

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial
por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



ESTADO NATURAL

La materia vegetal en prácticas instalativas del
Caribe y América Latina desde el Antropoceno.
Tres estrategias artísticas (2000-2018)

TESIS

Para obtener el grado de:

Maestra en Estudios en Arte

Presenta:

Sindy Martínez Lemes

Directora:

Dra. Olga M. Rodríguez Bolufé

Lectoras:

Dra. Yolanda Wood Pujols

Dra. Minerva Anguiano González

Ciudad de México, 2021

Agradecimientos

Aprovecho para agradecer a todas las personas que han hecho posible el surgimiento y desarrollo de esta investigación.

A mi tutora, la Dra. Olga M. Rodríguez por su apoyo inestimable y recomendaciones constantes en lo académico y lo personal; a la Dra. Yolanda Wood por sus siempre sabios consejos y enseñarme a amar el arte del Caribe y a la Dra. Minerva Anguiano por hacerme repensar lo natural y llevarme al Antropoceno; todas ellas, guías de este proyecto también.

A los artistas que han formado parte desde el inicio: Vientre Compartido, Rafael Villares y Paola De Anda, gracias por sus archivos, su tiempo y su arte.

A mis profesores, los de aquí (La Ibero) y los de allá (Universidad de La Habana): Bertha, Johanna, Mary, Conchita... y a mis compañeros de seminario. Ha sido bonito crecer académicamente a su lado y aprender tanto.

Igualmente agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) y a la Universidad Iberoamericana por brindarme la experiencia única de vivir y estudiar Latinoamérica y el Caribe desde el contexto mexicano.

Por último (y no menos importante) a mi familia por el mundo, a la familia que he encontrado aquí, a los amigos de siempre y a los nuevos que han llegado para quedarse.

Gracias a todos por creer siempre en mí e impulsarme, ante todo, a amar el arte de todas las formas posibles.

¿Cómo expresar, hoy en día, la belleza del Mundo, el frágil esplendor de la totalidad de la Tierra más que la gloria antigua del paisaje local?

Ante el riesgo de una lucha a muerte, hay que prever un contrato. Esperanza de una vida común, vemos como (sic) nace una Naturaleza.

Una vez más, ¿Cómo expresar la frágil belleza de la Tierra?

Michel Serres

El contrato natural. Traducción: Ubelina Larraceleta y José Vázquez. PRETEXTOS, Valencia, España, 1991, p. 5.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Conceptos	
La naturaleza como potencia. Reflexiones e implicaciones artísticas desde el Antropoceno...	14
1.1 Lo natural y lo cultural.....	15
1.2 Antropoceno: contextos geológicos y devenires artísticos.....	17
1.2.1 Campos de disputa en América Latina y el Caribe.....	20
1.2.2 Evocaciones naturales geolocalizadas.....	26
1.3 Naturaleza agenciada.....	29
1.4 Naturaleza apropiada.....	31
Capítulo 2. Materia	
Redefiniendo paisajes: Rafael Villares (La Habana, 1989).....	36
2.1 La construcción de un artista interesado por el paisaje	37
2.2 Los procesos que conforman la idea del paisaje.....	40
2.3 Morfologías naturales.....	42
2.4 Relaciones intelectuales-sensoriales entre el espacio y quien lo habita.....	50
Capítulo 3. Proceso	
“Naturalezas muertas”: Paola De Anda (CDMX, 1979).....	55
3.1 La formación y pensamiento de una estrategia estética.....	57
3.2 Metáforas de lo social desde el tiempo vegetal.....	59
3.3 Laboratorios vivos y procesuales.....	62
Capítulo 4. Espacio	
Entornos intervenidos: colectivo Vientre Compartido (Puerto Rico, 2008).....	72
4.1 Trayectorias éticas y estéticas.....	74
4.2 Gestación colectiva para modelos de interacción sostenible.....	78
4.3 Formas de habitar: de la materia al espacio.....	81
4.4 Identidades comunitarias en territorios naturales.....	84
Conclusiones	94
Relación de fuentes	
Anexos	

Introducción

“(…) su experiencia de la naturaleza depende no solamente de los materiales que la producen sino también, en este caso, de la disposición, localización y combinación de éstos en la creación artística de un espacio.”

Héctor Julio Pérez¹

Llegar a este punto en la investigación que hoy se presenta ha supuesto un recorrido extenso. Lo que inició siendo una preocupación por los procesos técnicos del arte contemporáneo y una inquietud respecto a cómo se producen o cómo los distinguimos dentro del diverso panorama de la oferta cultural, ha ido simplificando sus caminos hacia las implicaciones matéricas de la obra de arte y, más específicamente, hacia el empleo de lo natural como recurso estético. En este proceso de acotar y reducir lo que sería un amplio espectro de reflexiones y debates en torno a la práctica artística actual, he encontrado la génesis de un problema más complejo de lo que llegué a intuir en una búsqueda inicial: ¿Por qué en pleno siglo XXI existe un interés global y cada vez más recurrente ya no solo por hablar de la naturaleza, sino de llevarla al interior de la obra como una estrategia para la construcción de sentido? Y aunque *a priori* parezca una respuesta sencilla, lo cierto es que tratar de explicarla a partir de casos de estudio de diversas latitudes, que demuestren además los paralelismos en torno a un tema de proyecciones mundiales, ha sido el eje principal de mis cavilaciones y el motor impulsor de una suerte de estado natural transformado en el estudio crítico: *Estado natural. La materia vegetal en prácticas instalativas del Caribe y América Latina desde el Antropoceno. Tres estrategias artísticas (2000-2018)*.

La naturaleza siempre ha tenido una estrecha relación con el arte y con sus materiales², entendiéndose como “signo al servicio de relatos civilizatorios”.³ Medio de inspiración o contemplación, su presencia ha signado varios períodos creativos como expresión de diversas sensibilidades y posturas. Específicamente en la segunda mitad del siglo XX, como consecuencia del fenómeno postindustrial a nivel global, se comienza a apreciar un cambio en la relación entre lo natural y lo artístico.

En términos generales, a partir de este período el arte se construía a través de alternativas técnicas y matéricas cada vez más plurales, eco de presupuestos anclados en el carácter efímero de lo natural, como lo demostraron tendencias como el *Land Art* y el *Povera*. El creciente impulso de estas décadas –que se extiende hasta la actualidad– haría de la instalación una praxis estética recurrente, cuyo carácter inclusivista aportó nuevas alternativas en las dinámicas de interacción

¹ Héctor Julio Pérez, *La naturaleza en el arte posmoderno*. Ediciones Akal, S. A., Madrid, 2004, p. 26.

² Dentro de la historia del arte se registran desde la antigüedad procesos creativos a través de recursos materiales de origen vegetal: los pigmentos naturales, el yeso, la arcilla, la piedra, por solo mencionar algunos ejemplos.

³ Cfr. Bernard Debarbieux, “Los imaginarios de la naturaleza”, *Geografía de lo imaginario* (Colectivo de Autores). Anthropos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2012, p. 148.

entre el arte y la naturaleza. Fue sintomático el hecho de que varios artistas comenzaron a **apropiarse** de elementos naturales a los cuales se les **agenciaron** nuevos valores, llegando a alcanzar dimensiones metafóricas de problemáticas más generalizadas.⁴ Ante la mirada subjetiva de siglos anteriores, se pasó a la acción sobre la naturaleza, como explica Héctor Julio Pérez.⁵ Lo orgánico fue entendido como vuelta a las formas primarias y un nuevo estado del ser. Se apeló a **la naturalización de la nación** (relatos que marcan un vínculo consustancial entre la base natural y la nación) en tanto construcción de un imaginario colectivo sobre identidad.⁶ Si bien esto no se trata de algo nuevo dentro de la historia del arte, el paso del nivel representacional o puramente estético (el paisaje del siglo XIX, por poner un ejemplo) hacia el uso de componentes naturales como materia en las obras, ofrece nuevas perspectivas y aproximaciones discursivas a la realidad.

No obstante, cada cultura posee una concepción propia acerca de la naturaleza y, en consecuencia, evoca a través de ella complejidades históricas geolocalizadas. En los casos del Caribe y Latinoamérica, pareciera que todos los mitos y espiritualidades tienen inicio en lo natural. No es fortuito que el arte lo haya resignificado y convertido en su tropo por excelencia, contribuyendo a afirmar la otredad y a cuestionar los valores estéticos establecidos por la hegemonía occidental, aportando claves para discursos y reflexiones críticas sobre la tensa relación entre colonialidad-decolonialidad en la región. Si bien es cierto que como tema la naturaleza ha estado presente en su praxis artística, como mecanismo de enunciación matérico, se trata de variantes asumidas con mayor visibilidad en las últimas décadas del siglo XX. En este caso, este retorno al *estado natural* se dio en contraposición a la lógica global, coincidiendo, además, con un debate respecto a la búsqueda de claves identitarias en la región y en sus proyecciones artísticas.

La semiología matérica de las instalaciones que se desarrollaría con diversas variantes en años precedentes, es retomada en el siglo XXI como un nuevo giro epistemológico. Las generaciones actantes, en la opinión de la Dra. Yolanda Wood, lo asumen desde múltiples perspectivas: la **intervención artística del espacio natural** y el **empleo de la naturaleza como material artístico**.⁷ Cabría sumarle a lo anterior, **lo natural como proceso** de vida de la obra en tanto la importancia se centra en el ciclo temporal.

En muchos de los casos podríamos advertir que se trató de un proceso de experimentación sólo desde lo formal, mientras en otros, y es justamente el segmento que nos interesa, lo emplean, como

⁴ Se creó una nueva estética con materiales naturales y perecederos que fueron mostrados en instalaciones del arte *Povera* al interior de galerías y museos como fue el caso de los famosos *Iglúes* de Mario Merz. Mientras el *Land Art* y artistas como Richard Long, Robert Smithson o Walter de Maria, se adentraron en los entornos naturales para crear nuevas estructuras.

⁵ Explica en su libro *La naturaleza en el arte posmoderno* cómo la relación arte-naturaleza no puede ser entendida bajo el concepto de contemplación y que solo la acción se adapta a los fenómenos creativos que comparten un significado histórico.

⁶ Cfr. Bernard Debarbieux, *Op. Cit.*, p. 148.

⁷ Cfr. Yolanda Wood, *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. Editorial UH, La Habana, 2011, p. 173.

ejes de reflexión. Las connotaciones ideoestéticas de las que se hacen portadores los materiales naturales se expanden en este siglo los cuestionamientos propiamente de identidad regional para asumir una intencionalidad discursiva asociada a posicionamientos diversos: desde los comentarios críticos por lo ecológico, configuraciones rituales, hasta las reformulaciones de la identidad femenina o lo público, social y político. Al respecto, cabría apuntar:

Desde el tradicional género del paisaje hasta recientes aportaciones individuales, pasando por un significativo grupo de manifestaciones fundamentales en los setenta, la naturaleza ha sido fuente inagotable de inspiración plástica, como punto de partida, como referente visual, como escenario de actuación, como lugar de experimentación (...) hoy, su indudable vigencia, se amplía con matices de tipo social cuando no políticos.⁸

Si bien el binomio naturaleza-arte se funda desde los orígenes mismos de la humanidad, se ha tratado de una relación simbiótica para nada exenta de profundas transformaciones. Tal vez, solo como una inquietud constante, me pregunto si ello deviene de las connotaciones de un siglo XXI, marcado por la colonialidad de la naturaleza y sus recursos, por la globalización de sus prácticas, el impacto de la visualidad de las sociedades del espectáculo en las que vivimos y la conformación de una nueva era geológica definida por la afectación ambiental denominada Antropoceno.⁹

No creo parezca fortuito que, en nuestros predios actuales, tal vez, vivamos en una suerte de *estado natural* en tanto retorno a las formas simples de la condición humana y un modelo hipotético que desestructura saberes para llegar a un nuevo entendimiento. Algunos otros, asociarían el gesto con una noción decolonial que invierte las narrativas del conocimiento: “aprender a desaprender, para poder así re-aprender”.¹⁰ En este sentido, resulta aparentemente propicio, el hecho de que con frecuencia los artistas emplean la materia natural como origen, libre de agencia, en contraposición a la invención y lo creado por el hombre.

Ese proceso de acción sobre la naturaleza a partir de la incorporación material, sin duda ha complejizado sus estructuras y morfologías, llegando a ensanchar sus capacidades discursivas. Sin embargo, en todos los casos, continúa representando un nuevo estado del ser y del saber ante los problemas contemporáneos. Hoy, los artistas y el arte, desde lo vegetal como recurso, demuestran

⁸ Juan Bautista Peiró López, “Pamen Pereira: Huellas de luz, Sombra de tiempo”, *Cimal. Arte internacional. Arte y naturaleza*, No. 51, Valencia, 1991, p. 90.

⁹ Término acuñado a inicios del siglo XXI por los científicos Eugene Stoermer y Paul Crutzen para designar la era geológica en la que vivimos y en la que se describen las condiciones del planeta y el deterioro de los ecosistemas terrestres como consecuencia de la acción humana y la extracción masiva de materiales naturales. Si bien esto es el resultado continuo y disperso de siglos de evolución, sí define la realidad y visualidad de nuestros días. Razón por la cual el término ha logrado expandirse considerablemente hasta otros campos y disciplinas hasta llegar a lo que algunos críticos denominan como “el arte en la era del Antropoceno”. En el Capítulo 1 se explicarán y analizarán más ampliamente estos aspectos. Referencia: Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer, “The Anthropocene”, *Global Change Newsletter*, No. 41, pp. 17-18, citado por Helmuth Trischler, “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”, en <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n54/> (Consultado en febrero 2020).

¹⁰ Walter D. Mignolo, *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, Argentina, 2010, p. 98.

que existe mayor interés en la pregunta que en la respuesta como medio de experimentación y provocación ante el espectador.

