento de empresas mineras del norte global, que actualmente obtienen hasta 70.000 dólares por tonelada de litio. Para extraer una sola tonelada de este mineral, se requiere más de dos millones de litros de agua, lo que ejerce una presión desmedida sobre ecosistemas frágiles, territorios y comunidades históricamente marginadas. Esta vulneración de derechos humanos y ambientales profundiza las relaciones de desigualdad política, económica y social que existen en el territorio.

En enero de 2023, la comunidad volvió a reunirse ante el avance de los intereses geopolíticos y comerciales que siguen presionando a la zona. Frente al agravamiento de la crisis climática y la urgencia de una transición energética, se reafirma la necesidad de no convertirse en una zona de sacrificio, al tiempo que se reconoce que la tierra y todos sus recursos naturales son sujetos de derechos. La acción fue acompañada por el registro *Fly with Pacha, Into the Aerocene's Contribution to Art for Action* (2024), donde en una de sus tomas se ve a una de las asistentes leer en voz alta:

Por lo tanto, las comunidades aquí presentes declaramos: que la cuenca de Salinas Grandes y Laguna Guayatayoc tiene derecho a que se respete integralmente su existencia, y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos y funciones vitales, estructura y procesos evolutivos. Así como también, tiene derecho la preservación de sus salares y humedales altoandinos y el respeto a los ciclos del agua, su existencia en la cantidad y calidad necesarias para el sostenimiento de los sistemas de vida y de vivir libre de contaminación. Exigimos el reconocimiento y respeto de estos derechos por parte de las autoridades públicas y corporaciones. (Comunidad de Salinas Grandes, 2023, Mins. 3:22-4:06)

En un contexto global donde la transición energética a menudo reproduce las mismas lógicas coloniales, de despojo y de avance tecnológico extractivista, Aerocene Pacha propone una forma alternativa de construir el futuro. Las artes y el trabajo comunitario operan como dispositivos de mediación con capacidad de incidir directamente en las agendas políticas a

nivel nacional y global (Bruguera, 2023). La estética ecocéntrica que utiliza, se refleja de manera clara en la definición de seis puntos que hace José María Parreño (2022, p.16) para un arte social, cultural e ideológicamente comprometido:

- 1- *Transmitir de forma clara la gravedad de la crisis ecosocial y la urgencia por atajarla.*
- 2- *Desmontar ciertas ideas centrales en la cosmovisión fosilista a saber:*
 - *la identificación progreso-crecimiento económico y crecimiento económico-bienestar.*
 - *la consagración de la velocidad como bien en sí mismo.*
 - *la noción de una humanidad separada de la naturaleza, que puede explotar sin restricciones.*
- 3- *Esbozar imaginarios alternativos, basados en nociones como autolimitación, lentitud, proximidad, creación de comunidades, interdependencia.*
- 4- *Reconstruir un vínculo afectivo con el medio natural, mediante una valoración de sus cualidades, y de reverencia, por su valor intrínseco.*
- 5- *Asumir la dimensión social de la crisis, su efecto desigual en sociedades o comunidades más frágiles*
- 6- *Introducir en la creación artística y en todo el sistema del arte la condición de sostenibilidad.*

La densidad del presente y sus múltiples entramados permite comprender que no habitamos un tiempo neutro ni lineal, sino uno marcado por urgencias, tensiones y violencias sistemáticas que configuran nuestras formas de vida en un planeta caótico. En este escenario, hacer futuro no puede ser reducido a una meta definitiva ni a una promesa externa a la acción presente. Atender a las condiciones que moldean la existencia en la actualidad — y transformarlas— es una apuesta por futuros no clausurados, donde el pensar es una práctica activa de libertad.



Figura 6. Tomás Saraceno en colaboración con Aerocene Foundation, *Aerocene Pacha*, Salinas Grandes, Jujuy (Argentina)

Vuelo libre en globo aerostático levantado sólo por el sol y el aire sin el uso de litio, paneles solares, helio o combustibles fósiles, Salinas Grandes, Jujuy, Argentina.

Imagen: Recuperada del sitio web de Studio Tomás Saraceno.

4. RESIGNIFICAR DESDE EL PRESENTE

En un presente marcado por tensiones entre memoria, territorio y poder, el arte se erige como una herramienta capaz de disputar sus significados (Richard, 2007). Las prácticas artísticas analizadas en este apartado intervienen activamente en los marcos de sentido, desestabilizando códigos heredados e inscribiendo nuevas lecturas. El gesto de resignificar activa procesos donde lo simbólico, lo material y lo histórico se entrelazan para cuestionar las narrativas hegemónicas.

Las apropiaciones críticas, desplazamientos formales o reconstrucciones conceptuales que se hacen por medio de estos trabajos, se posicionan contra la fijación de las ideas y los valores que han sostenido los discursos del progreso, la verdad, el desarrollo y de cómo debe ser el futuro. Lo que emerge, entonces, son representaciones que, desde lo situado, habilitan otras formas de narrar la realidad. En esta línea, el arte deviene en espacio de disputa y oportunidad.

Claire Pentecost, Giuseppe Licari y Seba Calfuqueo tensionan, desde distintos lenguajes y territorios, las nociones heredadas sobre lo natural, lo humano y lo habitable. Sus obras interrogan las condiciones materiales, simbólicas y políticas que han moldeado nuestra relación con la tierra y sus formas de vida. *Soil-erg* (2012), desplaza el concepto de valor al proponer un sistema monetario alternativo basado en el suelo fértil, desestabilizando así las estructuras abstractas del capital. En *Home* (2023), una casa de barro que se desmorona con el tiempo, se desarticulan las nociones de propiedad, cuidado y permanencia a través de este paisaje erosionado por el paso de los días. Finalmente, en *Serie Natura* (2023), se diluyen los límites entre cuerpo y entorno, proponiendo una fusión entre lo humano y la naturaleza que subvierte la mirada extractiva del paisaje como recurso o fondo.

Claire Pentecost (Estados Unidos) es artista, investigadora y docente en el Departamento de Fotografía del School of the Art Institute of Chicago. Su práctica se articula en torno a preguntas sobre el conocimiento, la ecología y el poder, estableciendo conexiones entre arte, ciencia y activismo. La artista se autodefine como una “aficionada pública”, figura que asume el “no saber” como punto de partida para un aprendizaje colectivo y situado, que desplaza las jerarquías del saber experto.

Desde una mirada crítica hacia la separación entre lo natural y lo artificial, ha desarrollado investigaciones que van desde el sistema alimentario industrial hasta las posibilidades de una agricultura regenerativa, lo que la ha llevado a enfocar sus últimos años de trabajo en el suelo como soporte vital y político.

Soil-Erg (2012) (Fig.7) surge de una reflexión crítica sobre la semilla como portadora de conocimiento colectivo y su vínculo inseparable con el suelo, entendido no sólo como materia, sino como el contexto vivo que sostiene la reproducción y supervivencia de la vida. Invitada a participar en dOCUMENTA(13) (Kassel, Alemania, 2012), la artista amplió la temática al retomar el pensamiento del antropólogo Gregory Bateson, quien señala que esta unidad de supervivencia no es un organismo aislado, sino que es posible su desarrollo junto a su entorno. Desde esta perspectiva, la tierra es esencial para el crecimiento de las semillas, pero al mismo tiempo se encuentra destruido, erosionado y agotado.

El trabajo se compone de cuatro partes, pero en este análisis se aborda exclusivamente la primera, la cual plantea una propuesta radical para repensar los sistemas de valor desde la perspectiva del suelo. A través de una serie de esculturas hechas a mano con tierra y compost, que adoptan la forma de lingotes de oro, se representa la moneda *soil-erg*, concebida como una alternativa simbólica destinada a reemplazar al petro-dólar (Pentecost, 2013).

Esta “nueva moneda” es una materialización del valor situado y ecológico: pesado, frágil y no concebido para la circulación global deslocalizada, sino para existir en un lugar específico donde se pueda mantener vivo. Así, la obra se inscribe en una crítica profunda al modelo capitalista extractivista (Mignolo, 2014) proponiendo la creación de nuevas creencias. Se establece un cambio imaginario paradigmático donde el valor surge desde lo territorializado.

En un gesto irónico, la artista recurre a lingotes de tierra para remitir al valor tradicionalmente asociado a la extracción y acumulación colonial de metales preciosos para establecer un contraste entre la riqueza material vinculada a la tierra y la abstracción del dinero como medio de acumulación de capital. Ante todo:

Hoy el suelo es una pieza clave del sistema agroindustrial, que fragmenta y reduce esta compleja matriz viva a insumos sintéticos —fertilizantes, pesticidas y herbicidas— los cuales destruyen la salud del suelo para maximizar las ganancias. Además, fuera de estos hechos, también es un actor clave en la regulación climática, la mitigación de la contaminación y el mantenimiento de la biodiversidad (Feller, Landa, Toland y Wessole, 2015, p.555).

Cuidar el suelo es una responsabilidad ecológica por nuestra relación con la existencia. En su aparente quietud, la tierra encierra memorias, cuerpos, historias y posibilidad de renacimiento. Al resignificarla como símbolo de valor, se disputa el capital pero sobre todo la noción misma de lo que entendemos por vida, por pertenencia y por mundo.



Figura 7. Claire Pentecost, *Soil-Erg*, 2012. dOCUMENTA(13),

Objetos escultóricos hechos a mano a partir de tierra o compost que representan unidades de una nueva moneda, el "Soil-erg" que buscan reemplazar al petro-dólar.