Esto marca un proceso diferencial en el empleo de materiales naturales dentro de las prácticas artísticas en comparación con las dinámicas de apropiaciones a las que se asistió el siglo pasado. Dilucidar estas líneas de continuidad o ruptura entre ambos momentos, apreciar la transformación en el binomio arte-naturaleza y, sobre todo, aproximarnos a una comprensión de la importancia de lo natural como materia en las prácticas artísticas contemporáneas, son algunas de las principales motivaciones generadas por esta investigación. Esta tesis propone, ante todo, un nuevo *estado natural* en tanto se busca a través de ella una renovada visión del fenómeno bajo la consideración de los tiempos actuales.

El interés por analizar cómo se manifiesta reveló, asimismo, la existencia de tres líneas fundamentales en su empleo: entendido como materia pura, espacio o proceso, el uso de estos elementos de origen natural implica una actitud investigativa constante. Un gesto que visibiliza lo invisible y hace, de las prácticas contemporáneas, instalaciones vivas. Asimismo, indicó la importancia de establecer un objeto de estudio integrado por artistas de la generación actual cuyas propuestas respondieran al interés por la utilización de la materia natural como tropo que configura discursos culturales e imaginarios colectivos¹¹. Estas nociones y variantes que guiarán la estructura capitular de la presente investigación serán exploradas entonces a partir de tres casos de estudio que interconectan la región en el siglo XXI: **Rafael Villares** (Cuba), **Paola De Anda** (México) y **Viente Compartido** (Puerto Rico).

A esta problemática de los materiales dentro del arte llegué desde motivaciones personales generadas por prácticas cotidianas de trabajo con artistas contemporáneos cubanos. El participar de procesos de producción sistemáticos me hizo entender lo poco que como historiadores del arte nos preguntamos a veces cómo se construye la obra y por qué seleccionar uno u otro material. Aprendí que la materia siempre connota, sea cual sea su naturaleza, y su empleo por parte del artista no necesariamente resulta ser al azar.

En el campo de lo natural, por otra parte, indiscutiblemente mis estudios como académica vinculada al área del Caribe fueron de los principales detonantes para esta conexión. Particularmente resaltar en este recorrido, la experta voz de la Dra. Yolanda Wood y su libro *Islas del Caribe. Naturaleza-Arte-Sociedad* como principal estudio de referencia. Su texto confirmó la existencia certera de la problemática y demostró lo poco que en esta línea de investigación se había

¹¹ Nacen entre finales de la década del setenta y los años ochenta del siglo XX, proyectándose en la escena artística a partir de la primera década del siglo XXI.

trabajado desde la historiografía del arte. Partiendo justamente de una de las aristas ofrecidas por la autora en torno a la construcción del binomio naturaleza-arte, este estudio propone profundizar en una materia renovada en el siglo XXI bajo el entendimiento de la *apropiación* y *agencia* como mecanismos de enunciación teórica y práctica, que identifican estos ejercicios instalativos como una operación estética de doble movilidad: extraer y posicionar en otro contexto y agenciar nuevas narrativas críticas; así como establecer la era Antropoceno y toda la teoría creada sobre ella como un contexto problemático idóneo para la inserción de estas obras y artistas.

De igual forma, en la definición y clarificación del tema resultaron vitales una amplia pluralidad de fuentes y voces críticas y, sobre todo, un ejercicio sistemático de estudio visual de las obras y lectura pormenorizada de las fichas técnicas y estructuras compositivas, junto al contacto con los testimonios y experiencias de los artistas. Es importante resaltar como en todos los casos se logró establecer vínculos con los creadores, intercambio de documentos y realizar entrevistas.

En términos generales, el estado de la cuestión reveló la poca claridad y sistematicidad con la que ha sido tratado el tema en cuestión. Con excepción del enfoque y acercamiento directo que propone la Dra. Yolanda Wood, pocas veces la naturaleza se ha tratado más allá de un interés temático o representacional. Si bien se ha reconocido el impacto morfológico de algunas prácticas que incorporan estos recursos, su abordaje se presenta como un enfoque complementario. De acuerdo con la amplia exploración de fuentes llevada a cabo para esta tesis, no ha sido una problemática explorada propiamente desde los recursos materiales, enfocada en el área latinoamericana y caribeña y en el siglo XXI como marco temporal.

Debido a la amplitud investigativa que atiende más de una variable de análisis y, además, con la intencionalidad de construir un marco contextual y artístico propicio para el entendimiento de cada uno de los casos de estudio provenientes de diversas latitudes, el cuerpo bibliográfico fue dividido en varios grupos de procesamiento.

El primero de ellos compendia materiales de una proyección conceptual que sustentan el aparato categorial de la investigación y que serán puestos en función de analizar los diferentes casos de estudio. En torno a una clarificación de lo natural o vegetal son incorporadas fuentes como *La verdad y las formas jurídicas. Primera conferencia*, de Michel Foucault; *Lo natural: un concepto enigmático*, de Teresa Kwiatkowska y *Naturaleza y cultura: una dicotomía de límites difusos*, de Andrea Milesi. Ellas nos proponen ante todo un acercamiento respecto a qué estamos entendiendo respecto a lo natural y, tal vez su principal aporte, es la problematización entre los pares origen-invencción y, por tanto, naturaleza y sociedad.

Por su parte, para el empleo de categorías como agencia con la intencionalidad de desentrañar el

mensaje de los materiales, han sido identificados textos como *Dispositivos y/o Agenciamientos* de Juan Manuel Heredia; *La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell* de Sergio Martínez Luna y *Arte y Agencia. Una teoría antropológica* de Alfred Gell. Mientras, respecto a la apropiación en tanto estrategia formal de descontextualización de objetos, se proponen textos como *La apropiación: una nueva definición de original y copia* de Eloísa Hernández Viramontes; *Apropiacionismo de imágenes*, del Departamento de Escultura, Universidad de Valencia, España; *La Apropiación como práctica contemporánea* de Alejandra Panozzo Zenere y *Apropiación, cultura y mediaciones* de Jesús Becerra Villegas. Si bien en estos dos últimos apartados no se habla propiamente de procesos con los recursos naturales, los mecanismos que describen permiten crear un paralelismo aplicable a la materia en particular. Esencial en ello, y en términos de revelarnos una conexión intrínseca desde la contemporaneidad entre ambas variables, arte-naturaleza, ubicamos el texto de Héctor Julio Pérez, *La naturaleza en el arte posmoderno*. Otros textos de reciente consulta como *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, de Walter D. Mignolo y “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”, de Maristella Svampa, fueron determinantes en el entendimiento de la región como un campo de disputa sobre los debates de la afectación ambiental y la construcción de un discurso decolonial respecto a la naturaleza.

Al interior de cada capítulo, por otra parte, resaltan tres bloques fundamentales de referencias cuyo grado de particularización varía indiscutiblemente según la región de los casos de estudio.

El primero de ellos está integrado por textos referentes a las condiciones ambientales de cada región, sus particularidades climáticas, referencias legislativas y posicionamientos ante el medio natural. En ese sentido convendría destacar *Impactos del cambio climático en el Caribe y Centroamérica: de los desastres naturales a las catástrofes sociales. Los casos de Puerto Rico, Cuba y El Salvador-Costa Rica*, de Omar Ernesto Cano Ramírez; así como *Cambio climático y desarrollo en América Latina y el Caribe*, coordinado por José Luis Samaniego y *La recuperación justa ante la emergencia climática*, de Gustavo García López.

Textos críticos sobre el arte o tendencias históricas de Cuba, Puerto Rico y México, integrarían el segundo cuerpo de este bloque, tal vez el más amplio en tanto crea un mapa contextual de la lógica material natural en cada uno de los casos. Algunos de los ejemplos más aportadores fueron *Artistas antillanos en la urdimbre temporal del Caribe. Representación, memoria e identidad cultural* y *El arte cubano en el continuo de sus desafíos: antes y durante un período especial*, de María de los Ángeles Pereira; *Tiempo vegetal. referencias botánicas en la escultura mexicana contemporánea (1990-2010)*, de Inmaculada Abarca Martínez; los textos de Yolanda Wood,

Caribe: Universo visual y Caribe insular: arte y geoidentidad, así como la selección de *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* coordinada por Olga M. Rodríguez Bolufé.

El último de los bloques, por su parte, pasa a ser integrado por los archivos personales de los artistas, dossier de trabajo, Currículum Vitae, escasos artículos encontrados en fuentes varias, así como entrevistas consultadas y otras realizadas personalmente a cada uno en diferentes etapas del proceso investigativo.

A manera de valoración general podemos apuntar que buena parte de las fuentes se encuentran dispersas y brindan escasa información, intuimos que tal vez ello guarde relación con la actualidad del tema propuesto. No obstante, todos los materiales consultados fueron señalando poco a poco impresionantes puntos de conexión entre las regiones objeto de atención, al tiempo que revelaron la carencia de estudios que los pusieran en sistematicidad. Asimismo, permitieron construir una estructura de análisis historiográfico como primer marco de observación, demostrando la viabilidad del tema.

El hecho de que haya tantos casos con similitudes temáticas y formales (más allá de los que se proponen explorar) apunta hacia preocupaciones recientes que van más allá de lo artístico. Sin duda, y tomando las condiciones actuales de crisis ambiental, así como el precedente artístico en la región respecto a este fenómeno, estudios de este tipo se hacen cada vez más pertinentes y necesarios desde todas las disciplinas.

En ese sentido, el cuestionarnos sobre los materiales y los procesos propone un tema de suma actualidad, novedoso y con escasos antecedentes dentro de los estudios contemporáneos. De ahí entonces que resulte de interés indagar como **propuesta problemática** de esta investigación las estrategias en las que esta cultura material de recursos naturales se potencia en las prácticas instalativas del arte de la región en las primeras décadas del siglo XXI, cuál es el marco contextual desde el que se enuncian y bajo qué tipo de paradigma simbólico se manifiestan a través de los casos de estudio propuestos.

Estado natural, sugiere considerar la **hipótesis** de que en el arte contemporáneo reciente son varios los artistas latinoamericanos y caribeños que han incorporado la materia natural desde diferentes estrategias y como portadores sémicos de discursos críticos diversos. El Antropoceno, como problemática global y como campo de disputa en la región caribeña y latinoamericano, ha contribuido a complejizar las implicaciones de su empleo, al tiempo que revela la necesidad de repensar y habitar el territorio desde nuevas lógicas narrativas que proponen, también, decolonizar la naturaleza, el ser y saber. Lo vegetal en las prácticas instalativas supone, en consecuencia, un *estado natural* como eje decolonial de reflexión desde el origen mismo y en contraposición a lo

manipulado artificialmente por el hombre.

Si bien no se trata de una práctica nueva en el panorama artístico (ya desde los 80 del siglo pasado se empleaba como expresión también de afirmación ante los relatos hegemónicos); en el nuevo siglo con las complejizaciones de problemáticas globales y de recursos artísticos y morfológicos en el arte, se perfilan nuevas estrategias y alternativas. Se revelan ciertas líneas de continuidad, pero a pesar de ello, su utilización ha crecido considerablemente a nivel formal y conceptual a través de diversas expresiones, conectando con problemáticas de máxima actualidad. Desde su utilización como puros materiales instalativos (Rafael Villares), su proyección en espacios naturales (Ventre Compartido), hasta su estrecha relación con la biotecnología y el empleo del proceso que transmuta a las instalaciones en laboratorios vivos (Paola De Anda), los nuevos artistas han incorporado esta poética de los materiales naturales como factor de transmisión esencial de contenidos que miran hacia el pasado, reafirmando la paradoja misma de la región entre lo universalista y lo local. La presencia de la naturaleza, más que como referente visual, como obra misma, confirma su vigencia no solo por su conexión especial gestada en la región como elemento de autoctonía, sino que también adquiere complejos matices que permiten reflexionar sobre temas globales, políticos, sociales y medioambientalistas.

Como parte de este proceso de investigación y en concordancia con el problema de investigación y la hipótesis, se han planteado los siguientes **objetivos**:

- Indagar sobre las cualidades simbólicas de los materiales naturales en las prácticas instalativas desde los debates respecto al Antropoceno caribeño y latinoamericano.
- Reconocer las posibles líneas de continuidad y ruptura respecto al arte instalativo precedente de la misma naturaleza material en la región.
- Caracterizar y distinguir las distintas estrategias creativas, de apropiación y agencia de los materiales naturales en las obras seleccionadas.
- Determinar los matices discursivos y las propiedades proyectivas que supone el empleo de materiales naturales como recursos simbólicos en la práctica de los artistas objeto de estudio.

Asimismo, serán tomadas en consideración como una guía metodológica para confirmar nuestros presupuestos investigativos, algunas fuentes teóricas cuya aplicabilidad como herramienta o contexto ha supuesto una clave fundamental en los análisis. De Nicolás Bourriaud serán fundamentales sus conceptos de *Postproducción* y *Estética relacional*; de Reynaldo Laddaga resaltar sobre todo *Estética de laboratorio*; junto a *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord; *Agencia* de Alfred Gell y las disertaciones de Foucault en torno a “origen e invención”.

Con el objetivo de presentar las diferentes perspectivas de aproximación entre el arte y la

naturaleza en las prácticas instalativas de los artistas seleccionados y del período de estudio, se plantearon tres ejes de análisis articulados en la estructura capitular.

Se dedica un primer capítulo como contenedor de los aspectos metodológicos y las herramientas teóricas empleadas para la fundamentación y análisis de los casos de estudio propuestos. Se apuntan sobre las nociones de lo natural para culminar con las interrogantes ¿Qué es lo que hace que algo sea “natural”? ¿Se puede diferenciar entre lo artificial y lo natural? A partir de aquí, el trabajo focaliza en las teorías de la era del Antropoceno como una de las clasificaciones más acertadas para definir la fuerza transformadora de la acción humana sobre el planeta y sus recursos y, por tanto, también para señalar el contexto en el que se inserta el renovado interés del arte del siglo XXI por soportes como los materiales naturales. Se analizan particularmente estas desde el contexto caribeño y latinoamericano como un campo de debates desde el que se están generando nuevas perspectivas y ejes decoloniales respecto a la naturaleza y la expropiación de recursos. Asimismo, han quedado establecidas dos categorías capaces de describir las estrategias que traza el arte contemporáneo para acercarse a la naturaleza: la *apropiación* y el *agenciamiento*. Una desde el punto de vista formal, otra desde la teoría, describen el proceso de descontextualización de los elementos naturales prececeros, despojados de sus cualidades iniciales y agenciados con nuevos discursos. A pesar de ello, es pertinente resaltar que su condición temporal finita no es estática y es justamente en su continua transformación y crecimiento donde adquiere mayor complejidad la aplicación de ambas variables.