Imagen: Haupt & Binder. Recuperada del sitio web Universes in Universe.

Giuseppe Licari (Italia) es un artista e investigador cuyo trabajo se centra en los procesos metabólicos antropológicos que modelan los paisajes contemporáneos. Su práctica explora cómo la Revolución Industrial —finales del siglo XVIII a mediados del siglo XIX— y la Gran Aceleración —desde mediados del siglo XX en adelante— han transformado profundamente el entorno natural, dejando una nueva capa de patrimonio cultural compuesta por residuos, minas, contaminación y suelos degradados, que reflejan los hábitos y sistemas sociales en términos de impacto humano sobre el medio ambiente. A través de instalaciones site-specific, escultura, performance, talleres y publicaciones, el artista desarrolla su obra en diálogo multidisciplinario con geólogos, botánicos, abogados y otros especialistas, abordando desde una perspectiva socio-política las complejas relaciones entre humanos, no humanos y el medio ambiente. Su trabajo destaca la importancia de la "Zona Crítica", que él define como esa capa heterogénea en la superficie terrestre donde interactúan elementos geológicos, biológicos y atmosféricos para sostener la vida, proponiendo una reflexión urgente sobre la gestión sostenible del suelo y la coexistencia responsable en un contexto de crisis ambiental global.

Home (2023) (Fig. 8A; 8B; 8C; 8D) fue presentada en la Ijssel Biënnale en Zutphen, una ciudad histórica de los Países Bajos. Esta bienal se dedica a la exploración del paisaje, la ecología y la relación entre el entorno natural y las intervenciones humanas desde una mirada artística. La obra consiste en una casa construida con tierra, grava, agua y materiales

naturales, que simboliza el suelo “prestado” temporalmente por la tierra. A través de esta instalación al aire libre, se plantea una profunda reflexión sobre la responsabilidad humana frente al territorio, la propiedad y el impacto ambiental. La obra es un llamado visual y poético a asumir una ética de cuidado y respeto hacia el suelo como bien común vivo, fundamental para la sostenibilidad de futuras generaciones.

Esta pieza juega con la imagen familiar y estática de la casa del Monopoly, llevándola a una escala monumental para cuestionar su significado habitual como símbolo de propiedad y especulación económica. Sin embargo, a diferencia de la figura fija del juego, la construcción —al estar hecha de un material noble y expuesta a las condiciones climáticas del exterior— cambia de forma, textura y color con el paso del tiempo, evidencia la naturaleza viva y mutable del suelo que la sostiene. Este proceso dinámico por medio de este material orgánico, desafía la percepción de la casa como categoría estable-transable (Brookner, 1992).

Se sugiere un replanteamiento profundo de las formas en que habitamos y valoramos el territorio, proponiendo una ética de la sostenibilidad que trasciende lo ecológico para abarcar también los modos de construir y los significados asociados a la casa y el hogar. El planeta no solo acoge nuestra existencia, sino que constituye la base vital que nos sostiene, articulando una relación entre lo doméstico y lo global. En este sentido, se hace un llamado a reconocer nuestra interdependencia con el entorno y a asumir una actitud de cuidado integral, consciente y responsable.

Yi-Fu Tuan (2018) conceptualiza el espacio como un entorno inicialmente abstracto y vacío de significado, que se transforma y se carga de significados a partir de la experiencia humana, la identidad y la memoria. En este marco, la casa representa este sitio por excelencia, donde convergen las dimensiones físicas, simbólicas, emocionales, familiares e ideológicas que otorgan a los individuos un sentido de pertenencia y seguridad. Así, la noción de casa trasciende su función material para convertirse en un “hogar”, un referente clave que permite comprender cómo las personas construyen significado y configuran su identidad a través del habitar.

Esta metáfora visual donde la degradación de la construcción es parte fundamental para el derroque del concepto, cuestiona las lógicas económicas que reducen la casa a un simple bien de mercado. Asimismo, también propone discusiones en torno a lo habitacional como derecho social, ético y de bienestar. Se nos invita a cuestionar y reimaginar cómo construimos nuestros espacios y cómo nos vinculamos con aquello que llamamos hogar. En un contexto marcado por la urgencia de una transición ecológica, esta propuesta artística

dialoga con los desafíos de la sostenibilidad y la justicia ambiental, subrayando la necesidad de imaginar otros modos de vida posibles, más respetuosos con la tierra como casa común que nos alberga. La casa no es la construcción arquitectónica, es el mundo que habitamos en reciprocidad con otras entidades.



Figura 8A. Giuseppe Licari, *Home*, 2023. Ijssel Biënnale, Zutphen (Países Bajos).

Casa inspirada en la propiedad de Monopoly realizada con tierra arcilla, grava, geotextil, agua y paja.

Dimensiones: 244x350x250 cm, techo a dos aguas de 370 cm de altura.

Imagen: Angel Pinxten. Recuperada de la página web de Giuseppe Licari.



Figura 8B. Giuseppe Licari, *Home*, 2023. Ijssel Biënnale, Zutphen (Países Bajos).
Imagen: Angel Pinxten. Recuperada de la página web de Giuseppe Licari.



Figura 8C. Giuseppe Licari, *Home*, 2023. Ijssel Biënnale, Zutphen (Países Bajos).
Imagen: Angel Pinxten. Recuperada de la página web de Giuseppe Licari.



Figura 8D. Casa del juego Monopoly, símbolo de propiedad privada e inversión, que inspiró la reflexión crítica en la obra *Home* de Giuseppe Licari.

Imagen: David Stewart. Recuperada de la página web Wargame.

Seba Calfuqueo (Chile) es artista y activista mapuche trans. Su trabajo, que incluye performance, instalación, cerámica y video, parte de su herencia cultural para cuestionar las dinámicas sociales, culturales y políticas que atraviesan la experiencia mapuche en Chile y Latinoamérica. Su práctica explora el diálogo y la tensión entre cosmovisiones indígenas y el pensamiento occidental, desafiando estereotipos y enfrentando las imposiciones coloniales a través de la investigación y recursos visuales diversos. Además, aborda temáticas como el feminismo, los estudios de género y los derechos medioambientales desde una perspectiva situada y encarnada. En su enfoque medioambiental, problematiza la relación antropocéntrica con la naturaleza (Morton, 2018), proponiendo una reflexión crítica sobre la coexistencia entre humanos y entorno natural cuestionando las relaciones impuestas que dañan el paisaje y la biodiversidad. Su obra es parte de la colección TATE Modern (Inglaterra) Centre Pompidou (Francia), Denver Art Museum (EEUU), Museo MALBA (Argentina), Museo Thyssen-Bornemisza (España) entre otros.

Serie Natura (2023) (Fig. 9A; 9B) es una serie fotográfica que fusiona cuerpo y territorio para tensionar la noción moderna de naturaleza como entidad separada, subordinada y disponible para el dominio humano. Alejada de la concepción tradicional del paisaje como objeto de contemplación, la propuesta visual establece relaciones de correspondencia en las que lo humano se reconoce como parte constitutiva de un entramado vital más amplio.

Por medio de este trabajo, la artista busca desdibujar los límites entre arte y ritual, con el objetivo de reinterpretarlos desde las narrativas ancestrales mapuches, mientras reflexiona críticamente sobre los efectos de la colonización, la exclusión de identidades disidentes y la fragmentación moderna de los vínculos con lo no humano (Latour y Schultz 2023). En este gesto visual y político, el cuerpo se convierte en canal de enunciación y reconexión, reivindicando prácticas comunitarias y modos de existencia que se oponen a las lógicas extractivistas. Desde un lugar de enunciación situado, se propone una cosmovisión en la que lo espiritual, lo material y lo simbólico se articulan en una lógica de reciprocidad indivisible.

La idea de “naturaleza” como un concepto fijo, externo e inerte ha sido una construcción moderna profundamente arraigada, sostenida por visiones eurocéntricas que la separan de lo humano y la colocan como objeto de contemplación, uso o control (Ptqk, 2021). Sin embargo, desde el campo de las artes, esta noción ha sido puesta en crisis, permitiendo su descentralización, reapropiación y resignificación. Las prácticas artísticas han logrado un espacio híbrido entre ciencia, creencias y cultura, en el que la naturaleza deja de ser un fondo bello para revelarse como un tejido espiritual, simbólico y político.

En este marco, las preguntas que plantea Lorena Cabnal (2010) “¿por qué es sagrado?, ¿por qué debes manifestar profundo respeto sin cuestionar?, ¿ha sido desde los tiempos de los tiempos, así?” (p. 13) emergen como una interpelación poderosa a la sacralización acrítica y anacrónica de ciertas ideas de lo natural.

Las reivindicaciones indígenas son una defensa profunda de una ontología que concibe cuerpo y territorio como dimensiones interconectadas a la vida. Tal como plantea la autora el “territorio cuerpo-tierra” no es solo espacio físico, sino una totalidad vital que articula historia, espiritualidad, placer, memoria y autonomía. *Serie Natura* reafirma que no hay defensa del territorio sin defensa del cuerpo, ni soberanía sin espiritualidad. Toda forma de vida digna exige una relación respetuosa, no instrumental, con la naturaleza, el medio ambiente y los entornos. En un contexto de crisis climática y violencia extractiva, las prácticas artísticas como la de Calfuqueo, en diálogo con los feminismos comunitarios, abren caminos para pensar otras formas de habitar, cuidar y luchar por un mundo donde todas las vidas importa pero donde la naturaleza ya no es lugar para usufructo.