El segundo capítulo se centra en el eje de **la experiencia de la apropiación natural como material al interior de la obra** a partir del primer caso de estudio: Rafael Villares. En sus piezas no solo se problematiza sobre la estrategia que connota el trabajo con recursos naturales y prececeros tanto dentro como fuera de la galería, sino que también se indaga sobre las nociones discursivas que amparan su particular elección. Todo ello sustentado en la base de una exploración previa respecto al contexto de políticas ambientales en Cuba, así como a un mapeo de posibles antecedentes e influencias.

El capítulo tercero, presenta una estructura de análisis y variables similares, sin embargo, en ella se propone otro eje que define las **implicaciones del arte con la naturaleza al entender éste en su dimensión de proceso**. A través de la obra de la artista mexicana Paola De Anda, se exploran ya no solo nociones que tienen que ver con lo efímero, sino también con la construcción del objeto artístico y su funcionamiento como un laboratorio donde aparece un proceso de coautoría entre la artista y los tiempos naturales mismos.

Para el cuarto y último capítulo se trabaja con **la variable del espacio** como una suerte de

compendio de las dos primeras estrategias. Vientre Compartido, colectivo puertorriqueño que se presenta como caso de estudio, señala la importancia de la convivencia armónica con las áreas naturales y la vinculación con la comunidad más allá de la institución arte. Al tiempo que, construye nuevos ecosistemas estéticos a partir del tratamiento de la materia y el tiempo natural, ambas como variables fundamentales en la realización de sus intervenciones de mínima escala.

En los capítulos dedicados a los artistas y sus obras, se prestó especial atención a tomar en consideración tres núcleos fundamentales: el contexto político ambiental, el mapa histórico-artístico y la obra propiamente del artista (o colectivo). De esta forma se crea un justo balance entre todas las variables de análisis a su interior, puestas a dialogar entre sí.

Estado natural implica solo un pequeño paso dentro de una estructura temática significativa que demanda en los tiempos actuales mayor grado de atención. No se trata solo de adentrarnos en particularidades de tipo formal que revisten, sin dudas, nuevos procesos en la conformación física de la obra de arte, sino el necesario entendimiento de que hoy en día, lo artístico se compone de factores múltiples de interacción que enuncian problemáticas geolocalizadas y de máxima actualidad.

Capítulo 1

Conceptos

La naturaleza como potencia.
Reflexiones e implicaciones
artísticas desde el Antropoceno

Capítulo 1. Teoría

La naturaleza como potencia. Reflexiones e implicaciones artísticas desde el Antropoceno

En su libro *Islas del Caribe. Naturaleza-arte-sociedad* la Dra. Yolanda Wood declara abiertamente la existencia de un sistema de relaciones -sujeto/sociedad y naturaleza- fundado con la humanidad misma y en el que el arte ha pasado a jugar un papel consustancial. Sin duda se tratan de variables y conexiones que han cambiado a lo largo de la historia y en la misma medida en la que se han transformado las dinámicas de interacción del hombre con su entorno. En este tránsito, sería importante señalar cómo la naturaleza no solo fue abordada como tema en varias expresiones culturales, sino que se convertiría en fuente de materiales, procesos y conceptos que nos permitirán establecer categorías que desarrollaremos en las próximas páginas.

La utilización de los materiales naturales por parte de los artistas es especialmente relevante a partir de la segunda mitad del siglo XX. No debe parecer fortuito entonces que, a la luz de los ensanchamientos morfológicos y la espectacularización del arte, reaparezca dentro del amplio espectro de relatos contemporáneos, esta voluntad de integrar arte y vida como fundamento para reflexiones de toda índole a través de la incorporación de objetos materiales. La cuestión de la materia natural no constituye una elección neutra y se revela como un foco de tensiones que aporta nuevas connotaciones al planteamiento discursivo entre lo real y el artificio.

Esta emergencia progresiva que adquiere el elemento natural revela el valor cada vez más notorio de lo presencial y/o procesual en detrimento de lo únicamente representacional. Por otra parte, la introducción de un elemento real en la obra artística señala no solo sus posibilidades expresivas, sino también su capacidad de autoproducirse en coautoría con el creador.

En ese sentido, los materiales utilizados nos interesa explorarlos, tanto por sus cualidades recontextualizadas, como por la implicación de estrategias estéticas, intereses temáticos y variables que comporta su empleo. A través de ellos se organiza el sistema visual y discursivo de una obra de arte basada en cambios constantes, inestable y abierta.

Por otra parte, ello supone la consideración y el uso diferenciado de sus potencialidades. No es lo mismo emplear materiales naturales como recursos, que simplemente presentarlos sin modificación alguna: naturaleza como objeto y naturaleza como potencia¹². Del mismo modo, convendría entender que su asociación *a priori* hacia factores ecológicos no necesariamente debe estar relacionada con una condición biológica, sino también con una suerte de ecología social y política, que abre decididamente el debate en torno a los sistemas de dominación colonial.

¹² Cfr. Daniel López del Rincón, *Bioarte. Arte y Vida en la era de la Biotecnología*. Ediciones Akal, S.A, Madrid, 2015, p. 176.

Este complejo panorama nos conduce a repensar nuestro entendimiento de lo natural, redefinir el valor de la cultura material dentro del arte y las estrategias en las cuales se funda su implementación. Asimismo, cabría preguntarse nuevamente sobre la intencionalidad o causas contextuales de las que dimana esta especial intencionalidad de la nueva generación de artistas por el empleo de lo natural como soporte de la obra artística en pleno siglo XXI y desde el espacio caribeño y latinoamericano.

El hilo conductor de este capítulo es una suerte de cartografía conceptual que permita analizar desde el marco de los estudios de arte y, necesariamente, con una apertura interdisciplinar a otras áreas del conocimiento, los diversos aspectos que se ven implicados en la investigación.

Por otra parte, para lograr un sistema de análisis que integre los tres casos de estudios propuestos, será necesario en las próximas páginas reflexionar y discernir en torno a las categorías de lo natural y lo artificial; así como reconocer la era Antropoceno y toda la teoría creada sobre ella como un contexto problemático idóneo para la inserción de estas obras y artistas. Serán asumidas y definidas, en consecuencia, la *apropiación* y *agencia* como los mecanismos de enunciación teórica y práctica que identifican estas piezas instalativas.

1.1 Lo natural y lo cultural

La idea de la naturaleza ha sido objeto de reflexión desde las más antiguas nociones filosóficas. Marcar sus límites y exponer su campo de acción aparecen en todas ellas como preocupaciones recurrentes. No obstante, sería oportuno recordar cómo las propiedades semánticas de las palabras, y por tanto sus connotaciones, pueden cambiar de una época a otra, asociadas a las estructuras ideológicas, los tiempos y los espacios desde los cuales se proyecten. Así, lo natural, cobra un nuevo significado en la actualidad de los conflictos ecológicos y desde las más diversas disciplinas, provocando múltiples debates.

El término “naturaleza” fue entendido durante mucho tiempo como lo puro, perfecto, la causa originaria de todo e, incluso, la representación de Dios sobre la tierra. Una visión estática, contemplativa y hasta mística. Con el paso de los años, la interacción del hombre con su entorno impuso el desarrollo de un conocimiento *a priori* sobre ella. Aquello que Nietzsche denominaría invención o estado de superficie –designa la acción de violar y apoderarse de ciertas “cosas por conocer” bajo premisas de relaciones de poder¹³– cambió completamente la disposición y relación del individuo con la naturaleza. En consecuencia, esa visión puramente romántica que enfatiza la

¹³ Cfr. Michel Foucault, “La verdad y las formas jurídicas. Primera conferencia”, en <http://www.pensamientopenal.com.ar> (Consultado en febrero 2020).

idea de lo “natural” en tanto no intrusión de lo humano, se transforma en accionar y modificación continua sobre ella y sus recursos. Resulta inevitable el interés por una indagación metafísica sobre la esencia de lo natural. ¿Qué es lo que hace que algo sea “natural”? ¿Se puede diferenciar entre lo artificial y lo natural?

Naturaleza es una palabra compleja con varias acepciones. Si nos remitimos a las definiciones básicas, podríamos considerar su conceptualización como “un conjunto de todo lo que forma el universo en cuya creación no ha intervenido el hombre”.¹⁴ A ello habría que añadirle la noción de “fuerza cósmica que rige y ordena las cosas creadas”.¹⁵ Por su parte, entenderemos los recursos que de ella provienen, como “el conjunto de elementos que se encuentran en la naturaleza de forma no modificada y cuya existencia está disponible para ser utilizada por la población”.¹⁶

En 1874, por ejemplo, John Stuart Mill había propuesto cuatro posibilidades de interpretar “lo natural”: 1. la totalidad de las cosas existentes, 2. la obra de Dios, distinto de lo humano, 3. aquello que es independiente de la influencia o invención humana, y 4. en el sentido de ser auténtico o fiel a sí mismo.¹⁷ Por su parte, algunos filósofos contemporáneos, afirma Teresa Kwiatkowska a raíz de una conversación personal con el investigador Mark Sagoff, creen que todo aquello regido por las leyes de la física es totalmente natural, en tanto no tiene un principio que los seres humanos puedan trastornar o violar definitivamente.¹⁸

Todas estas posturas y aproximaciones comparten como elemento en común el distanciamiento del hombre y presentan a la naturaleza como origen y consecuencia de la vida con leyes propias que dictaminan sus procesos. Sin embargo, al estar gestada esta definición por el “conocimiento” e invención humana (referido con anterioridad), cabría reconocer entonces que la mayoría de nosotros tiene una idea muy artificial de lo realmente natural. Sobre todo, si tenemos en consideración que queda poco de la naturaleza que no haya sido modificado de alguna forma por la mano humana. A pesar de ello, nos quedaremos con esta noción de lo que tiene origen –según Nietzsche, orden, ordenamiento, encadenamiento de formas de belleza y sabidurías– mientras lo artificial, será apreciado como lo creado por la mano del hombre a partir de los avances de sus conocimientos, de la ciencia y la teoría.

En ese sentido, autores como Keekok Lee han propuesto dos categorías muy similares: lo natural y lo artefactual. Así, mientras la primera posee valor ontológico en virtud de la independencia de

¹⁴ Rita D.Vincenti, “Conceptos y relaciones entre naturaleza, ambiente, desarrollo sostenido y resiliencia”, en <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx> (Consultado en febrero 2020), p. 2.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 4-5.

¹⁷ Cfr. Teresa Kwiatkowska, “Lo natural: un concepto enigmático”, *Ludus Vitalis*, Vol. XIV, No. 25, 2006, pp. 155-156.

¹⁸ *Ibidem*, p.156.

la intrusión humana; la segunda, al ser un producto de los propósitos del hombre, atiende a sus intereses y necesidades.¹⁹

Como explica Foucault en su primera conferencia, la conexión entre la naturaleza humana y el mundo se da sobre la base del conocimiento que puede ser obligatoriamente parcial, esquematizado, ignorante de diferencias o, también, una forma de desconocimiento. Quedan así polarizados y encontrados ambos campos: origen vs. invención o natural vs. antinatural.²⁰

Afirma Teresa Kmiotkowska que la objeción más contundente a este sentido de lo natural es que tal definición no permite ningún contraste útil con lo cultural. La naturaleza implica aquellos recursos capaces de crecer sin administración, siguiendo sus propios ordenamientos y mostrando la infinita variedad de cosas que la distinguen. Lo natural, explica la autora, posee individualidad imposible de imitar por el hombre o cualquiera de sus disciplinas como el arte.

Actualmente, podríamos considerar que esa noción de la naturaleza virgen y pura ya no existe porque la acción humana ocupó y/o modificó transitoriamente la mayoría de sus espacios. De ahí las complejidades para nombrar o definir lo natural, conformándose el discurso crítico con categorías como *ambiente*, capaces de englobar la interacción entre el origen y la invención.

De igual forma, nos explica el especialista Andrea Milesi que “la emergencia de la crisis ambiental ha puesto en evidencia la potencialidad de sus estudios para el tratamiento de la relación entre naturaleza y cultura, con aportes que se extienden de los límites estrictamente académicos”.²¹ Se trata de otras narrativas que, desde múltiples especialidades, están asumiendo diferentes o similares perspectivas respecto a la experiencia histórica humana con lo natural.

1.2 Antropoceno: contextos geológicos y devenires artísticos

Dentro de los estudios realizados por estas diversas disciplinas, podemos localizar un término reciente que logra explicar esta interacción (naturaleza-cultura) en el siglo XXI. Así, **Antropoceno**, acuñado desde el año 2000 por los científicos Eugene Stoermer y Paul Crutzen, designa la nueva era geológica en la que vivimos y donde las actividades humanas constituyen la principal fuerza transformadora del planeta.²²

En las últimas décadas, a pesar de que no existe un consenso definitivo al respecto, el término ha sido empleado para definir las condiciones de la Tierra y el deterioro de los ecosistemas terrestres

¹⁹ *Ibidem*, p. 157.

²⁰ Cfr. Michel Foucault, *Op. Cit.*

²¹ Andrea Milesi, “Naturaleza y cultura: una dicotomía de límites difusos”, *De Prácticas y Discursos*, Cuadernos de Ciencias Sociales, Año 2, No. 2, 2013, p. 2.

²² Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer, *Op. Cit.*

como consecuencia de la acción humana. Los geógrafos e investigadores de la Universidad Nacional de Colombia, Jeffer Chaparro Mendivelso e Ignacio Meneses Arias, especifican sus connotaciones cuando apuntan: “El Antropoceno marca el comienzo de la producción de mercancías y el consumo de bienes y servicios a gran escala gracias a los avances tecnológicos representados en la incorporación de la automatización generalizada y la transformación de materias primas en gran diversidad de subproductos jamás vista”.²³ A ello habría que sumarle otro elemento de cambio: el incremento considerable en la extracción masiva de materiales naturales a todos los niveles.

Los especialistas reconocen que la huella antropocénica, marcada por la dominación del hombre sobre los recursos naturales del planeta, no es un proceso reciente, sino el resultado continuo y disperso de siglos de evolución²⁴. Más allá de los cambios y consecuencias que describe, lo cierto es que el concepto propone una reflexión en torno a estas problemáticas, al tiempo que demanda una nueva forma de entendimiento y visualización. No son pocos los expertos que abogan por narrativas capaces de descentrar los discursos hegemónicos y apocalípticos y en su lugar generar espacios propositivos para hablar de responsabilidad y soluciones.

Si bien como término quedó restringido durante los primeros años de su aparición a la esfera de las ciencias, resulta interesante cómo de forma cada vez más notable, esta idea se ha extendido con amplio reconocimiento en las esferas del arte y la cultura, hasta acuñar lo que algunos críticos como Mariana Reyes llaman “el arte en la era del Antropoceno”.²⁵ La nueva clasificación nos permite entender esta transformación desde otra perspectiva: de la magnificencia y admiración que protagonizaba la interpretación de la naturaleza por los artistas en otros tiempos, transitamos a la extinción, contaminación, devastación y al cambio climático actual como tópicos recurrentes. Dentro de la comunidad artística son usuales entonces estas problematizaciones, apoyados en narrativas científicas e investigaciones enjundiosas, y a la par, como evidencia de sensibilidad y compromiso ético por compartir la denuncia y reflexión críticas en torno al tema.

Un aspecto esencial en esta indagación supone un posicionamiento polémico y cuestionador, así como una narrativa desde el tiempo presente y el futuro, donde se reconocen, tanto algunos enfoques catastrofistas, como otros más esperanzadores. Asimismo, contempla entre sus

²³ Jeffer Chaparro Mendivelso e Ignacio Meneses Arias, “El Antropoceno: aportes para la comprensión del cambio global”, *Ar@cne* (Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales), Barcelona, No. 203, diciembre 2015, p. 5.

²⁴ Para algunos especialistas y científicos, entre los que se encuentra el propio Paul Crutzen, el Antropoceno y sus consecuencias se vienen gestando desde 1780 en plena era industrial con la invención de la máquina de vapor y el inicio de la implementación ampliada de los combustibles fósiles. Otros autores, y partiendo de esta misma perspectiva, apuntan hacia los orígenes del capitalismo y la mercancía, como claves sustanciales que han determinado la fase actual en la que nos encontramos, en un intento de afirmar la superioridad de la definición de “Capitaloceno” en lugar de Antropoceno.

²⁵ Cfr. Mariana Reyes, “Arte y Antropoceno”, en https://medium.com/@marianareyes_35799/arte-y-antropoceno (Consultado en marzo 2020).

estrategias el involucrar públicos más amplios, capaces de ser movilizados hacia la acción. Partiendo de esto y, bajo la premisa de que el arte puede potenciar una comprensión más profunda de los fenómenos que nos rodean y erigirse como un compromiso intelectual y creativo, vemos cómo un grupo de expresiones artísticas, siendo particularmente favorecidas las instalaciones²⁶ como lenguajes que exploran desde lo matérico (cuestionamiento del mundo físico en el que vivimos), la estética del Antropoceno en un intento por sensibilizarnos ante el deterioro y la degradación.

Ello nos conduce inevitablemente hacia un sistema y dinámicas de creación artística que no solo atiendan a la racionalidad, sino que apelan hacia lo sensorial y perceptivo. De ahí entonces la variabilidad de materias y objetos que, tomados de la vida contemporánea, son llevados a las estructuras estéticas. En un inventario propuesto por Mariana Reyes, estas son algunas de las formas y materiales en que los llamados artistas del Antropoceno incursionan:²⁷



Plastiglomerato, 2013
Kelly Jazvac (artista) / Patricia Corcoran (geóloga) / Charles Moore (oceanógrafo)
Fuente: <https://fierman.nyc/kelly-jazvac>

- Prototipos y simulaciones tecnológicas de ciudades futuras. (*Cloud Cities* de Tomás Saraceno) **(Ver Anexo 1, Imagen 1);**
- Estela de residuos que acompaña nuestro habitar en el mundo y el consumismo material. (*Globe*, Marteen Vanden Eynde) **(Ver Anexo 1, Imagen 2);**
- Colaboraciones entre artistas y científicos que ha resultado en que ciertos fenómenos de naturaleza material hayan comenzado a protagonizar exhibiciones en museos y galerías de arte. (*Plastiglomerato*, obra de Kelly Jazvac junto con la geóloga Patricia Corcoran y el oceanógrafo Charles Moore) **(Ver Anexo 1, Imagen 3);**
- Reinterpretar la sistematización y el análisis cuantitativo que caracteriza a las ciencias exactas se ha vuelto común en las prácticas artísticas. (*Anthropocene: a data visualization* de Yazan Tabaza y Riccardo Torresi) **(Ver Anexo 1, Imagen 4);**

²⁶ La instalación como una de las más audaces y heterogéneas expresiones de los cambios morfológicos acaecidos en el arte contemporáneo, genera un universo muy particular en términos de recursos matéricos, donde todo objeto o elemento de la vida contemporánea es susceptible a incorporarse a la obra de arte como recurso.

²⁷ Cfr. Mariana Reyes, *Op. Cit.*

- Conversión de los retos climáticos en algo tangible (*Ice Watch* de Olafur Eliasson y el geólogo Minik Rosing) (Ver Anexo 1, Imagen 5).



Ice Watch, 2015
Olafur Eliasson (artista) / Minik Rosing (geólogo)
Fuente: <https://revistacodigo.com/>

En todos los casos destacan dos aspectos significativos: por una parte, la existencia de un proceso amplio de producción que involucra en gran medida saberes científicos y recursos matéricos no considerados como “artísticos”. Por otra, la diversificación y complejización de la relación entre el arte y la naturaleza, siendo una de sus variantes más socorridas el hacer de los medios naturales materiales potenciales en la construcción de sentidos en las creaciones artísticas.

1.2.1 Campos de disputa en América Latina y el Caribe

En una primera cuerda de análisis se determinó que el Antropoceno alude al cambio climático, a la pérdida de la biodiversidad y destrucción de ecosistemas, a las transformaciones en los ciclos biogeoquímicos, así como al sustancial crecimiento de la población mundial y las variaciones continuas en los modelos de consumo actual. Ello nos permite pensarlo, en términos generales, como la crisis ecológica ambiental en la que estamos inmersos y, desde ahí, enfocar los contextos particulares de inserción que serán analizados más adelante.

Coincidimos en la existencia en torno al término de un “campo de disputa”, como lo refiere la Dra. Maristella Svampa,²⁸ en el cual se conectan diversas narrativas y se cuestiona la pertinencia de sus áreas de aplicabilidad desde una proyección, ante todo, geopolítica. Más allá de los posibles debates que se ciernen en torno a esta categoría “globalizante”, es innegable que su crítica ilumina aspectos claves dentro de la crisis e invita a reconsiderar la conexión entre la tierra y el hombre. Somos conscientes, como intentamos reflejar en acápite anteriores, que poco o nada existe de la naturaleza pura no modificada por la acción humana. En ese sentido, convendría señalar con énfasis que el Antropoceno no solo cuestiona el paradigma cultural de la modernidad, sino que también establece la necesidad de un renovado “paradigma civilizatorio”²⁹, no necesariamente homogéneo a todos.

²⁸ Maristella Svampa, “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 24, No. 84, 2019, en <https://www.redalyc.org/jatsRepo/279/27961130004/html/index.html> (Consultado en marzo 2021), pp. 33-54.

²⁹ *Ibidem*, p. 40.

En la misma medida que se ha complejizado y desplazado el término, que han surgido debates en torno a la pertinencia de los procesos que describe desde diversas áreas de conocimiento, una nueva arista se ha venido a sumar a este campo conflictual de disputas: ¿Desde dónde se enuncia? ¿Responde acaso a todos los espacios en igual condición?

Innegable es que las reflexiones sobre el Antropoceno emergen originariamente desde los márgenes de habla inglesa o, tal vez con mayor pertinencia cabría decir, desde la llamada configuración de Occidente. En ese mismo sentido, podríamos apuntar sobre la existencia de un proceso de colonialidad de la naturaleza³⁰ que define, asimismo, discursos hegemónicos y excluyentes respecto a quiénes tienen derecho sobre ella.³¹ En muchas ocasiones, no se han tomado en consideración las circunstancias históricas sociales de explotación sobre las que se ha fundado el territorio caribeño y latinoamericano, espacio fundamental desde el que se pretende problematizar en esta investigación y que arroja ciertas particularidades en torno al tema.

Sin embargo, y tal vez como una de las claves principales de este ejercicio, podríamos apuntar que el posicionarnos también desde el Antropoceno constituye de las más acuciantes variantes de esta postura de pensamiento decolonial que, en definitiva, nos invita a deconstruir las historias y crear nuestras propias lógicas de entendimiento. Como afirmaría Walter Mignolo: “el pensar descolonial es manera-otra de conocer que co-existe conflictivamente, para criticar y desplazar la razón imperial/moderna.”³² El volver hacia el origen, hacia lo natural, es también entonces no solo una nueva reflexión respecto al control de la naturaleza y sus recursos, la privatización y explotación de las tierras que históricamente ha definido al espacio; sino también, una forma de repensarnos como territorios, invertir narrativas y formas de dominación de matriz colonial.

En términos fácticos, al referirnos al Caribe y América Latina, hablamos posiblemente de una de las regiones con mayor nivel de desigualdad y peor distribución de tierras del planeta, pero, también, con una de las extensiones terrestres más variadas y complejas en cuanto a ecosistemas se refiere. Al respecto, los datos recopilados por el Fondo de Población de las Naciones Unidas

³⁰ En su texto sobre la *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Walter Mignolo, incorpora una nueva arista dentro de los procesos de dominación colonial: la colonialidad de la naturaleza. En el propio texto (Walter Mignolo, *Op. Cit.*, p.12), afirma como últimamente, y a instancias del colega Edgardo Lander, ha sido agregada esta nueva esfera a los estudios de estas complejas estructuras y que, se suma, además, a otros renglones como el control de la economía, de la autoridad, del género, la sexualidad, así como el de la subjetividad y conocimiento. Sobre cada uno de estos campos propone un ejercicio reflexivo de desestructuración de saberes y nuevas formas de aprendizaje.

³¹ Adolfo Albán A. y José R. Rosero, “Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia”, *Nómadas*, Universidad Central, Colombia No. 45, 2016, en <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/2295-violencias-civilizatorias-y-potencias-interculturales-nomadas-45/881-colonialidad-de-la-naturaleza-imposicion-tecnologica-y-usurpacion-epistemica-interculturalidad-desarrollo-y-re-existencia> (Consultado en julio 2021), p. 30.

³² Walter Mignolo, *Op. Cit.*, p. 48.

(FPNU) son reveladores:

La región cuenta con casi 2000 millones de hectáreas, de las cuales casi 600 mil millones son reservas cultivables. En el año 2000, agrega el FPNU, la región poseía un 25% de las áreas boscosas del mundo, más del 90% localizadas en Brasil y Perú, al tiempo que Brasil, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela se cuentan entre las naciones consideradas de “megadiversidad” biológica que albergan entre 60 y 70% de todas las formas de vida del planeta. Si a esto se añaden los recursos hídricos renovables del mundo, Latinoamérica recibe casi el 30% de la precipitación mundial y posee una tercera parte de los recursos hídricos renovables del planeta.³³

La extensión y riqueza del territorio, sin embargo, muestra a la vez profundos problemas de acumulación histórica basados en las prácticas extractivistas, la mercantilización y el capitalismo que se suman a la condición ambiental. La urgencia de entender y actuar ante la situación actual se ha tornado uno de los tópicos más recurrentes en los debates actuales. Muchas de sus teorías apuntan sobre la responsabilidad que en ello tienen las economías primermundistas y cómo nuestra área está entre las más vulnerables a los impactos de esta transformación del medio ambiente.³⁴ Convendría aclarar que con ello no asumimos una disputa en torno a la responsabilidad de la problemática ecológica, pero sí reconocemos que el desastre implica mayor grado de responsabilidad desde ciertas áreas en donde nuestra región ha sido, la más de las veces, un almacén de explotación desde el mismo proceso de Conquista y Colonización, agravado con el impacto de la globalización neoliberal.

El Caribe y América Latina, en los márgenes del impacto de la era del Antropoceno, revelan, en consecuencia, la existencia de una crisis tanto ambiental como sociopolítica y hacen del espacio, una “periferia globalizada” y una “zona de sacrificios”, ligada a procesos de dominación colonial, racista, patriarcal, antropocéntrica, así como en el modelo de producción económica imperante. Muy claramente quedan expuestos ambos temas en las reflexiones de la Dra. Maristella Svampa cuando señala:

Los elevados costos ambientales que desde inicios de la Modernidad pagaron y continúan pagando los pueblos del sur ponen de manifiesto patrones de injusticia ambiental, refleja profundas desigualdades, no solo entre el norte y del sur, sino también al interior de las sociedades, tanto desde el punto de vista social, etario, como étnico y de género. La deuda ecológica resulta imposible de cuantificar.³⁵

Ante esta situación, que adquiere para el área caribeña y latinoamericana una marcada dualidad, los últimos años han visto un favorable crecimiento de iniciativas ambientales desde gestiones gubernamentales, sociales, o por parte de grupos comprometidos. En términos generales,

³³ Alfonso Madrid Echeverría, “¿Antropoceno y Capitaloceno en Latinoamérica?”, *Diario y Radio U Chile*, diciembre 2017, en <https://radio.uchile.cl/2017/12/18/antropoceno-y-capitaloceno-en-latinoamerica> (Consultado en marzo 2021).