Figura 9A. Seba Calfuqueo, *Serie Natura*, 2023. Chile

Las imágenes plantean una fusión que sugiere un retorno ancestral a la conexión entre lo humano y la naturaleza.

Imagen: Diego Argote. Recuperada de la página web de Seba Calfuqueo.

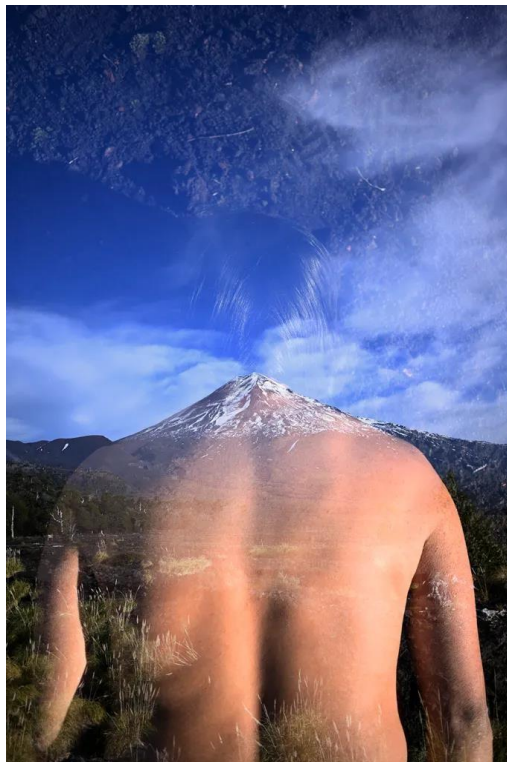


Figura 9B. Seba Calfuqueo, *Serie Natura*, 2023. Chile

Imagen: Diego Argote. Recuperada de la página web de Seba Calfuqueo.

5. POST MORTEM: LO VIVO, LO INTENCIONADO Y LA EMERGENCIA DE NUEVAS FORMAS DE HABITAR

Post Mortem (2025) (Fig. 10) es una obra de carácter especulativo. A partir de la relación entre elementos orgánicos e inorgánicos, propone una reflexión sobre cómo se construyen nuestras formas de vida y nuestras maneras de relacionarnos con todo lo que nos rodea. La obra imagina nuevas posibilidades de existencia desde materiales diversos, cuestionando las fronteras entre lo vivo y lo muerto, lo natural y lo artificial.

A partir de la convivencia entre lo inerte y lo orgánico, la obra invita a reflexionar sobre los lazos que nos vinculan con todo aquello que existe, se transforma y deja huella en el mundo. Desde esta perspectiva, lo artístico opera como un ejercicio de imaginación crítica que busca cuestionar el propósito de los objetos y su relación con la naturaleza dentro de los sistemas vivos. En *Post Mortem*, la práctica consiste en reunir elementos aparentemente inconexos en sus funcionalidades para observar cómo, al convivir, pueden generar un sistema con una lógica, estructura interna y formas de vida propias.

El proyecto se inscribe en los estudios sobre nuevos materialismos, posthumanismo y ecología, desafiando las relaciones entre humanos, naturaleza y objetos (Ptqk, 2021). Propone una visión en la que la materia posee vida y se concibe como un entramado de interdependencias. A través de los materiales utilizados en el proyecto, se cuestiona la fijación de las ideas, sus significados y propósitos, situando a la imaginación como una herramienta central para este proceso de desarticulación y reconfiguración. La estética es un espacio donde la metamorfosis se manifiesta a través de la materialidad y el tiempo.

El conjunto está compuesto por objetos diversos: una pecera en desuso que alguna vez albergó vida acuática; tierra; una blusa Céline —símbolo de lujo y estatus— semienterrada; germinaciones de lentejas; y una luz LED blanca que emana desde la tapa de la pecera, iluminando y unificando todo el conjunto. Estos elementos, al interrelacionarse, dan forma a una narrativa artística que desafía las jerarquías materiales-culturales, invitándonos a reconsiderar lo que ha sido señalado como "valioso" y lo que históricamente ha sido subvalorado.

A través de la resignificación de estos cuerpos, se interrumpe el orden impuesto sobre lo posible y lo imposible, abriendo paso a una imaginación situada que permite identificar las tensiones desde nuestras propias realidades, imaginar caminos para solucionarlos y proponer nuevas formas de vida. Esta práctica desarticula las jerarquías impuestas sobre los elementos

del mundo, creando nuevas conexiones, vínculos y sentidos posibles entre cuerpos, objetos y territorios (Paredes y Guzmán, 2014 en León, 2023).



Figura.10. En esta imagen, el invento muestra un estado óptimo de estabilidad, donde las germinaciones, los hongos y la blusa conviven de forma armoniosa, evidenciando un equilibrio natural y orgánico
Imagen: Elaboración propia.

El modo en que repensemos nuestros vínculos marcará las formas de existencia por venir. Es el momento de ejercitar relaciones sociales críticas que desarmen los relatos heredados que han limitado nuestra capacidad de crear otros mundos posibles en el presente.

Este ejercicio creativo, trasciende las restricciones impuestas por las estructuras ontológicas, epistemológicas y lingüísticas de los propósitos contemporáneos materiales de lo objetual y lo natural. Así, *Post Mortem*, en su misión por cuestionar las divisiones entre lo humano y lo no humano, lo cultural y lo material, se convierte en un ejercicio sensible que revela una malla de relaciones que ya existe, pero que ha sido opacada por dichas separaciones. A través de sus materiales y composiciones, se encarna una lógica de convivencia e integración dentro de una red de interdependencias, donde todo pulsa junto

como un gran cuerpo (Morton, 2018). Se revela una realidad más dinámica, fluida y compleja, donde los procesos naturales se entrelazan con lo material en una relación de correspondencia e integración continua.

Observar estas disposiciones hegemónicas del orden de las cosas es incentivar el cambio por relaciones solidarias y empáticas basado en el cuidado, nos permitirá compartir la existencia con los elementos de manera fluida y diversa. Esta afiliación responde a una visión más fundamental de respeto hacia todas las entidades del mundo, reconociendo su agencia y su capacidad para comunicarse dentro de un sistema que, aunque caótico, sigue un orden lógico en el que desarrollamos afectos, emociones, recuerdos y memoria con todo lo que nos rodea.

En este contexto de interdependencia, lo relevante no es solo rescatar lo desechado, sino comprender la potencia que surge al desdibujar las fronteras entre lo útil y lo descartado. La materialidad, entendida como cuerpos presentes, cuestiona esas divisiones e invita a pensar que somos seres 'pluri': múltiples, diversos, compuestos por distintas dimensiones e identidades que no encajan fácilmente en categorías fijas. Así, más que un gesto de visibilización, se trata de un esfuerzo incluso por expandir el lenguaje y permitir que desde ahí emerjan nuevas formas de existencia y reconocimiento (Matelli, 2017).

El título de este ejercicio creativo, *Post Mortem*, proviene del latín “después de la muerte”. Más que aludir a un final definitivo, el concepto remite a la posibilidad de cuestionar el destino cerrado de las cosas. Al trabajar con elementos cargados de un sentido funcional o simbólico muy establecido, se propone observar qué puede surgir una vez que ese significado muere o se desactiva. En ese gesto de resignificación, se abre un campo fértil para imaginar otros usos, otras lecturas y otras formas de vida posibles.

No se trata solo de aceptar el cierre o lo definitivo, sino de redefinirlo, de negarle su carácter absoluto y hacerlo posible. En esta apertura, el límite se desdibuja y el fin deja de ser destino para convertirse en un territorio fértil donde lo nuevo puede emerger. Se ofrece entonces la oportunidad de comenzar otra vez, de habitar lo que aún no existe y de dar forma a futuros que escapen a los significados estancados.

La práctica artística, en su esencia, es una celebración del resurgir.

5.1 REFERENCIA CREATIVA

La idea para esta investigación surge a partir de las experiencias desarrolladas en la obra *Sarita Rodríguez* (2024) (Fig. 11A; 11B; 11C), en la que participé como coautora junto al fotógrafo chileno Erick Labra. La propuesta aborda el impacto ambiental de los vertederos de ropa más grandes del mundo, ubicados en el desierto de Tarapacá —Chile, mi país de origen—, lo que permitió explorar desde el trabajo artístico formas de crítica descolonial (Mohanty, 2008) frente a las estructuras dominantes de consumo, desecho y territorio.

Fue impactante ver cómo la ropa, compuesta en su mayoría por plásticos y materiales sintéticos, se mezcla con el desierto, convirtiéndose en parte del paisaje de manera desconcertante. Esta imagen permite reconocer que no se trata solo de un problema ambiental distante, sino que esos mismos materiales nosotros los vestimos. Están en constante contacto con nuestra piel, formando parte de nuestra vida cotidiana. Así, el plástico no solo habita el paisaje del desierto, sino también nuestros cuerpos, rutinas e identidades.

Eso que fue querido y atesorado por alguien, termina olvidado en un rincón remoto del mundo, negando por completo su existencia en este sitio tan apartado. Esto es profundamente emotivo, pues pone en evidencia cómo el valor material y simbólico de los objetos se disuelve ante el sobreconsumo y el desecho, como si de alguna manera dejáramos de ser conscientes de su existencia una vez que ya no tienen utilidad inmediata. Totalmente reemplazable.