³⁴ Esta vulnerabilidad, habría que reconocer, que no se trata solo de un factor de coincidencia geográfica. La afectación en mayor medida de áreas como la caribeña y la latinoamericana también responde a un proceso de infraestructura tercermundista o subdesarrollista y, por tanto, de contextos de pobreza y marginalidad.

³⁵ Maristella Svampa, *Op. Cit.* p.42.

corresponde señalar como, aun así, resulta ser un panorama desalentador y lleno de contradicciones. La ausencia de marcos legislativos claros, el real compromiso de transformación, el detrimento de su posición estatal ante las economías extractivistas, la falta de conciencia ciudadana sobre la necesidad de protección ambiental, han terminado por relegar el asunto hacia causas minoritarias, luchas sociales, políticas de modernización ecológicas a nivel de estados o nóminas de impuestos en corporaciones como parte de su responsabilidad social. Ello confirma, decididamente, la imbricación colonial-decolonial del proceso, y la conexión que el conflicto genera desde lo natural y hasta lo económico.

Sin duda, y bajo estas premisas, cabría afirmar cómo las construcciones dimanadas desde la región respecto a la nueva era geológica adquieren proyecciones particularizadas, sin por ello dejar necesariamente de contribuir a la solución de un problema cuyas causas y consecuencias son, ante todo, globales. Asimismo, corresponde aclarar aquí que durante muchos años se ha hablado en términos de políticas ambientales, legislaciones y estudios que se gestionan desde los gobiernos respecto al medio ambiente. Sin embargo, aparece de nueva cuenta en la palestra el término de Antropoceno para establecer el cauce teórico y contextual desde el cual se insertan actualmente estas prácticas. Son los estudios, desde este particular punto de vista, los que resultan novedosos dentro del territorio.

En ese sentido, según queda recogido en la literatura especializada, el debate en el Caribe y Latinoamérica en torno al Antropoceno se ha manifestado de forma lenta y gradual desde el campo investigativo. En años recientes se localizan estudios más certeros desde la teoría que anclan sus reflexiones hacia gestos decoloniales del saber occidental. Ello quizás explique el hecho de que, en gran medida, se ha buscado encauzar a través de las reflexiones entre este término y el de Capitaloceno.

Coincidimos con la postura de muchos de estos autores al cuestionar su enfoque totalizante y su énfasis en narrativas globales que dejan en evidencia la ausencia de consideración hacia ciertas áreas de impacto en la región como la geopolítica del conocimiento, la diferenciación territorial, el desplazamiento de los extractivismos y la falta de reconocimientos de otras ontologías y epistemologías. Sin embargo, como bien menciona la Dra. Maristella Svampa, el centramiento en torno a este debate “Antropoceno v/s Capitaloceno”, puede llegar a borrar la verdadera complejidad en torno al fenómeno. La autora en su texto advierte coherentemente sobre este peligro y explica: “(...) dicha opción implica desconocer que el concepto mismo de Antropoceno se inserta en un campo de disputa, atravesado por diferentes narrativas, no todas convergentes, no sólo respecto del comienzo de la nueva edad sino también con relación a las salidas posibles de la

crisis sistémica.”³⁶

Construir el término desde el Caribe y América Latina debería entrañar entonces la movilidad entre dos líneas estrechamente conectadas: la complejidad que revierte en el entramado global y la adecuación a lo regional y local: “La descolonialidad (de la mente, esto es, del saber y del ser) y la opción descolonial comienza por develar la complicidad totalitaria de la retórica de la modernidad y de la lógica de la colonialidad, al mismo tiempo que construir futuros globales pluri-versales más que uni-versales.”³⁷ Justamente en ello radican los aportes que desde un tiempo para acá se están realizando y que conllevan, además, nuevas formas de habitar y pensar el territorio desde el que enunciamos como consecuente gesto descolonizador.

Del mismo modo que sucedió en escala internacional, el término no ha tardado en expandirse hacia otros campos del saber. Como punto de convergencia de geólogos, antropólogos, filósofos, historiadores y artistas, por solo citar algunos posibles campos, ha quedado demostrado que la mirada sobre el Antropoceno debe partir de un compromiso transdisciplinar y multidisciplinar. Ello explicaría, en igual medida, otros de los aspectos esenciales que serán debatidos en estas páginas y que confirman el hecho de que muchos de los creadores involucrados en este fenómeno demanden de equipos de producción igualmente heterogéneos en su conformación.

Esta transición hacia la integración disciplinar y la reelaboración del vínculo sociedad-naturaleza, ocurre desde prácticas que proponen otras maneras de habitar el territorio, lo que el propio Mignolo denominaría como “epistemologías de frontera” a partir de las cuales se pueden establecer diversas críticas o recuperaciones parciales tanto de la modernidad como de la colonialidad.³⁸ El arte, por su parte, confiamos en que tiene una presencia sistemática en este particular aspecto y que ha encontrado en sus materiales y gesto renovado, sus principales estrategias, desde las que, también, se suponen reescrituras narrativas de la historia del continente y las islas, su conflicto colonial y la relación histórica y compleja entre sociedad-naturaleza.

Lo cierto es que, en los imaginarios históricos trazados en la región, la naturaleza y la cultura han mantenido una estrecha relación. Ya sea desde la contemplación o implementación, como transcripción directa o metáfora de problemáticas diversas, sus estructuras definen un principio geolocalizado de identidad. No obstante, desde los años ochenta del siglo XX, en relación con las severas afectaciones ambientalistas que imperaban a nivel mundial, el arte miró y empleó más que

³⁶ Maristella Svampa, *Op. Cit.* p. 40.

³⁷ Walter Mignolo, *Op. Cit.* p. 59.

³⁸ Cfr. Walter, Mignolo, “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Universidad Central, Bogotá, 2007, citado en Héctor Alimonda (Coordinador), *La Naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina*. CLACSO, Buenos Aires, 2011, p. 27.

nunca el tema de lo natural como símbolo de un nuevo paradigma estético. En lo adelante, y según nos explica la Dra. Yolanda Wood, “cada vez la naturaleza reclamará al género humano una mayor atención y mejor armonía de relaciones.”³⁹ No resulta fortuito que en los años siguientes se hayan incrementado las interacciones y perspectivas con que los artistas han abordado el tema.

Un rastreo panorámico, dispuesto contextualmente desde el Antropoceno caribeño-latinoamericano, nos permite apreciar cómo las estéticas y materiales se exploran en la misma amplia diversidad que lo hacen los artistas internacionales: industriales y nuevas tecnologías, objetos múltiples, elementos artesanales, reciclados o materiales orgánicos, entre otros. Sus reflexiones desde lo local se insertan en una lógica global que no está únicamente ligada a los discursos por nuestros ecosistemas.

Como diría Nicolas Bourriaud, el artista (caribeño y latinoamericano en este caso) ha aprendido a servirse de las formas y a saber habitarlas.⁴⁰ Si bien el instalacionismo como corriente internacional implicó en la región una renovada puesta al día, lo cierto es que encontró un terreno fértil de realización y experimentación con todo tipo de materiales. Las cualidades intrínsecas de estos son el punto de partida para la creación de la obra de arte y, además, la base para discursos, sobre colonialidad-decolonialidad. Podríamos pensar que, sin ser la única, esta estrategia se ha convertido también en una suerte de gramática de la decolonialidad (no solo de la naturaleza, sino también de la teoría política, la economía, del ser y del saber), a partir de la cual, los actores, o los artistas en este caso, son conscientes de los efectos coloniales y construyen desde cero, desde la base natural (conceptual y matérica), las nuevas epistemologías narrativas.

Podríamos afirmar que el empleo de materiales de diverso tipo no es algo propiamente dimanado del Antropoceno. Sin duda, en ello influyen tanto aspectos de la propia evolución de la sociedad y sus modos de producción, como de la misma práctica artística en continua transformación. Sin embargo, no quita que, ante el impacto y las consecuencias de la era antropocénica, muchos artistas han explorado estos materiales inusitados a partir de su acercamiento con la cultura del desecho, de lo artesanal, experimental y/o ecológico.

Más específicamente en la región, sorprende el empleo de esta materia natural ligada no necesariamente hacia asuntos ambientales y sí como portadora de múltiples ejes de reflexión. Una tradición en su implementación como recurso estético que varía notablemente no solo en sus implicaciones, sino también en relación con el espacio y tiempo desde el cual se enuncia.

³⁹ Yolanda Wood, “Caribe insular: arte y geoidentidad”, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*, Vol. II, Olga M. Rodríguez Bolufé (Coordinadora), Universidad Iberoamericana, México, 2016, p. 281.

⁴⁰ Cfr. Nicolas Bourriaud, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, Argentina, 2009, p. 23.

En ese sentido, es posible notar cómo la estrecha interconexión entre todos estos aspectos conduce al mismo punto de partida: volver a los orígenes, no sólo como una forma de afirmación, sino también como un instinto de preservación. Por otra parte, esto contribuye al entendimiento de la era geológica como una categoría compleja, capaz de englobar narrativas disímiles y más de una variable en lo que a la crisis ambiental se refiere. Reafirma, asimismo, el hecho de que la visión organicista de la naturaleza construida ancestralmente respecto a la Gaia, Gea o Pachamama ha encontrado nuevas bifurcaciones epistémicas desde las cuales mostrarse.

No es intención, corresponde aclarar, crear un debate respecto a la pertinencia del término y su adecuación al contexto latinoamericano; sin embargo, no nos exime de generar reflexión acerca de las maneras de repensar el espacio desde la lógica contemporánea.

Los creadores sobre los que estaremos problematizando no hablan sobre el Antropoceno, no al menos con plena consciencia, sino desde el Antropoceno. Que empleen los materiales naturales no es necesariamente una condición marcada por la nueva era geológica. Sus preocupaciones, no obstante, no pueden escapar del impacto que genera a nivel mundial y, aun así, ellas constituyen nuevas formas de pensarse también el territorio.

Aun cuando tenga una proyección global - ya sea Antropoceno o Capitaloceno- lo cierto es que nosotros formamos parte y como región nos corresponde insertarnos en igual medida. He aquí el principal paso en esta decolonialidad de la naturaleza que supone no solo una liberación del espacio ambiental, sino de problemáticas más profundas a nivel político, económico y social. No es desprejuiciado pensar que, desde estas prácticas artísticas, se trazan caminos similares. El arte, sin desconocer los asuntos autóctonos de cada región o espacio de enunciación, habla en términos de globalidad, que es justamente también lo que pasa mucho con el Antropoceno y su lógica dentro de la región latinoamericana.

Desde el particular posicionamiento y enjuiciamiento crítico que propone esta investigación, estamos cerca de trazar una perspectiva que ayude a explicar por qué se produce este retorno a los orígenes más allá de simples enfoques ritualistas, antropológicos y/o espirituales. Sostenemos que, desde el Antropoceno caribeño-latinoamericano, el empleo de lo natural en las prácticas artísticas constituye un punto de inflexión, en tanto desde él es posible trazar un eje decolonial de nuevos saberes y construir una particular narrativa sobre los campos de disputas de nuestra región.

1.2.2 Evocaciones naturales geolocalizadas

La transformación de la relación del arte con la naturaleza ha transitado por los mismos espacios y dinámicas de interacción que hemos descrito entre lo social y lo natural. Fueron probablemente

los años sesenta del siglo pasado el punto de inflexión que condujo al traspaso de la contemplación a la acción directa.

Durante estos años, los artistas intervinieron y se fundieron en la naturaleza a partir de acciones de gran envergadura en los espacios abiertos: el *Land Art* transformaría no sólo la escala sino también los sistemas de relaciones entre el arte y el objeto final, así como los materiales y las técnicas empleadas. Otro grupo de creadores llevaría los elementos perecederos y naturales a los espacios galerísticos para la construcción de instalaciones donde el *Art Povera* supondría una nueva estética que ponía en tela de juicio el carácter comercial del mercado del arte. Desde entonces, encontramos en la historia del arte experiencias similares a partir de artistas y casos de obras específicas.

Se trata de ciclos que se complejizan según el contexto que medie y, en ese sentido, se expresó para el Caribe y Latinoamérica a través de los debates en torno a la búsqueda de una especificidad y autonomía estético-visual. Esto condujo inexorablemente a la estrecha relación entre el arte y las tradiciones populares frente a la globalización y artificialidad de los materiales, y a la transformación de la relación arte-naturaleza.⁴¹ Cabría recordar las expresiones del *body* y *land art* legadas por Ana Mendieta donde el binomio naturaleza-cuerpo, devino en catalizador de sus presupuestos conceptuales y performativos (**Ver Anexo 1, Imagen 6**). O las instalaciones del cubano Juan Francisco Elso Padilla, donde los elementos naturales, unido a métodos artesanales de producción, se transmutaba en fuente de cosmovisión de culturas ancestrales (**Ver Anexo 1, Imagen 7**) Asimismo, las obras de Marta Palau, resultaban claras implicaciones de la conexión de estos elementos con los mitos, llegando a considerar los materiales de tipo orgánico como *reliquias*⁴² (**Ver Anexo 1 Imagen 8**). No menos interesante fue la labor “teórica” que algunos



artistas, como la misma Palau, propagaron sobre esta materia, cuando a inicios de los ochenta desarrolló en La Habana un taller experimental que fue inspiración para varios artistas cubanos de esa generación.⁴³

El convidado de piedra, 1991

Marta Palau

Fuente: <https://www.criticarte.com>

⁴¹ Esas prácticas responden a complejas relaciones del hombre con su medio como consecuencia de violencia, guerras, dictaduras, represiones. De ahí esa necesidad de volver a lo natural y salirse de los marcos institucionales y del mercado.

⁴² Término propuesto por Fernando Antonio Rojo Betancur, *Reflexiones en torno a las instalaciones recientes de Marta Palau, a propósito de la obra de arte como fetiche contemporáneo*. Tesis en opción al grado de Máster en Estudios de Arte. Directora: Dra. Mónica Steenbock Schmidt, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2007.

⁴³ El objetivo de este taller era trabajar con materiales naturales del entorno inmediato.

Estas búsquedas estéticas denotaron intereses antropológicos y conceptuales que continuaron hasta los noventa y se diversificaron de la mano de artistas como: Charot Oquet (dominicana), Ernesto Pujols (cubanoamericano), Alberto Chong (jamaicano), quienes pusieron a dialogar objetos reciclados con la materia natural. Revelador fue el caso del Taller Experimental *Ennegro* (cubano), donde la relación arte-naturaleza desborda la obra en una postura de defensa y salvaguarda del medio ambiente. En todos estos casos se hace visible la transformación de estos recursos en agentes secundarios a partir de la apropiación, borramiento de sus voluntades primarias y su nueva carga conceptual como extensión de los intereses de los creadores.

Y en los 2000, más específicamente nuestro campo de estudio, esta motivación se ha retomado con fuerza como tópico recurrente en todas las esferas, a raíz de las nuevas problemáticas ambientales. De estos intereses y preocupaciones, se generó una visualidad particular que pronto se adentró en los más complejos entramados de los imaginarios sociales para poner en crisis el concepto de racionalidad y mostrar el carácter multifocal del problema ambiental. Fueron estas estrategias las que en mejor medida visibilizaron la intencionalidad decolonial a la que nos referimos en el acápite anterior, y a la que nos aproximaremos en próximos capítulos.

Desde el punto de vista formal, comienzan a aparecer mecanismos de aproximación, diferenciación o ruptura con el objeto. Una relación de dominación y poder entre el artista y su objetualidad que es mediada por una o múltiples formas de conocimiento. Ello anuncia el surgimiento de una convergencia crítica entre los ritmos de la naturaleza y la cultura, y apunta hacia un “cambio de fase” en la experiencia histórica humana.

Podría en consecuencia explicarse cómo este proceso de interacción de lo natural con lo artístico se revela a través de problemáticas tanto conceptuales como formales. Así, por una parte, la reflexión desde los predios artísticos de las nuevas realidades acerca de lo natural en su relación con el hombre implica una vuelta al origen y al *estado natural* de las cosas como primer paso. Al tiempo que, la acentuación de un imaginario de lo precario, propio o geolocalizado, acomodado a las circunstancias y posibilidades de cada artista, mantiene la imagen dicotómica de “lo local versus lo global”.

La era del Antropoceno, en términos artísticos ha supuesto, más que nunca, un descentramiento en torno a las teorías de la relación arte-naturaleza y una transformación de los discursos dominantes sobre lo artístico y sus materiales para producir un nuevo conocimiento. Ante la emergencia de ponerlo de relieve y superar el sistema de leyes preconcebidas, estos gestos dan los primeros pasos en una lógica decolonial de la naturaleza. En medio de ello, son dos las categorías que proponemos utilizar para describir cuáles son los mecanismos y estrategias susceptibles que

emplear para definir la presencia de lo natural en las prácticas instalativas contemporáneas: agenciamiento crítico y apropiacionismo estético.

1.3 Naturaleza agenciada

La categoría agenciamiento, en su palabra original del francés *agence* (no traducido directamente del castellano), proviene del verbo latino *ago, agis, agere*, que significa hacer (ejemplos: agente, agenda). Por tanto, está ligado a una pragmática o acción. No obstante, su verdadera connotación emerge desde el plano de la filosofía del siglo XX y a partir de uno de sus grandes pensadores, Gilles Deleuze en colaboración con el psicoanalista y también filósofo Félix Guattari. Aunque sus conceptos se han ido complejizando y adquiriendo otros matices según las áreas de aplicación,⁴⁴ la palabra agenciamiento, utilizada frecuentemente con relación al mundo del arte, remite en mayor o menor medida al concepto homónimo producido por Deleuze y Guattari.

Aun así, se trata de una definición compleja que el autor traza a lo largo de sus producciones teóricas.⁴⁵ Una primera aproximación al respecto, nos permite entenderlo como “el conjunto o red de relaciones co-funcionales entre elementos heterogéneos”.⁴⁶ Una teoría que habla de la acción, relación y composición, pero también de la propia ontología del devenir y del deseo. Podemos suponer entonces no sólo el carácter diverso y múltiple de los elementos que la integran, sino también de los valores de los cuales cada uno es portador y que, en su imbricación, se transforman en un nuevo discurso (o devenir). Sus propiedades iniciales de agencia se desplazan hacia otros cuerpos para producir efectos y respuestas que denominaremos cadena de agenciamientos. Deleuze aclara: “lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias, el viento”.⁴⁷

Para otros pensadores, el concepto también ha sido traducido como ensamblaje. Sin embargo, en este proceso de fusión dos son las cualidades principales por resaltar: por una parte, que la transformación de las ideas primarias puede ser vista también como una subversión de los discursos iniciales; por otra parte, sería conveniente considerar que las formas concretas del agenciamiento son muy diversas y emergen en cada acto de manera específica según sus contextos.

⁴⁴ Por ejemplo, Judith Butler lo emplea vinculado a las teorías feministas y *queer*, mientras Alfred Gell con relación a la antropología.

⁴⁵ En ese sentido, la historia conceptual del término se dibuja en el corpus deleuziano de la siguiente forma: *Kafka. Por una literatura menor* (1975) — *Rizoma* (1976) — *Diálogos* (1977) — *Mil Mesetas* (1980) — *Foucault* (1986). Todos ellos en coautoría con Félix Guattari, salvo *Diálogos* —escrito junto a Claire Parnet— y el *Foucault* de Deleuze. No obstante, habría que reconocer también que, para algunos estudiosos del tema, ya desde *El Anti-Edipo* el concepto de “máquinas deseantes” apuntaba algunas de las cualidades que describiría más adelante “agenciamiento”.

⁴⁶ Cfr. Juan Manuel Heredia, “Dispositivos y/o Agenciamientos”, *Contrastes*, Buenos Aires, Vol. XIX, N°1, 2014, p. 94.

⁴⁷ Deleuze y Parnet, *Diálogos*. PRETEXTOS, Valencia, 1997, p.79, citado por José Enrique Ema López. “Del sujeto a la agencia (a través de lo político)”, *Athenea Digital*, No. 6, 1-24, 2004, p. 20.

De todo ello podemos deducir que la agencia implica un flujo de acciones que conectan prácticas, transmiten “cualidades” y producen novedades. Es, por tanto, la posibilidad de escapar de una norma (territorio) para fundar una nueva regla (re-territorialización) que igualmente podrá ser cuestionada o desbordada.

Para entender cómo esta categoría es aplicable al arte, sería válido reconocer el texto *Arte y Agencia* de Alfred Gell donde se propone, como una alternativa para superar conceptos anquilosados de la Antropología, comprender la experiencia del arte como una forma de atribución de agencia a los objetos e imágenes.

Con el concepto de “agencia del objeto” –explica Sergio Martínez Luna– este antropólogo deseaba llamar la atención sobre los modos en que un artefacto es capaz de afectar a las personas, movilizandorespuestas emocionales, generando ideas y provocando una variedad de acciones y procesos sociales.⁴⁸ En consecuencia, podríamos homologar esta relación con la idea del objeto artístico como una mezcla de elementos heterogéneos fusionados por el artista bajo un concepto estético y cuyo resultante, dista mucho de la especificidad de sus materiales. Se entendería entonces que su agencia –devenida de la propia intencionalidad del artista– tiene como objetivo producir estímulos y reacciones en los espectadores. Más específicamente, la naturaleza, libre de agencia (en tanto accionar del hombre), al ser llevada a la obra de arte como material, pasa a convertirse en una agencia secundaria de extensión, en este caso, de las propiedades y signos atribuidos por el artista. Se trata de un proceso intencional y racional donde la conciencia discursiva del creador lo hace explorar recursos como los naturales para cargarlos con nuevas connotaciones conceptuales e hibridaciones formales y dar lugar a la materialización de la conciencia práctica.

Cada una de estas materias naturales actúan como agencias de enunciación, y la obra, como un modelo transaccional cuyo discurso subvierte los tópicos que le son ontológicos para plantear asuntos como la crisis ambiental, el deterioro y la degradación. Tópicos que identifican el arte en la era del Antropoceno y el entendimiento del agenciamiento como una estrategia para traspasar y cargar semánticamente los recursos naturales de nuevas connotaciones.

Según las propias definiciones de Gell, podemos entender a los artistas como agentes primarios en tanto “entidades con el poder de iniciar acciones y sucesos por voluntad e intención”⁴⁹ y a los materiales naturales como los prototipos o agentes secundarios “que no poseen voluntad o

⁴⁸ Sergio Martínez Luna, “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Madrid, Vol. 7, No. 2, mayo-agosto, 2012, p. 173.

⁴⁹ Cfr. Alfred Gell, *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Traducción Ramsés Cabrera. SB editorial, Buenos Aires, 2016, p. 70.

intención en sí mismos pero que son esenciales en la formación, aparición o manifestación de las acciones intencionales”.⁵⁰ El recurso de la naturaleza toma su agencia de fuentes externas en las que el creador deposita sus cuestionamientos e inquietudes estéticas y en cuyo proceso, resulta transformarse física y conceptualmente. De igual forma, sus significantes variarán según los factores contextualizados y la experiencia de los públicos ante los cuales se muestre.

Al respecto, Sergio Martínez Luna concluye certeramente que: “Estos objetos son extensiones mundanas de los cuerpos y las mentes de sus productores que exponen a la vida social sus procesos de elaboración y eficacia. Es en este sentido que el arte es una trampa para la cognición, algo que resulta literal”.⁵¹ Ello nos haría pensar entonces en la noción de simulación y recreación de realidades otras alejadas de su constitución originaria y que pasan a ser invenciones. En el caso específico de lo natural no resulta menos conflictual. Se enviste como una categoría de agencia que revela una orientación relacionada con la ideología contemporánea del Antropoceno en tanto autonomía de los materiales y experiencias de la información.

El objeto artístico final –la instalación elaborada con materiales naturales– exterioriza tanto la intención de su artista como las relaciones sociales que determinaron su propio proceso de conformación; mientras, las cadenas de relaciones o agenciamientos que establecen en su proceder lo definen como una estrategia de aproximación del arte a la naturaleza.

1.4 Naturaleza apropiada

Cuando Walter Benjamin proponía que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido crítico, debería ser un collage de citas, definía un mecanismo de accionar del arte contemporáneo.⁵² Se trata de una estrategia que sigue siendo recurrente dentro del medio artístico y que designa el reutilizar una pieza preexistente, intervenir y crear de esta forma un nuevo resultante estético con otras connotaciones, es decir, se produce entonces la apropiación. No obstante, el solo restringir a objeto “manufacturado” ese elemento *per se* que describe el autor y que es reutilizado para una nueva producción de sentido, puede ofrecer una visión limitada de lo que hoy en día el término en sí mismo representa.

Desde las dos últimas décadas del siglo pasado el cambio de paradigma que Bourriaud denomina como postproducción, implicó una nueva relación del objeto artístico con lo cotidiano, anulando el distanciamiento que impone una realidad completamente estetizada. Ello implicaría este desplazamiento del arte a la categoría de “objeto cotidiano” y también, la posibilidad de que todo

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ Sergio Martínez Luna, *Op. Cit.*, p. 182.

⁵² Walter Benjamin, citado en *Apropiacionismo de imágenes*. Departamento de Escultura, Universidad de Valencia, España, en <https://poliformat.upv.es> (Consultado en marzo 2020).

aquello que se encontrara en el entorno tuviera la potencialidad de transformarse en una pieza artística. Muchos creadores contemporáneos desde entonces, y con más énfasis en el siglo XXI, apelaron a la experimentación de formas, materiales y estéticas que desarrollaran un único discurso: evidencia del tiempo presente/temporáneo en el que se vive y se imagina vivir. Podríamos apuntar entonces que las prácticas artísticas contemporáneas se transformaron en un sistema abierto de producción creativa basado en la apropiación, intertextualidad y relectura.

En ese afán de regresar a la cotidianidad, no resulta fortuito que la naturaleza apareciera como una fuente inagotable de materias primas a disposición de los artistas. Si bien el arte siempre ha estado en estrecho vínculo con la naturaleza –por sus soportes, materiales o alternativas simbólicas de la representación– en este caso, se trataba de llevar lo natural como elemento encontrado al interior de la obra de arte y utilizarlo como eje central de sus reflexiones y propuestas. Justo en este gesto, aparece la apropiación como una práctica. De aquellas primeras experiencias de “copiar” e “intervenir” obras para la creación de otra con un nuevo significado, podríamos ser capaces de extender el concepto a todos esos objetos o elementos de la cotidianidad que de forma cada vez más decidida aparecen en el arte.

Por otra parte, apreciamos cómo los mecanismos artísticos (apropiación, hibridación...), ante la ausencia de un paradigma estético que homogenice el total de las producciones artísticas, pasan a ser los elementos identificadores de una propuesta. En un artículo del Departamento de escultura de la Universidad de Valencia, se planteaba la existencia de una variedad de formas de apropiación que definen el campo artístico actual: copia, *montage*, reciclaje, *collage*, objeto encontrado, serialización, cita, metraje encontrado, fragmentación, reconstrucción, manipulación, ensamblaje, reciclado, rayado, remezcla, hibridación, entre otras.⁵³ Prácticas plurales que pueden aparecer de forma conjunta en un mismo caso o enfrentadas.

Cada una de estas variantes tiene sus particularidades, pero también nos permiten entender la complejidad y heterogeneidad de los recursos que utilizan. En consecuencia, sería posible aproximarnos a un concepto de *apropiación de lo natural* que explique la particular dinámica de interacción que, desde el arte contemporáneo, específicamente en las prácticas instalativas, define el vínculo que establece el artista con la naturaleza y sus recursos como una suerte de “objeto encontrado” y resignificado.