Este contraste entre la belleza del desierto y la huella del hiperconsumo global despertó la necesidad de explorar cómo nos vinculamos con los materiales, la naturaleza y lo no humano desde una lógica vital, entendiendo su capacidad de transformación, resignificación, conexión y generación de sentidos con la vida. Desde esta perspectiva, se abren preguntas urgentes sobre el agotamiento de recursos, el consumismo desenfrenado y la descomposición de los entornos —tanto naturales como aquellos creados por los seres humanos—, reconociendo que estos no solo se deterioran, sino que también participan activamente en la configuración de nuestras realidades, afectividades y modos de existencia.



Figura 11A. Basural que contiene una mezcla de elementos considerados desechos. Es posible observar neumáticos, mallas de pesca, prendas de ropa, juguetes etc. 2024, Alto Hospicio (Chile).

Imagen: Elaboración propia.



Figura 11B. Basurales de ropa en Alto Hospicio, 2024, Alto Hospicio (Chile)

Imagen: Elaboración propia.



Figura 11C. Basurales de ropa en Alto Hospicio, 2024, Alto Hospicio (Chile)

Imagen: Elaboración propia.

5.2 ELECCIÓN DE MATERIALES

En este proceso, los objetos adquieren nuevos significados que se alejan de sus funciones convencionales dentro de la vida cotidiana. Esta decisión fue para poner en tensión la forma en que nuestras percepciones se configuran a través de estructuras simbólicas y deseos colectivos que se reflejan en lo material. En este sentido, la teoría del “yo” propuesta por Lacan (1953) resulta pertinente: para él, la identidad no es algo dado, sino una construcción que surge a partir de la mirada del otro, una imagen especular con la que el sujeto se identifica. Así como el 'yo' es una ficción estructurada por el lenguaje y el deseo ajeno, también los objetos y los vínculos que establecemos con ellos son construcciones subjetivas, atravesadas por códigos sociales y culturales. Por lo tanto, aquello que creemos natural u objetivo en relación con los objetos puede ser desmontado y resignificado, revelando otras formas de existencia posibles.

Quentin Meillassoux (2019) sugiere que no podemos conocer el mundo de forma totalmente objetiva ni independiente de nuestra propia existencia, ya que toda interpretación del mundo está inevitablemente mediada por nuestra condición de sujetos. En este sentido, tanto los objetos que observamos como los significados que les atribuimos están atravesados

por nuestra perspectiva humana. Esta imposibilidad de acceder a una realidad "en sí misma", desligada de nuestras categorías de pensamiento, abre un terreno fértil para repensar no solo lo que nos rodea, sino también cómo nos construimos a nosotros mismos.

Desde esta perspectiva, la identidad —al igual que los objetos o elementos con los que interactuamos— no es algo fijo ni esencial, sino una construcción arbitraria y cambiante. Así como elegimos, interpretamos y dotamos de sentido a ciertos elementos del entorno, también seleccionamos, modificamos y negociamos los aspectos que conforman quiénes somos. En este juego de redefinición, la identidad se revela como un proceso performativo y relacional: una narrativa en constante revisión, moldeada por las estructuras simbólicas, el deseo y el contexto histórico y cultural que habitamos.

Inicialmente, el proyecto se concibió con una estructura en forma de ataúd de metacrilato, donde una blusa reposaría y sobre ella crecerían germinaciones. Sin embargo, debido a las limitaciones de tamaño, espacio y presupuestales esta idea fue replanteada. Se optó por utilizar una pecera de segunda mano como contenedor, un cambio que, más allá de lo práctico, también le dio un nuevo sentido a la obra. Alejarse de la práctica de mandar a hacer una pieza específica permitió reconectar con la agencia de los objetos, creando una relación más directa con lo cotidiano. Al trabajar con lo que ya existe, los materiales se convierten en cómplices activos del relato y del proyecto, facilitando una forma de 'magia' cotidiana en la que los elementos dejan de ser solo soporte y comienzan a hablar por sí mismos.

En este contexto, la vitrina de cristal (Fig.12) se resignifica para funcionar como una urna, un receptáculo asociado a la muerte, pero también como un símbolo de la vida que se sostuvo y se vuelve a contener en su interior. Mientras que tradicionalmente las urnas o ataúdes se asocian con la idea de protección y finalización, la pecera tiene una cualidad diferente: no constriñe, sino que sus vidrios invitan a observar lo que hay dentro, abriendo la posibilidad de visibilidad sin limitación. Este contraste de conceptos abre un espacio de reflexión sobre la interconexión entre ambos procesos, invitándonos a observar las transiciones naturales y las posibilidades de transformación que surgen incluso en los momentos más oscuros. El acuario, más allá de ser simplemente un recipiente, tiene la capacidad de redefinirse a sí mismo, transformándose en algo nuevo e impensado.

La luz LED blanca revela aquello que previamente permanecía en la oscuridad, haciendo visible lo que ha sido ignorado o descartado. En este gesto de iluminar, se produce también una apertura cognitiva: la luz no solo permite ver, sino también comprender de otro modo. Tal como ocurre en la expresión "se encendió la ampolla", la iluminación simboliza

la emergencia de una nueva idea o perspectiva que reorganiza nuestra relación con los materiales y su significado.



Figura 12. Pecera que se resignifica y activa como urna contenedora. La luz led en la tapa superior se encarga de iluminar el conjunto final, 2025.

Imagen: Elaboración propia.

La tierra que rellena la urna actúa como catalizadora de todos los procesos que suceden a lo largo del proceso creativo. En ella se sostienen las germinaciones de lentejas y da cuerpo a la blusa, articulando los distintos elementos en un mismo ecosistema simbólico. Más allá de su función como material, este protagonista orgánico encarna la posibilidad de transformación y espontaneidad: es un soporte fértil desde donde puede emerger lo inesperado. Su presencia introduce una dimensión imaginativa y especulativa, en la que lo desechado encuentra nuevas formas de sentido y lo muerto puede volver a ser parte de un ciclo vital.

Por su parte, las lentejas poseen un valor simbólico relacionado con el crecimiento y el valor de la semilla como vida (Fig.13A; 13B). Son un material accesible y sencillo, pero cargado de un gran potencial. Se seleccionan por su rápido proceso de crecimiento, simbolizando la vida que surge de lo simple. Desde niños, aprendemos a germinar lentejas como parte de un proceso educativo que nos conecta con el ciclo de las plantas, los cuidados y la vida. Este ejercicio nos enseña a observar y entender la naturaleza, representando una forma temprana de conexión con el planeta.

Sin embargo, a medida que crecemos, esa unión se pierde, al igual que nuestra relación directa con el entorno natural, un vínculo que se ve gradualmente arrebatado por el ritmo del consumo. Esta metáfora de la vida surge del lugar más humilde y cotidiano, donde lo que se considera "básico" o "despreciado" puede tener un enorme poder de transformación.



Figura 13A. Germinaciones de lenteja, 1 semana desde el inicio del proceso, 2025

Imagen: Elaboración propia.



Figura 13B. Germinaciones de lenteja, 4 semanas desde el inicio del proceso, 2025

Imagen: Elaboración propia.

La blusa Céline (Fig.14), inicialmente un símbolo de lujo y estatus pierde su valor material al integrarse en el conjunto. Enterrada y rellena con tierra, deja de ser únicamente una prenda para convertirse en una ruina: un objeto que adquiere peso, volumen y sentido desde lo orgánico. Ya no es solo ropa desechada, sino un espacio cargado de memoria y posibilidad. En este gesto, se tensiona la noción misma de lo que es una prenda: ¿qué más puede ser algo hecho para vestir, si no se viste? La blusa ya no se define solo por su uso funcional, sino por su capacidad de devenir otra cosa, abriendo la apuesta por nuevas formas de significar lo material. La tierra, la reanima, la sitúa en otro tiempo y en otra lógica, una donde lo orgánico y lo artificial se confunden y se resignifican mutuamente.



Figura 14. Blusa Céline en estado integro que luego se integra al interior de la pecera. Esta se rellena de tierra para darle una nueva corporalidad. 2025

Imagen: Elaboración propia.

5.3 PROCESOS CONCEPTUALES Y MATERIALES

Este apartado aborda el proceso creativo y la construcción de sentido de la obra desde dos dimensiones principales: primero, el análisis de los conceptos clave que la sustentan — imaginación, vida, muerte, transformación y resignificación— junto con sus aportes teóricos y los desafíos que implica presentar una obra mutable. Luego, se describen las experiencias materiales y corporales durante el proceso de creación, destacando el rol de la intuición y cómo ciertas acciones sin una idea clara inicial fueron fundamentales para dar forma a la obra.

5.3.1 Dimensión conceptual: Imaginación, vida, muerte, transformación y resignificación

La imaginación es el motor que permite especular, transformar y resignificar los principios teóricos, materiales y experienciales que propone este proyecto. A través de este proceso, se parte de que las estructuras de pensamiento-material como dimensiones

dinámicas y en constante transformación. A partir de esta lógica, el proyecto enfrenta desafíos propios: ¿Cómo se sostiene teóricamente una obra cuya forma y resultado dependen de procesos vivos y constantes, como el crecimiento de las germinaciones? ¿cómo aceptar que su sentido emerja en el proceso, desde lo imprevisible y lo sensible? ¿qué implica crear un objeto artístico que habita, que respira, que cambia con el tiempo y que escapa a la fijeza tradicional de lo objetual? Estas preguntas no solo marcan el hacer, sino que se volvieron parte constitutiva ya que se construyó desde la incertidumbre, la apertura y la constante transformación.