Como termino, la primera vez que el apropiacionismo comenzó a aparecer dentro del vocabulario del arte fue por la década de los ochenta del siglo pasado, a partir de experiencias prácticas dimanadas de un entorno plagado de exploraciones matéricas. Los artistas optan por

⁵³*Apropiacionismo de imágenes, Op. Cit.*

reinstalaciones o intervenciones estéticas de distinto tipo a partir de obras de arte en museos u otras instituciones. De modo que la apropiación se tornaba el gesto del artista cuestionador de su realidad, de la industria cultural y del carácter original del arte; al tiempo que el productor de nuevos significados que circulaban dentro de un imaginario colectivo.

Quizás, la noción más cercana que encontremos al respecto sea la incorporada por Guy Debord con el término *détournement*: práctica que describe el proceso de tomar un objeto o mensaje y distorsionar su significado y su uso original para producir un efecto crítico. Al respecto explica su autor: “la interferencia mutua entre dos mundos de experiencias o la unión de dos expresiones independientes sustituye los elementos originales y produce una organización sintética de mayor eficacia”.⁵⁴ En años posteriores muchos estudios contribuirían desde los diversos campos del arte a la estabilidad y reconocimiento del término en su capacidad de caracterizar estrategias en el campo artístico. Anna María Guasch, Simón Marchan Fiz, el movimiento de la Pintura Culta italiana, son algunas otras menciones que pudieran hacer más explícito el recorrido.

Entendida desde este punto de vista, la apropiación no describe un proceso de *copyright*, sino la complejización crítica de la historia y/o discurso que guardan en sí los elementos previamente seleccionados. Asimismo, existe una idea consensuada respecto al apropiacionismo como mecanismo cuestionador del objeto artístico y el papel activo que se le otorga al espectador de la obra. Lo cierto es que se trata de una práctica cuyo fin principal es generar un nuevo conocimiento a partir de materiales (procedentes del campo artístico) recontextualizados y provistos de nuevos significados. Según la especialista Alicia Serrano, existen dos fases que resultan ser máximas en este mecanismo:⁵⁵ (1) El momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por tanto, una significación autónoma) y (2) el instante en el que decidimos incluirlos en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo.

Se atribuye al objeto artístico la realidad de aquello que pertenece a otro y la complejidad de las relaciones sociales que en ello media. Una especie de usurpación o falsificación que, al tratarse de elementos naturales, complejiza el mecanismo de interacción estética, en tanto su discurso originario carece de “toda manipulación humana” y, sobre todo, es mutable en el tiempo. La experiencia que tenemos de los recursos naturales aporta a la obra una doble capacidad de resignificación semántica, antes atribuida en la obra solamente a la acción del artista. Convendría en este punto retomar algunas de las ideas de Alfred Gell para entender la transformación de la materia vegetal en un “objeto índice” y, por tanto, portador de estas connotaciones. Gell define el índice material justamente como la “cosa visible y física que suscita una operación cognitiva

⁵⁴ Guy Debord, “Les Leves Nues”, No. 8, mayo 1960, *Acción directa en el arte y la cultura*. Radikales livres, Madrid, 1998.

⁵⁵ *Apropiacionismo de imágenes, Op. Cit.*

identificada como aducción de agencia”⁵⁶ a través de la cual, intuimos, se activa el reconocimiento. En este proceso de apropiación, la naturaleza deja de ser símbolo o representación para convertirse en vehículo de las relaciones sociales y la intencionalidad del artista como productor.

La apropiación de la naturaleza pone en tela de juicio no ya la observación del original sino de la vida contemporánea, su sistema social y la relación con el medio natural a partir de nuevos modelos de representación que abogan por la materia misma (y lo “puro” del discurso que portan) como eje enunciador dentro de un nuevo sistema de conocimiento. En la actualidad, muchos son los artistas que basan su proceso creativo en esta práctica. Muestran o cuestionan las semejanzas entre las estructuras creativas artísticas y el desarrollo de las plantas. Realizan proyectos en los que simulan ser aparentemente naturales. Formas virtuales donde problematizan sobre la viabilidad de nuestros sistemas de valores, la pérdida de relación con todo aquello que nos rodea y nuestra propia presencia en el mundo como humanos.

Esta reflexión nos permite reconocer un sistema de relaciones que articulará obras-medio ambiente-espectador donde ya no solo se trata de llevar los materiales naturales al arte, sino de que el arte contemporáneo explore en los intersticios de la vida cotidiana. Se pone de manifiesto una contraposición entre el mundo natural y el creado por el hombre, al tiempo que se obliga a una necesaria redefinición de la obra de arte como proceso. Así, la propuesta artística pasa de ser una acción contemplativa a ser parte de un sistema de relaciones estéticas capaz de transmitir un mensaje con múltiples resonancias y proponer una reflexión desde lo físico (matérico) y filosófico sobre la existencia como individuo y como parte de una colectividad.

Esta exploración, permite inferir cómo se posicionan dos categorías diferentes de aproximación al tema de estudio. A partir de una heterogeneidad compositiva del discurso, siendo el común denominador el material natural, este se cuestiona, revaloriza y legitima. Asimismo, se constata una transferencia de realidades mediadas por el gesto artístico y lo matérico de la obra que nos invita a repensar asuntos contemporáneos de máxima actualidad. Si bien es notable que ambos conceptos presentan muchos puntos en común, cabe tomar en consideración la agencia o el agenciamiento como la parte teórica y filosófica de ese sistema de relaciones y reutilización de lo natural en el arte contemporáneo; mientras la apropiación, se aproxima más al sistema práctico de ejecución y consumación del hecho artístico. Estos mecanismos se superponen en dos niveles diferentes y ocurren en simultáneo al interior de la obra. En ninguno de los dos casos se trata de

⁵⁶ Cfr. Alfred Gell, *Op. Cit.*, p.44.

estrategias recientes, sin embargo, su proceder parece cobrar un renovado impacto basado en el descentramiento del tópico naturaleza-agencia que proponen las teorías del Antropoceno.

Ambas nos permiten posicionar un sistema de categorías acordes con los discursos sobre la naturaleza en el arte contemporáneo, y que implementaremos en el estudio de la obra de los artistas Rafael Villares (La Habana, 1989), Paola De Anda (México DF, 1979) y el colectivo boricua Vientre Compartido (Columbus, Ohio, 1982). Sus propuestas instalativas, desde diferentes perspectivas constituyen un espacio de discusión entre materiales orgánicos y las prácticas creativas del arte. En sus casos, el agenciamiento y la apropiación como categorías posibilitan incorporar una perspectiva de análisis formal y conceptual novedosa dentro de su producción, al complejizar y visibilizar los préstamos existentes al interior de su obra y que estaremos analizando en las próximas páginas.

En medio de las reflexiones en torno a la colonialidad de la naturaleza como nuevo campo del complejo entramado de dominación del ser y el saber, sus posicionamientos desde la condición de herida colonial, son también otras formas de invertir las éticas y políticas de un conflicto que no es ya solamente ambiental.

Por otra parte, y no menos significativo, resulta ser el marco contextual sobre el que hemos querido realizar esta posible ruta de análisis: el Antropoceno pensado como la crisis geológica y sociopolítica de nuestros días, enunciada desde el Caribe y Latinoamérica como campo en disputa. Desde aquí, el empleo de la materia natural adquiere una vocación de retorno a los orígenes, un proceso de “aprender a desaprender, para poder así re-aprender”⁵⁷, de construir nuevas narrativas tan globales como locales y, sobre todo, proponen nuevas formas de habitar el territorio y repensarnos como sujetos latinoamericanos y caribeños.

⁵⁷ Walter Mignolo, *Op. Cit.* p.98.



Capítulo 2

Materia

Redefiniendo paisajes:
Rafael Villares (La Habana, 1989)

Capítulo 2. Materia

Redefiniendo paisajes: Rafael Villares (La Habana, 1989)

A lo largo de nuestras primeras páginas nos preguntamos qué pasaba cuando lo natural, entendido como origen, pasaba a convertirse en un recurso al interior de las prácticas instalativas, definido, en contraposición, como invención en lo artístico. En un intento por responder, podríamos señalar entonces que todo lo que pasa por la conceptualización humana, la del artista particularmente, pierde sus propiedades proyectivas iniciales para asumir la construcción (científica y social) de un nuevo discurso subjetivo. Nos explica la antropóloga Diana Margarita Zayas Díaz que “en cuanto la naturaleza entra a los juegos del lenguaje (artísticos en este caso), se le extrae su carácter de inmaculada y entra a la esfera de lo humano con una carga subjetiva.”⁵⁸

El empleo de lo natural como materia en las prácticas instalativas implica nuevas complejidades en la construcción de la obra y el entendimiento de esta como un laboratorio vivo basado en la contradicción entre real y artificial, original y manipulado. Al ser empleado como recurso estético, su apropiación ocurre como un “elemento encontrado” que puede modificarse en mínima escala o ninguna en lo absoluto. En consecuencia, su selección por parte del artista, como antes advertimos, nunca es al azar y propone vivir la experiencia estética por medio de las formas conocidas. Esta condición en sí misma, nos permite referirnos a él como un objeto índice que vehiculiza las relaciones sociales que median entre su elección y su instalación como obra de arte, pasando por la propia carga autoral hasta el medio circundante.

Para el abordaje de las estrategias del empleo de lo natural como materia estética en las prácticas instalativas se tomó como caso de estudio la obra del artista cubano Rafael Villares (La Habana, 1989). El joven creador proviene de un contexto complejo y, en ocasiones, hasta contradictorio en términos de ambientalismo. La ausencia de un posicionamiento cívico respecto al tema, de programas educativos que lo fomenten o leyes políticas renovadas que se implementen con eficacia, junto a la casi nula presencia de movimientos ecologistas y un limitado acceso a la información, así como la promoción de la naturaleza como producto turístico, lo confirman, al tiempo que revelan interesantes márgenes de reflexión sobre su obra y nuestro posicionamiento desde el Antropoceno.

En medio de esto, su producción se inserta en una tradición de la naturaleza en la instalación de arte cubano que parece ir en vertiginoso ascenso a partir de la segunda década del siglo.⁵⁹ Por otra parte,

⁵⁸ Diana Margarita Zayas Díaz, “Cultura y naturaleza: aniquilando la distinción”, en https://www.academia.edu/30868757/Cultura_y_naturaleza_aniquilando_la_distinci%C3%B3n (Consultado en marzo 2020).

⁵⁹ Un recorrido por el arte cubano señala a la década de los ochenta como el hervidero inicial de experimentación. En estos años donde la instalación se confirma como metodología de trabajo, artistas como Bedia, Elso, Brey y Fors, entre otros, incorporaron recursos naturales en sus obras. En la mayoría de los casos, y con excepción de Fors, su empleo resultó ser una

ya sea a través de la fotografía, la técnica mixta o la instalación, revela las búsquedas de una necesaria redefinición de lo paisajístico, teniendo en consideración su relación con el hombre. No obstante, en aquellos proyectos donde la percepción sensorial se activa a partir de la extrapolación de materiales naturales, la apropiación y el agenciamiento son las estrategias que nos permiten visibilizar el motivo rector de su cuestionamiento: el paisaje (como entorno y género).

Villares objetiva un nuevo tipo de interacción y la ejecución de un proceso consciente de la materia natural y sus propiedades proyectivas. A través de sus ensayos creativos y su coherente cuerpo de trabajo, demuestra la nueva vocación del artista contemporáneo como investigador-científico y su clara intencionalidad respecto al entorno y tópicos vinculados a los conflictos ambientales.

2.1 La construcción de un artista interesado por el paisaje

Nacido en La Habana en 1989, Rafael Villares pertenece a la generación del arte cubano del siglo XXI cuya formación e incursión en el mundo artístico se remonta a la primera década de esta centuria. Podríamos pensar también que son los años de un rico y favorable panorama creativo, plagado de intercambios, libertades y la enseñanza artística, según ha declarado el propio artista, que le permitieron, más allá de su anquilosada metodología y esquemas de preparación por especialidades, darle una visión global del arte sin dejar de ser cubano.

Durante esta etapa de superproducciones⁶⁰, definida así por el curador Nelson Herrera Ysla, y en un intento por atraer la atención internacional, los artistas mutaron a códigos y paradigmas estéticos más universales con propuestas técnicas y materiales novedosos. Retos que a lo largo del siglo diversificaron nuevas generaciones entre las que cabe mencionar al propio Rafael Villares. Aparece con ellos el rol del artista multidisciplinario que recurre a cualquier proceso, medio o códigos, sin mostrar especiales preferencias por uno u otro. Y, tal vez, sean estas circunstancias, las que sin duda lo han convertido en uno de los artistas más prometedores y exitosos de los últimos años.

En una entrevista para la revista *Garbos*, el propio artista confiesa que sus primeras experiencias formativas fueron en talleres creativos. Sin embargo, su formación oficial inicia en la Academia Nacional de Arte San Alejandro (2005–2009), período donde su vocación ya maduraba tanto desde el punto de vista formal como conceptual.

agencia portadora de creencias religiosas afrocubanas o en alegorías a las antiguas cosmovisiones americanas. Los noventa, por su parte, con el retorno al oficio tradicional, limitó en alguna medida, la riqueza matérica del instalacionismo; no obstante, artistas como Kcho mostraron interesantes ensayos en la apropiación de elementos. El siglo XXI, asimismo, revela el tema como un tópico *in crescendo*, pudiendo localizar creadores que emplean puntualmente estos recursos -Glenda León, Humberto Díaz, Alex Hernández- y otros que han hecho de estos materiales una postura extendida en sus presupuestos estéticos -Elizabeth Cerviño, Glenda Salazar, Rafel Villares, entre otros.

⁶⁰ Entrevista realizada a Nelson Herrera Ysla por Danilo Vega Cabrera, *La sogá y el trapeceista. Dialogando sobre arte cubano y la crítica en los 90*. Artecubano Ediciones, La Habana, 2016, p. 51.