Conceptualmente, la obra articula la imaginación y la especulación (Savransky, 2021) como espacio de creación y especulación, donde lo material y lo simbólico se entrelazan para dar paso a nuevas posibilidades de sentido. La vida, la muerte y la transformación no son sólo temas, sino procesos intrínsecos que atraviesan la pieza: la germinación, el crecimiento y la eventual decadencia son ciclos que reflejan la dinámica constante de la existencia.

La composición se presenta como un organismo en devenir, que desafía la noción de permanencia y establece un diálogo abierto con el espectador. La resignificación en esta investigación no recae únicamente en los elementos individuales, sino en la forma en que éstos se articulan para conformar un ecosistema vivo y autónomo. Los materiales —la blusa, la tierra y las germinaciones— se integran para dar vida a un proceso de desarrollo tangible, visible y sensible, que trasciende la mera representación. En este contexto, el trabajo artístico es una práctica atenta, casi registral, donde el acto de “crear” se entrelaza con la necesidad de observar, acompañar y aprender a conocer lo que emerge de este “invento”.

a) Imaginación

Lejos de buscar respuestas definitivas, se impulsa a permanecer en un estado de constante cuestionamiento y apertura, lo que permite que el sentido se construya de manera dinámica y progresiva. Que el objeto artístico sea algo que puede crecer y transformarse hasta morir despliega una experiencia psicoemocional que perdura en el tiempo como en el espacio. En este proceso se junta la incertidumbre, la sorpresa, el error y la expectación como herramientas fundamentales para generar nuevos significados, sentidos y perspectivas.

Asimismo, esta dinámica obliga al artista a ajustarse y seguir el ritmo de la tierra, que finalmente es quien tiene el control sobre lo que sucede dentro de la urna-pescera. Este ciclo propio, ajeno a las imposiciones del tiempo humano, sitúa a la creación en una sintonía diferente. Ya no se trata de dominar o prever cada detalle, sino de acompañar, observar y aprender de su devenir natural.

La imaginación fue la respuesta a los imprevistos que surgieron durante el proceso creativo. Frente al desconocimiento del trabajo con materiales vivos y procesos abiertos, la creación no siguió un plan rígido ni buscó respuestas definitivas, sino que se convirtió en una experiencia para el des-conocimiento. A medida que pasaba el tiempo, nuevas preguntas surgían al observar cómo las germinaciones y organismos vivos crecían y se mantenían con vida dentro de este ecosistema casi postapocalíptico. Esto se alinea con la propuesta de Isabelle Stengers (2014), quien plantea la creación como un espacio para la emergencia de preguntas significativas que desafían lo establecido, ralentizan el pensamiento lineal y abren paso a nuevas formas de percepción.

Lo que parecía destinado al desecho fue reconfigurado como contenedor de vida, y lo que no debía crecer —por contexto, por materialidad, por sentido— encontró una oportunidad de brotar. Este acto instala preguntas sobre qué condiciones mínimas son necesarias para que algo material o subjetivo pueda florecer en medio del colapso. La elección de las lentejas, por su rápido crecimiento, enfatizó esa apuesta: una urgencia por ver si, incluso en un escenario inhóspito, puede emerger vida. Este ejercicio fue un terreno para ensayar sin certezas la potencia de imaginar otros futuros y significaciones posibles.

b) Vida, muerte y transformación

Este enfoque se nutre de la propuesta de Rosi Braidotti (2013), que replantea las categorías de vida, muerte y transformación como procesos interrelacionados y continuos dentro de un mismo ciclo.

La vida se entiende más allá de la simple presencia biológica. Esto se manifiesta en la germinación y el crecimiento espontáneo de hongos dentro de un espacio cerrado, artificial y controlado, evidenciando que el ecosistema creado pudo surgir en condiciones inesperadas y poco convencionales. Así, se despliegan nuevas formas y sentidos que desafían las nociones tradicionales sobre la estabilidad, el funcionamiento de la naturaleza y las posibilidades de relacionamiento entre lo natural y lo artificial.

La muerte, por su parte, no se concibe como un cierre o término definitivo, sino como un estado de transición y transformación inevitable. Es un umbral que abre paso a la aparición de nuevas formas de existencia y relaciones materiales. En el proceso creativo, aparece como un momento clave para resignificar lo que parece acabado, permitiendo que los restos, desechos o residuos se conviertan en insumos activos para nuevas manifestaciones vitales.

La transformación opera como un vínculo que fractura y expande la relación entre vida y muerte, desestabilizando cualquier noción de continuidad lineal. Más que un momento

puntual, esta relación se manifiesta como un estado constante: un ciclo en el que lo vivo crece, se aparece o se seca. El ensamblaje mismo de los elementos es la experiencia de este proceso en perpetuo movimiento. Se invita a habitar esa tensión, mostrando un devenir en el que materiales y sentidos se reinventan constantemente, donde los propios elementos y la artista aprenden a coexistir con esa fragilidad vital.

La creación se convierte entonces en un proceso de acompañamiento al cambio, donde la práctica artística adopta una dimensión meditativa. Este posicionamiento no dominó el devenir de los materiales, sino más bien respeto y facilitó sus transformaciones naturales en el interior de la pecera. A través de esta actitud, el ejercicio creativo se posiciona como un espacio de escucha activa y diálogo constante con los elementos, permitiendo que el ecosistema en cuestión se despliegue en su propio tiempo y forma donde lo humano contempla estas sinergias.

c) Resignificación

Este ámbito opera como una articulación poética, tanto visual como material, al permitir la emergencia de una nueva gramática sensible en los objetos y en las relaciones que se establecieron con ellos. Lo que alguna vez fue interpretado bajo parámetros unívocos y jerarquizados es aquí descompuesto y vuelto a ensamblar desde una mirada crítica, situada y abierta a la multiplicidad. Este proyecto se configura como un ejercicio deliberado de desobediencia semántica, donde lo obsoleto se transforma en materia viva, capaz de dialogar con las urgencias del presente.

En este proceso, lo tangible se convierte en un vehículo para repensar nuestra identidad y temporalidad, proponiendo vínculos alternativos con lo que fuimos, lo que somos y lo que podríamos llegar a ser. Por esto, unión de los elementos tuvo como intención cuestionar las relaciones entre orgánico/inorgánico, progreso/decadencia, natural/artificial. Al unir de manera forzada, se genera una zona de ambigüedad para recomponer sentidos y activar nuevas asociaciones entre materia, lenguaje y significado. Esta forma de libertad implica asumir que nada está completamente fijado, que incluso aquello que parece estable o natural puede ser reconceptualizado. Sin embargo, esta tarea no es inmediata ni sencilla. Cuestionar lo que ha sido cristalizado social y culturalmente —los objetos, las palabras, las formas de relación— requiere un esfuerzo colectivo, en el que las personas estén dispuestas a considerar e integrar aquellas nuevas formas de interpretación.

Este proyecto, que respira, se transforma y exige cuidado para mantenerse en el tiempo, plantea una relectura profunda de lo que entendemos por “obra de arte”. Más que un

objeto estable, autónomo y destinado a la exhibición, aquí se presenta una propuesta cuya existencia está condicionada por sus relaciones con el entorno, por los cuidados y por su capacidad de mutar. Su aparente fragilidad, que incluso la excluye de los circuitos tradicionales de exposición, no debe ser vista como una debilidad, sino como una decisión estética y política que desplaza los marcos convencionales de permanencia, autoría y autonomía.

Integrar este tipo de prácticas —centradas en lo vivo, lo inestable y lo relacional— al campo artístico supone repensar los modos de creación y validación, así como el rol del arte en un contexto marcado por la crisis. En este marco, el gesto artístico no reside en la producción de objetos concluidos, sino en la posibilidad de sostener, acompañar y cuidar aquello que aún se encuentra en formación. De este modo, se resignifica no solo la materialidad, sino también el acto mismo de crear, proponiendo una noción de arte más atenta, crítica y comprometida con su tiempo (Sullivan, 2005)

5.3.2 Dimensión material: gesto y creación

La dimensión material del proceso creativo estuvo marcada por la presencia constante del cuerpo, entendido como un instrumento físico y vehículo gestual. Los pensamientos-acciones, como dependieron del desarrollo de vida en el interior de la urna, se realizaron sin un rumbo definido, pero se orientaban en función del crecimiento de las germinaciones de lentejas y los hongos que proliferaban. Estos fueron guías, por lo que fue necesario estar presente y atenta a lo que se manifestaba.

A través del trabajo manual, la práctica fue tomando forma al mismo tiempo que se desarrollaban tanto la reflexión teórica como el ecosistema dentro de la pecera, siguiendo todo un mismo ritmo orgánico. Uno de los principales desafíos materiales fue el uso de una pecera como contenedor, ya que, a diferencia de los maceteros convencionales, carece de orificios de drenaje. Esta condición, que en un inicio parecía un obstáculo, resultó ser clave para mantener la humedad necesaria, facilitando el crecimiento de las germinaciones con un riego mínimo. Además, favoreció la aparición de organismos fúngicos que, lejos de interferir, coexistieron sin afectar negativamente el desarrollo del ecosistema.

Al mismo tiempo, el vidrio funcionó como una ventana hacia un mundo subterráneo generalmente invisible, revelando una dimensión de la vida vegetal que habitualmente escapa a nuestra percepción. Esta condición de “urna” transformó el contenedor en una especie de vitrina viviente, en la que el ecosistema se volvía no sólo cultivable, sino también apreciable y legible desde otra visualidad. Sin embargo, dado el cambio estacional de invierno al verano,

es crucial seguir observando cómo se comporta este ecosistema cerrado, ya que la ausencia de drenaje y la capacidad del vidrio para retener el calor podrían alterar significativamente sus condiciones internas.

Con la tierra se comenzó de manera externa con una acción manual sencilla: hacer germinar las lentejas fuera de la pecera en una bandeja de aluminio. Esta decisión, motivada por razones prácticas, permitió observar su crecimiento en un entorno más controlado antes de introducirlas al ecosistema definitivo. Una vez que comenzaron a desarrollarse, fueron cuidadosamente trasplantadas a la pecera, que ya presentaba signos de vida fúngica. En ese momento, no había certezas sobre cómo responderían ante un medio ya activo, pero su adaptación y posterior crecimiento confirmaron la compatibilidad entre los elementos. Esta secuencia de acciones —germinar, observar, decidir, trasplantar— ilustra cómo lo físico y lo sensible fueron determinando el rumbo del proyecto. No existía una forma única de hacer, sino una disposición al ensayo y al error. El trabajo práctico fue una escucha silenciosa activa.

La blusa de seda, dispuesta dentro del ecosistema, experimentó transformaciones significativas (Fig. 15) su color se deterioró debido al contacto con el agua, la tierra y la proliferación de esporas que se expandieron sobre su superficie. Este objeto, cargado de valor humano y personal, se convirtió en soporte de otras formas de vida, permitiendo que lo orgánico se integre a su propio tejido. Esta prenda se convirtió en un testigo material del diálogo entre lo humano, lo objetual y lo natural, un territorio híbrido donde la delicadeza del tejido convive con la intensidad de la materia orgánica.

Con el paso del tiempo, la prenda dejó de ser reconocible como funcional. Las descoloraciones, en lugar de ser simples signos de deterioro, pueden leerse como marcas del paso del tiempo, como cartografías accidentales que registran el cruce entre cuerpos, climas y microorganismos. Ahora esta es superficie viva, piel sustituta que ya no abriga, sino que narra. En este estado de indeterminación es difícil volver a ser útil, bella o íntegra, y en ese gesto ofrece una poética de la ruina.



Figura 15. Se observa un crecimiento de hongos que ocupan el espacio junto a la blusa en el interior de la urna. Además, la tela presenta una descoloración evidente del color verde, mientras que la tinta de las flores rojas ha comenzado a dispersarse sobre la tela. 2025.

Imagen: Elaboración propia.

Este proceso fue una invitación a soltar las riendas del control y entregarse a la conversación viva con los elementos, permitiendo que ellos revelen los caminos. Desde allí, se hizo evidente que el rol del artista no es imponer formas, sino atender lo que se manifiesta. Llama a desafiarse, a practicar desde la duda y la apertura, permitiendo que el aprendizaje emerja desde el error, la lentitud o la incomodidad. Conocer lo material se vuelve un gesto fundamental desde lo técnico, lo ético y lo estético. ¿Qué materiales usamos? ¿de dónde vienen? ¿cuáles resuenan con una práctica situada, atenta, incluso con una idea de arte del futuro? Preguntas urgentes que, más allá del resultado, sitúan al trabajo artístico como un lugar de exploración sensible, crítica y profundamente vinculada con el mundo que habitamos.

El quehacer del artista en este contexto, se transforma en una forma de alquimia: una transmutación paciente y sensible de lo cotidiano en algo revelador. A partir de gestos mínimos, materiales comunes y ritmos orgánicos, se activan procesos que desafían lo hegemónico y permiten que surjan nuevas formas de conocer lo obvio. Las materias y sus transformaciones hablan, inquietan y movilizan.

En este horizonte de posibilidades, surgen preguntas que tensionan y expanden los límites del hacer: ¿hasta qué punto los materiales pueden revelar nuevos significados? ¿qué otras voces y narrativas pueden emerger a través de ellos? ¿qué experiencias pueden aportar más allá de su función inicial? ¿qué diálogos podemos desplegar cuando el material se convierte en interlocutor y no solo en soporte?

5.4 APRENDIZAJES

Este proceso se instala como una experiencia acuerpada y autodidacta por comprender mejor las tensiones entre lo natural y lo artificial, entre aquello que crece por sí solo y aquello que ha sido transformado por la intervención humana. Más que representar una naturaleza idealizada, se trató de representar la vida tal como es hoy: entrelazamientos complejos entre lo vivo, lo artificial y lo simbólico, revelando un ecosistema intervenido, moldeado y, sin embargo, persistente.

Desde ese lugar, volver a imaginar críticamente se presenta como una urgencia tanto política como estética. Elucubrar se plantea como una herramienta fértil para proyectar futuros interconectados —e incluso multiespecie— capaces de activar preguntas culturalmente relevantes y pertinentes. Esta propuesta plantea una reconfiguración propositiva que, desde una perspectiva artística y exploratoria, abre nuevas vías para pensar, habitar y relacionarse con todo aquello que coexiste en la tierra (Tacoronte, 2020).

Hacer futuro en medio de las crisis, des-imaginarlo y crear a través de ejercicios situados en el presente, implica sostener la simple idea de que es posible, de que existe más allá de lo que nos han enseñado a visualizar. Impulsarlo es insistir en que el final no está escrito, que no es inevitable ni lineal. Frente al relato hegemónico del desastre, urge reconstruir la esperanza. Ensayar y escribir otras formas de existencias más justas, sostenibles y solidarias son actos de tenacidad frente a la clausura del porvenir. Las artes son una tecnología simbólica capaz de activar emociones, crear lenguaje y movilizar ideas. No buscan la utopía de manera pasiva, sino que constituyen prácticas situadas que se atreven a interferir en el ahora de los problemas.

La capacidad de otorgar sentido está en nuestras manos; reconocer esta facultad y actuar desde ella constituye, en esencia, una forma de construir. Somos capaces de generar transformaciones, mutaciones y nuevas formas de relación dentro de nuestra realidad. Independientemente del tipo de vínculo que establezcamos con el medio ambiente, los

recursos naturales, los objetos y el presente en general, recibimos una respuesta constante, pues todo lo que nos rodea, en muchos casos, reclama ser escuchado.

6. CONCLUSIONES

Los objetivos planteados sirvieron como guías para transitar un camino que combinó teoría, experiencia y capacidad de invención. En esta etapa de cierre, resulta pertinente revisar en qué medida estos propósitos pudieron ser abordados, así como reflexionar sobre los desvíos, hallazgos y tensiones que emergieron en el proceso investigativo-creativo.

El primer objetivo se centró en explorar cómo la expansión de lo virtual y los avances tecnocientíficos, abordados desde el campo artístico, inciden en la transformación de lo corpóreo. Al mismo tiempo, propuso habilitar espacios para observar la práctica artística como trabajo situado que interrumpe certezas, modifica los modos de percepción y permite imaginar futuros posibles desde lo tecnológico.

Lo corporal se comprendió como algo espacial, temporal y mutable. Las distintas obras y el ejercicio práctico evidencian que el cuerpo no se limita a una única forma o identidad, sino que puede coexistir en múltiples estados simultáneos, desafiando las nociones tradicionales de unidad, tiempo y estabilidad física. En esta combinación de temporalidades no lineales, su densidad se presenta como una entidad microbiológica abstracta, susceptible de ser intervenida y moldeada, adoptando formas posibles gracias al avance científico. Se concibe como territorio abierto y conflictivo, donde convergen tecnologías, memorias, afectos y resistencias, en diálogo constante con los desafíos contemporáneos sobre hacer futuros.

En lo que respecta al proyecto creativo el enfoque adoptado no buscó replicar esas formas ni centrarse exclusivamente en lo digital, sino que propuso una lectura más amplia y fundamental de los procesos técnico-materiales. La tecnología fue comprendida como una capacidad histórica y situada de transformación, vinculada a prácticas materiales, saberes encarnados y modos de relación con el entorno. En lugar de focalizarse en la espectacularidad de los dispositivos, la investigación se orientó hacia formas más elementales de lo tecnológico, como el trabajo con la tierra o el desarrollo de conocimientos prácticos, que también transforman cuerpos, territorios y modos de existencia. Esta decisión no implicó una contradicción con el análisis de obras tecnológicamente complejas, sino una elección metodológica que buscó tensionar las jerarquías dominantes dentro del campo de la innovación técnica, preguntándose qué se considera tecnología y desde qué lugar se define.

En relación con el segundo objetivo, se analizó cómo la noción de transformación surge como una respuesta que supera la lógica dualista de vida y muerte, tradicionalmente entendida como estados opuestos y finales. Esta perspectiva abre nuevas posibilidades ante la crisis ecológica y el agotamiento planetario, entendiendo la transformación, en última instancia, como una forma de esperanza y confianza en la construcción de futuros justos, habitables y sostenibles.

Lejos de un cierre o final absoluto, la muerte se reinterpreta como un umbral de cambio y renovación, un momento donde lo que parece acabado se convierte en un llamado a la toma de conciencia situada e invitando a reconocer la interdependencia entre seres humanos, otros organismos, materiales y territorios. En este sentido, la transformación no solo implica un cambio material, sino que se presenta como una práctica ética y política que activa la agencia colectiva para reconfigurar los vínculos con el mundo natural y social.

Este proceso integra pasado, presente y futuro, consciente de que el cambio se sostiene sobre una base compleja de memorias, experiencias, condiciones materiales y sociales. Invita a cuestionar qué es lo que cambia, por qué ocurre ese cambio, qué formas puede adoptar y quiénes participan en él. Se revela, así como un fenómeno multidimensional, donde convergen elementos materiales, culturales y relacionales.

Además, es fundamental reconocer que este proceso está profundamente entrelazado con las emociones y los afectos que atraviesan a quienes lo experimentan y lo impulsan. El dolor por lo perdido, la esperanza en lo por venir, el duelo que acompaña las rupturas y el entusiasmo por nuevas posibilidades actúan como fuerzas motrices que conectan la reflexión intelectual con la vivencia subjetiva. Así, transformar la realidad implica asumir un posicionamiento sensible, donde las ideas se movilizan como parte esencial para abrirse y comprometerse con otros modos de con-vivir.

En estos procesos se negocia, resignifica y ajusta a nuevas condiciones y perspectivas de hacer lo individual-social. Están imbuidos por tensiones constantes entre la resistencia y la adaptación, cuyas contradicciones reflejan la complejidad inherente a todo cambio significativo. Sin embargo, es precisamente en ese encuentro de fuerzas opuestas donde se abre la posibilidad de imaginar otros caminos. Lejos de paralizar, esta fricción puede ser fértil porque impulsa la creatividad, activa la reflexión crítica y desafía las certezas, generando el impulso necesario para transformar lo dado. Es recuperar cierta autonomía sobre cómo habitamos el mundo, reconectando con la libertad de reinventar nuestras formas de estar y relacionarnos con lo que nos rodea.

El tercer objetivo fue reflexionar sobre la resignificación de contextos y conceptos como herramienta para cuestionar jerarquías y separaciones que configuran nuestras relaciones con el entorno. Este propósito fue expandido en múltiples dimensiones a lo largo de esta investigación. A partir de una revisión crítica de referencias teóricas y prácticas artísticas, se pudo constatar que renombrar no opera como simple recurso formal o estético. Desde las artes es una estrategia política epistemológica clara que permite tensionar las nociones cristalizadas de progreso, historia y cultura. El gesto artístico asume una labor de reconstruir lo que es posible saber, decir, sentir y pensar.

Obras como *Home* (2023), donde una casa construida con tierra se transforma lentamente con el paso del tiempo, permiten pensar que ni las formas ni los conceptos son estructuras cerradas. Su desmoronamiento progresivo revela cómo el tiempo incide tanto en lo material como en lo epistemológico, alterando las formas construidas y desplazando sus sentidos. Aquello que en un comienzo resultaba reconocible se convierte, gradualmente, en una acumulación de barro, alejándose de su configuración original sin por ello perder su potencia significativa. Esta transformación ofrece una imagen elocuente de cómo algo puede seguir comunicando o puede estar obsoleto incluso cuando ya no se ajusta plenamente a su forma o significado inicial.

El gesto abre una reflexión sobre cómo habitamos los conceptos, cómo estos se erosionan, se despliegan, se caen y se pueden reconfigurar con el tiempo. En ese proceso, también es posible que dejen de remitir por completo a aquello que inicialmente nombraban o representaban. Así como la casa de *Home* pierde gradualmente su forma los conceptos también pueden transformarse hasta volverse otra cosa, cargados de nuevas capas de sentido que emergen desde su propio declive.

En *Post Mortem*, esta reflexión se llevó a cabo a través de una operación que apostó por ensamblar elementos heterogéneos en una composición fluctuante. Lo que se configuró fue una estructura que no aspiraba a una forma fija ni a una estabilidad permanente, sino que se asumió el riesgo de su propia transformación, incluso de su eventual descomposición. Se generó un espacio donde los límites entre lo orgánico y lo inerte, lo estético y lo técnico, lo artificial y lo natural, se volvieron porosos. Así, el ecosistema contenido en la urna no sólo requirió cuidado para mantenerse con vida, sino que, al mismo tiempo, se fue una imagen de lo que ocurre cuando las categorías se disuelven: emerge algo nuevo, inasible, y a la vez profundamente elocuente.

Fue precisamente en esa ruptura donde surgieron nuevas oportunidades. En los momentos más críticos, cuando las germinaciones comenzaban a mostrar signos de

deterioro, la atención se desplazó desde la acción inmediata hacia la comprensión profunda de lo que estaba ocurriendo. Este proceso puso a prueba de manera constante los conceptos de resignificación, transformación e imaginación, que no solo se buscaban teorizar, sino que debían sostenerse en la práctica. El proyecto en su devenir cotidiano desbordó por momentos los marcos teóricos propuestos, tensionando sus límites y obligando a repensarlos desde la experiencia concreta. Así, lo práctico no ilustra lo teórico de manera lineal, sino que lo interpelaba, lo desafiaba y lo obligaba a desplazarse.

Lejos de fijar una forma, el trabajo se mantuvo abierto a las tensiones y a la necesidad constante de imaginar lo que fuera necesario para su buen desarrollo. Ser flexible fue un requerimiento esencial. La investigación teórica fue clave para comprender esta flexibilidad no como un obstáculo o fallo, sino como una característica fundamental del proceso creativo. Uno de los aprendizajes más valiosos fue el impulso de explorar y aprender sin la presión de obtener un resultado “material” inmediato, sino privilegiando el conocimiento que surge de la experiencia misma.

En definitiva, la investigación-creación se reveló como una herramienta esencial para comprender y habitar la complejidad del mundo contemporáneo, un espacio donde las fronteras entre teoría y práctica, pensamiento y acción, se disuelven para entrelazarse en un diálogo dinámico, constante y anacrónico. Más allá de los resultados concretos, el verdadero avance reside en mantener siempre viva la capacidad de cuestionar y utilizar la imaginación, pues son precisamente esos motores los que impulsan la transformación, la resignificación y la construcción de futuros sostenibles. Preservar esa vitalidad crítica es, sin duda, el legado más valioso que esta investigación busca dejar para quienes buscan seguir explorando y transformando nuestra realidad.

Es necesario abrir un espacio donde el trabajo artístico vaya más allá de su función expositiva y asuma un rol investigativo agudo. Ser artistas para el futuro implica cuestionar continuamente el propio proceso creativo, entendiendo que, en un mundo atravesado por múltiples crisis, lo que podamos presentar no solo existe para ser mostrado, sino para regresar al núcleo esencial de lo que significa crear, imaginar e inventar.

7. REFERENCIAS

7.1 BIBLIOGRAFÍA

Alonso, C. (2024). *El arte último del siglo XX y El arte en la era de lo global: dos textos claves para entender la creación artística contemporánea*. Revista Nodo, N°19 (37), págs. 100–103. Disponible en: <https://doi.org/10.54104/nodo.v19n37.2072>

Avanessian, A. (2019). “Introducción” y “Poética especulativa. Reflexiones preliminares”. En: Avenessian, A (Ed.) *Realismo especulativo*. España: Materia Oscura Editorial.

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Londres: Duke University Press.

Bishop, C. (2019). *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectadoría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.

Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Ámsterdam: Amsterdam School of the Arts. Disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Brookner, J. (1992). *The heart of the matter*. Art Journal, N°51 (2), págs. 8-11. Disponible en: <https://doi-org.bucm.idm.oclc.org/10.2307/777382>

Bruna Pérez, P. (2019). *Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades*. Ecología Política, N°57, págs. 38-42. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6992830.pdf>

Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*, Barcelona, España: Gedisa.

Bula, G. (2010). *Diversidad y cohesión: arte, ecosistemas, sociedades*. Polisemia, N°10, págs. 53-61. Disponible en: <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/POLI/article/view/173/173>

Bula, G. (2016). *Ecología profunda y ciudadanía global*. Revista Filosofía UIS, N°15 (2), págs. 56-71. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.18273/revfil.v15n2-2016003>

Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Cabnal, L. (2010) *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. España: ACSUR-Las Segovias. Disponible en: <https://porunavidavivible.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>

Cabrera, J. (2022). *Diseño y ficción: el diseño especulativo en la creación de futuros posibles*. Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación, N°166, págs. 54 - 58. Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi166.7037>

Chirolla, G. (2021). "Vida, trabajo y epigenética. Deleuze y la biotecnociencia". En: Landaeta, P. y Ezcurdia, J (Eds.) *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Perspectivas actuales de una filosofía vitalista*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados. Disponible en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=31307804>

Denes, A. (1993). *Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork, Visual Philosophy and Global Perspective*. Leonardo, N°26 (5), págs. 387–395. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/1576033>

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Feller, C., Landa, E. R., Toland, A., and Wessolek, G. (2015) *Case studies of soil in art*, SOIL, N°1, págs. 543–559, Disponible en: <https://doi.org/10.5194/soil-1-543-2015>.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.

Granados, D. (2021). "Introducción" y "Capítulo 1: Panorama de la región". En: Calala Fondo de Mujeres, Fondo Lunaria, Fondo Alquimia & Fondo Búlgaro de Mujeres. (Eds.) *Democracias reales, feminismos diversos y un mundo sin fundamentalismos: Aproximaciones territoriales y activistas a los fundamentalismos políticos y religiosos en América Latina y el Caribe hispanohablante, 2019 – 2020*. Colombia: On the Right Track. Disponible en: <https://ontherighttrackinitiative.org/sites/default/files/2024-07/01-democracias-reales-latam.pdf>

Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Barcelona, España: Consonni.

Haraway, D. y Segarra, M. (2020). *El mundo que necesitamos: Donna Haraway dialoga con Marta Segarra*. Barcelona, España: Icaria Editorial.

Hopkins Brocq, J.; Hofstee, D.; Cantinho De Jesus, V. (2022). *Más allá de las paredes del museo: un enfoque de diseño especulativo para el museo del futuro*. Congreso CIMED I Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales UPV. Editorial Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/CIMED21.2021.12649>

Landaeta, P y Ezcurdia, J (2020). "Introducción". En: Landaeta, P y Ezcurdia, J (Eds.) *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Perspectivas actuales de una filosofía vitalista*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados. Disponible en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=31307804>

Latour, B. y Schultz, N. (2023). *Manifiesto ecológico político: cómo construir una clase ecológica consciente y orgullosa de sí misma*. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores.

León, M.E. (2023) *Feminismos Comunitarios*. Azur Revista Centroamericana de Filosofía. N°4 (8), págs. 61-70. Recuperado: <https://azurrevista.com/numero-8/>

Matelli, F. (2017) *Speculations on Anonymous Materials: la especulación sobre la materialidad del capitalismo artístico como respuesta crítica a la estetización de la vida cotidiana*. Artnodes, N.º 19, págs. 1-10. Disponible en: <https://doi.org/10.7238/a.v0i19.3106>

Mignolo, W. (2014). "Introducción: ¿Cuáles son los temas de género y (des)colonialidad?" En: Mignolo, W. (ed.) *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo. Disponible en: https://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2015/05/Genero_y_Descolonialidad.pdf

Mohanty, C. (2008). "Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales" En: Suárez, L. y Hernández, A (Eds.) *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. España, Madrid: Cátedra.

Meillassoux, Q. (2019). *Metafísica, especulación, correlación*. En: Avenessian, A (Ed.) *Realismo Especulativo*. España: Materia Oscura Editorial.

Morton, T. (2018). *El pensamiento ecológico*. Barcelona, España: Paidós.

Mouffe, C. (2000). *The democratic paradox*. Londres; Nueva York: Verso.

Parra-Ospina, A. Y. (2017). *De lo relacional en el arte como recurso imaginativo para la construcción de la paz. Aletheia*. Revista de Desarrollo Humano, Educativo y Social Contemporáneo, N°9 (2), págs. 94–113. Disponible en: <http://ref.scielo.org/8fc4m3>

Parreño, J. (2022). *Manual de primeros auxilios (artísticos) para un planeta herido*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.

Pentecost, C. (2013). *Soil-Erg*. Estudio Nuboso. Disponible en: https://estudionuboso.org/wp-content/uploads/2013/11/pentecost_soil-erg_description-reduced.pdf

Ptqk, M. (2019). "Prefacio". En: Ptqk, M. (Ed.) *Especies del Chthuluceno: Panorama de prácticas para un planeta herido*. Editorial Sycorax.

Ptqk, M., Moyano, N. y Navas, T. (2021). *Ciencia fricción: vida entre especies compañeras*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona – CCCB.

Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO. Disponible en: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Quiñonero, S., & González, J. (2023). *Arte ambiental en la escuela: empatía y concienciación a través de la educación visual y plástica*. Educación Artística Revista De Investigación, N°14, págs. 121–137. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/eari.14.25919>.

Rivas San Martín, F. (2025). *Fragmentos textuales*. Nomadías, N° 33, págs. 393–395. Disponible en: <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/77979>

Reina-Rozo, J. D. (2023). *Futuros, especulaciones y diseños para otros horizontes posibles*. Andamios, N° 20(51), págs. 195-221. Disponible en: <https://doi.org/10.29092/uacm.v20i51.974>

Richard, N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Argentina Siglo Veintiuno.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Rodríguez, A. (2017). *Back to the Future. O la perpetua nostalgia de futuro*. Artnodes, N°19, pág. 1. Disponible en: <https://doi.org/10.7238/a.v0i19.3120>

Romero, M, Diego, F. Álvarez, M. (2006). *La contaminación del aire: su repercusión como problema de salud*. Revista Cubana de Higiene y Epidemiología, N°44 (2) Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1561-30032006000200008&lng=es&tlng=es.

Santos, B. d. S., & Meneses, M. P. (2014). *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Madrid, Akal.

Savransky, M., & Tironi, M. (2021). *Decolonizing the Imagination in Times of Crisis. Gestures for Speculative Thinking-Feeling: Interview with Martin Savransky*. Diseña, N°19, págs. 1-23. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/disena.19.Interview.2>

Stengers, I. (2014). *La Propuesta cosmopolítica*. Pléyade, N.º 14, págs. 17-41. Disponible en: <https://revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/159>.

Sullivan, G. (2005). "Artist as theorist". En: Sullivan, G. (Ed.) *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Londres: Sage Publications. Disponible en: <http://www.micheleleigh.net/wp-content/uploads/2015/01/Artist-as-Theorist-by-Graeme-Sullivan.pdf>

Svenning, J-C. (2017). "Future megafaunas: A historical perspective on the potential for a wilder Anthropocene". En: Tsing, A. (Ed.) *Arts of living on a damaged planet*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Tacoronte M. J. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno, Donna J. Haraway*. Investigaciones Feministas, N° 11(1), págs. 187-188. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/infe.68577>

Tuan, Y.-F. (2018). *Space and place: the perspective of experience*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

7.2 RECURSOS DIGITALES

ART 2030 (2024, julio 18). *Fly with Pacha, Into the Aerocene - Art for Action - ART 2030* [Video en youtube]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AG_UXEXg_Mk (fecha de consulta: 21/02/2025)

Calfuqueo, S. (2023). Serie Natura [Obra en línea]. Seba Calfuqueo. Disponible en: <https://sebacalfuqueo.com/serie-natura-2023/> (fecha de consulta: 15/01/2025)

Castellanos, M. (2023). *Cyborg Placenta* [Obra en línea]. María Castellanos. Disponible en: https://www.mariacastellanos.net/?/=seccion/projects/entrada/cyborg_placenta_eng (fecha de consulta: 25/02/2025)

CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2023, junio 27). Tania Bruguera: «Se nos está cortando la posibilidad de pensar lo que no ha pasado todavía». [Video en Youtube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zWvlgdU8fcc> (fecha de consulta: 06/02/2025)

ClimArt. (s.f.). *ClimArt: Arte y cambio climático* [Página web]. ClimArt. Disponible en: <https://www.climart.info/> (fecha de consulta: 15/02/2025)

Denes, A. (s.f.). *Tree Mountain* [Obra en línea]. Agnes Denes Studio. Disponible: <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html> (fecha de consulta: 25/10/2024)

Denes, A. (s.f.). *Oil Fields* [Obra en línea]. Agnes Denes Studio. Disponible en: <http://www.agnesdenesstudio.com/works6.html> (fecha de consulta: 25/10/2024)

Dewey-Hagborg, H. (2018). *Spirit Molecule I* [Obra en línea]. Heather Dewey-Hagborg. Disponible en: <https://deweyhagborg.com/projects/spirit-molecule> (fecha de consulta: 15/11/2023)

Licari, G. (2023) *Home* [Obra en línea]. Giuseppe Licari. Disponible en: <https://www.giuseppelicari.com/home.html> (fecha de consulta: 11/01/2025)

Pinsky, M. (s.f.). *Pollution Pods* [Obra en línea]. Michael Pinsky. Disponible en: <https://www.michaelpinsky.com/portfolio/pollution-pods-2/> (fecha de consulta: 22/11/2024)

Somerset House (s.f.). *Michael Pinsky: Pollution Pods* [Noticia en línea]. Disponible en: <https://www.somerset-house.org.uk/whats-on/michael-pinsky-pollution-pods> (fecha de consulta: 22/11/2024)

Studio Tomás Saraceno (s.f.). *Fly with Aerocene Pacha* [Obra en línea] Aerocene Pacha. Disponible en: <https://studiotomassaraceno.org/fly-with-aerocene-pacha/> (fecha de consulta: 21/02/2025)

Universes in Universe. (s.f.). *Claire Pentecost* [Obra en línea]. Universes in Universe. Disponible en: <https://universes.art/es/documenta/2012/photo-tour/ottoneum/10-claire-pentecost> (fecha de consulta: 10/10/2024)

University of East London (2017, octubre 2). *The Pollution Pods at UEL, Michael Pinsky*. [Video en Youtube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MjqJ19k74Sw> (fecha de consulta: 25/11/2024)

Wargamer (2024, junio). *Monopoly rules and how to win*. [Entrada en blog] Disponible en: <https://www.wargamer.com/monopoly/how-to-win-monopoly> (fecha de consulta: 21/04/2025)

8. PRESENTACIÓN CURRICULAR

Nombre del autor: Paula Contreras Sánchez

Dirección Electrónica: Pbcontrerass@gmail.com

Socióloga diplomada en Moda y artista visual chilena.

En mi trabajo planteo una crítica activa a las construcciones ideológicas que configuran el mundo que habitamos. Mediante el desarrollo de instalaciones, invito a los espectadores a cuestionar las relaciones que aceptamos como naturales o lógicas, pero que están arraigadas a dinámicas de poder cultural, político y económico. Desde mi identidad latinoamericana, impulso el desmantelamiento de estos supuestos ideológicos, abriendo así el camino hacia la descolonización de la imaginación.



La experiencia profesional en Derechos Humanos agudizó mi interés en entender cómo nos percibimos a nosotros mismos y cómo esta construcción influye en nuestras relaciones y visión del mundo. En mi práctica, colaboro con otras organizaciones y personas, mezclando diversas técnicas y perspectivas, creando así obras interdisciplinarias. Estos trabajos cuestionan y, al mismo tiempo, reinterpretan los procesos socioculturales, aportando nuevas visiones sobre dónde nos unimos, diferenciamos y tensionamos colectivamente.