Eran años fructíferos para la academia y donde ya muchos de sus alumnos comenzaban a abrirse paso en el terreno de lo artístico.⁶¹ El mismo Villares, antes de graduarse, ya contaba con algunas obras de relevancia como *Finisterre* (2005)⁶² y *Aliento* (2008), en las que se revela tempranamente su conexión con lo natural a nivel de espacio, título y materia (**Ver Anexo 3, Imagen 1**). Y aunque su formación durante estos años fuera en la cátedra de pintura específicamente, egresa de este centro siendo un artista multifacético y abocado a lo instalativo. Ello, confiesa el artista, se lo debía al grupo de amigos que lo rodeaba que, sin importar la cátedra a la que pertenecieran – Pintura, Escultura, Arte Digital o Grabado–, formaron un pensamiento colectivo sobre la necesidad de transgredir las fronteras de las especializaciones en la Academia.

Rafael Villares culminaría sus estudios con una de sus obras más icónicas y donde el elemento natural como exploración sensorial quedaba definitivamente trazada como asunto: *De la soledad humana* (2009). Por la relevancia de esta obra, ha sido seleccionada como uno de los casos de estudio que serán analizados con posterioridad en este capítulo.

Si en su estancia en San Alejandro, Villares adquirió la vocación de experimentar soportes y materias, y comenzó a interesarse por la naturaleza como tema, fue en el Instituto Superior de Arte (ISA) donde consolidó sus intereses estéticos. Entre el 2010 y el 2015, período en el que estuvo en esta institución y en el microclima cultural que se sostenía aquí, inició sus primeras reflexiones en torno al paisaje a partir de las lecturas recurrentes de categorías filosóficas y textos teóricos como lo fue *El Tratado de Pintura de Shitao* (1642-1707). Refiriéndose al impacto de este material, el artista declaró: “Su lectura me esclareció en parte muchas de las turbulencias que tenía (...) Y aunque el tratado que revolucionó la pintura china puede ser visto solo aplicable a la pintura, en mí destapó la voluntad de ‘encuentro’ con un paisaje precisamente fuera de ella”.⁶³ No menos significativo en la evolución de este pensamiento fue su participación en el Taller de escultura ambiental del artista cubano José Ángel Vincench (Cuba, 1974), donde se originaron algunas de sus piezas más emblemáticas.

Tanto fue el impulso cobrado durante estos años respecto al tema, que su tesis de graduación del ISA se gestó bajo la interrogante ¿Cómo redefinir nuestra noción de paisaje? y la denominación de *Estructuras Sensibles*. En ese sentido, no sería desprejuiciado pensar cómo este interés guarda cierta

⁶¹ Particularmente durante esta etapa Rafael Villares se mostró muy activo en diversos talleres como Práctica Profesional de la Crítica de Arte impartido por el Lic. Antonio Fernández Seoane y el Taller de Fotografía en la Academia “San Alejandro” del Lic. Jorge Luis Rodríguez. En este mismo año participa en el Intercambio de Artes Plásticas Solidarity in Art entre la Academia de San Alejandro y la Cardinal Wiseman High School de Londres, UK. Para el 2008 asiste a los Talleres de escenografía, vestuario y maquillaje para la puesta en escena del musical *Street Ligth*, de la compañía italiana Gen Rosso en La Habana, Cuba. Experiencias todas que diversificaron sus intereses y lo fueron dotando de recursos diversos.

⁶² Ganadora del primer premio en el Salón de Arte digital.

⁶³ Rafael Villares, “Sobre cómo definir nuestra noción del paisaje”, *ArtonCuba*, en <https://artoncuba.com/articulo/> (Consultado en abril 2020).

cercanía con una condición intrínseca del propio contexto cubano: la visión fetichista y exotizada – paraíso tropical– con la que muchas veces se presenta al mundo a través del turismo, uno de los principales renglones de la economía nacional. Si bien se trató de los inicios de la construcción de esta estrategia, lo cierto es que revela un interés por desestructurar este imaginario y establecer una conexión más estrecha con el entorno nacional.

No obstante, e incluso antes de graduarse, el joven artista desarrolló obras donde la relación con la naturaleza se presentaba directamente a partir del uso de materiales perecederos como en *Respirar* (2010) y *El bosque* (2012) (**Ver Anexo 3, Imágenes 2 y 3**) o, indirectamente a partir de la representación y alusión al tema como se aprecia en *Éxodo de un diente de león* (2009) o *Polaris* (2010) (**Ver Anexo 3, Imágenes 4 y 5**). De igual forma, comenzó a ensayar con el espacio y las intervenciones públicas en obras como *Reconciliación* (2012) (**Ver Anexo 3, Imagen 6**) en la que, además, entendió tempranamente la importancia de la asociación con disciplinas diversas y equipos de trabajo. En este mismo tenor, se insertaron tres de los proyectos más ambiciosos del artista: *Paisaje Itinerante* (2012), *Árbol de Luz* (2015) y *Tormenta cromática* (2015) (**Ver Anexo 3, Imágenes 7 y 8**). Todos ellos, tuvieron como escenario la Bienal de La Habana en su Oncena y Duodécima edición, siendo un hecho inusitado para un artista sin graduarse de la universidad, participar como nómina oficial del evento. Dos de estas obras –*Paisaje itinerante* y *Tormenta cromática*– apostaron nuevamente por el uso de elementos naturales como plantas y aguas para la construcción de sus significados.

Aunque estas experiencias corresponden a las etapas iniciales de su carrera, sus obras con relación al arte-naturaleza sorprendieron por su claro posicionamiento y la coherencia estética y conceptual. En adelante, el artista continuó con un ascenso vertiginoso en su carrera siendo, además, consecuente en todo momento con su postura de explorar los entornos y con la creencia de que la relación con la naturaleza es la clave de su proceso creativo. Ello, sin duda, reafirma su preocupación por reflexionar, desde la precariedad de políticas ambientales en Cuba, respecto a un tópico de emergencia.

Entre sus exposiciones personales de los últimos años se encuentran: *Eco* (2015), realizada en la Galería Artis 718 y *Divergencias: Paradigma Líquido*, (2018) en Factoría Habana, La Habana, Cuba. Si bien marcan su desplazamiento y diversificación hacia otros soportes, sin llegar a rechazar lo orgánico, la relación sensorial con la naturaleza era palpable en cada obra.

En este mismo período y, como síntoma de la sensibilidad ascendente que se gestaba desde el arte cubano, proporcional también a la aparición de un pensamiento ambientalista, contrastaban con la obra de Rafael Villares otras iniciativas cercanas cuyo eje central era la naturaleza, y la materia, en

gran medida, protagonista. *Divergencias: paradigma líquido* mostró a un artista convertido en científico e investigador, disciplinas como Bioquímica, Física, Matemática, Topografía y Química, con propuestas que iban desde objetos e instalaciones hasta fotografías. Mientras, *Estado natural* de Alex Hernández en Galería Habana, propuso cuestionamientos similares a través de los elementos matéricos de sus piezas trasmutadas en tierra, cera y plantas. Su propuesta de volver al estado natural de las cosas como estrategia, coincidía con la de Villares en su perspectiva multidisciplinaria, de exploración matérica y conceptual (**Ver Anexo 3, Imágenes 9 y 10**).

El clímax máximo que nos permite afirmar esta teoría del impacto creciente del tema y materia, en el que sin dudas Villares ha jugado un papel significativo, se presentó en mayo del 2019 durante la Bienal de Venecia. Bajo el título genérico de *May you live in interesting times*, el Pabellón cubano exhibió dos (de tres) obras relacionadas matérica y conceptualmente con el tema de la naturaleza, su protección e interacción con el hombre.⁶⁴ (**Ver Anexo 3, Imágenes 11 y 12**).

En todo caso, la muestra *Divergencias* y todo el trabajo realizado posteriormente por Villares, logró resumir años de experimentación y cerrar esa pregunta que esbozaba desde su tesis del ISA respecto al paisaje: todo gesto humano, en tanto gesto cultural, implica la producción de un paisaje.⁶⁵ Con ello de alguna manera se confirma no solo la sistematicidad de su práctica, sino también la reflexión palpable que tiene lugar en toda su producción en torno al debate naturaleza-hombre.

2.2 Los procesos que conforman la idea del paisaje

Rafael Villares lo ha declarado siempre -inconscientemente tal vez con sus primeras obras, *a priori* desde su tesis de investigación en el ISA- su propuesta es establecer una reinterpretación del paisaje, o más bien, de su noción de paisaje. Y su gesto ha sido tan espontáneo como coherente: subvertirlo desde el propio género, sacarlo del lienzo y llevarlo a la materia. Como sucedió con los artistas de los ochenta, prontamente entendió que ya no era lo mismo “realidad” a que esa “realidad” existiera en la obra a través de la materia, logrando así otras propiedades expresivas y semánticas. En ese sentido, para Villares la materia natural de la que se apropia, le agencia una nueva concepción de lo paisajístico que lleva implícita en sí misma la relación naturaleza-hombre.

El artista parte y potencia el hecho de que, como término, paisaje resulta una categoría ambigua, teóricamente compleja y escurridiza. Hay que reconocer que sus acepciones han sido aplicadas a lo largo de la historia del arte con una diversidad extraordinaria: desde los cuadros impresionistas al

⁶⁴ Una de las piezas correspondió a Alex Hernández quien a través de ceras, panales y abejas ponía a dialogar las estructuras humanas con las naturales. Ariamna Contino, por su parte, complementó uno de sus conocidos bosques calados en papel con posturas de abedules que homologaba la cantidad de árboles que hay que talar para reponer el papel empleado.

⁶⁵ Entrevista realizada a Rafael Villares por Estela Ferrer, abril 2019, en <http://www.uneac.org.cu/> (Consultado en abril 2020).

land art, de la contemplación a la materialización. Esta vocación de renovación presente en su trabajo se basa en la relación intelectual/sensorial que estos elementos, tomados de los mismos ambientes naturales, pueden establecer con el espectador.

La curadora y crítica de arte cubano Elvia Rosa Castro ha llegado a afirmar que Villares “es un sensual compulsivo y un romántico como Rousseau”⁶⁶, fascinado por la naturaleza y comprometido con su entorno. Sin embargo, en contraposición a este halo romántico y tradicional, su definición se aproxima más a una producción cultural generada por cada uno de forma individual y en el que todos somos naturaleza. Cuestiona así también las maneras y órdenes en el que se aprecian las cosas.

Otra concepción del paisaje es posible –declara el propio artista– Y, por tanto, otra visión de sociedad es posible, en tanto tú cambies tu forma de pensar. Y en tanto concientes que tú eres el que construye tu realidad. La realidad no existe per se, existe en tu mente. Por lo tanto, tú tienes esa capacidad creativa, transformadora y transgresora... Insisto: la naturaleza eres tú.⁶⁷

No es fortuito entonces su interés por retomar el paisaje en el siglo XXI, en tanto mecanismo de entender nuestra conformación como parte de esa realidad. Encuentra en los materiales naturales – empleados en mayor o menores dimensiones– las morfologías que revelen esas relaciones sensoriales del hombre con su entorno.

El paisaje contemporáneo, o su paisaje contemporáneo, es esbozado entonces desde una dimensión activa y participativa que reta la capacidad de observación, creación y transformación del espectador, y no limitada a la visión turística y exotizada sobre el entorno cubano. En consecuencia, a este artista no le interesa lo paisajístico como género o mecanismo estético de representación asociado al culto a la naturaleza: “son los procesos para conformar la idea de paisaje lo que me interesa (...) el tratar de entender por qué vemos las cosas de una forma u otra.”⁶⁸

Otro aspecto sustancial de su obra se basa en el hecho de imbricar saberes y presentar la obra y su proceso de construcción como una experiencia de laboratorio, ya sea al interior de la galería o en los exteriores que transforma.⁶⁹ Una experiencia que, más que definirla, es sensorial y donde los recursos naturales actúan como mediadores, llevando a la espacialidad la dimensión multisensorial. El artista, en consecuencia, se transforma en el vínculo, en lo que él mismo denomina como “gestores de esa naturaleza”.⁷⁰ Agregaría también que, en esa condición, deviene él mismo también

⁶⁶ Elvia Rosa Castro, “Paisaje sereno para mentes atolondradas”, Texto del catálogo de la exposición *Dos Instantes* de Rafael Villares en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2010.

⁶⁷ *Ídem*.

⁶⁸ *Ídem*.

⁶⁹ Dada la envergadura de sus piezas y el trabajo mismo con materiales que implican cierto grado de asesoría científica, el artista, como quedará evidenciado en los análisis de las obras, requiere necesariamente de equipos de trabajo y sistemas de producción.

⁷⁰ “Naturaleza eres tú, soy yo, somos todos”, entrevista realizada a Rafael Villares por *CubaSí*, en <http://cubasi.cu/es/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/> (Consultado en abril 2020).

en investigador y científico. La obra, por su parte, se expande y disemina todos sus límites morfológicos para volverse parte viva de la realidad. De ahí la idea de Villares de no definirse a él mismo como un escultor, no al menos en el sentido tradicional.

Asimismo, hay otro aspecto que Rafael deja muy claro en su posicionamiento: el borramiento de límites y capacidad para unir dos mundos no se reduce solo al plano sensorial de la naturaleza-arte. En este proceso, es a través de la vinculación con múltiples ramas del conocimiento y la ciencia donde se construye el verdadero hábitat natural de la obra. El arte no puede ser visto fuera del campo de la colaboración, asevera el artista. La vida misma es imposible sin este tipo de relaciones.⁷¹ Podemos entender, en ese sentido, como la asociación entre disciplinas y especialistas diversos – físicos, geógrafos, matemáticos, topógrafos, biólogos y químicos– describe otro de sus procesos de aproximación a la naturaleza, siendo la estructura que conecta todos los elementos a manera de sistema. He ahí el verdadero gesto colectivo de su propuesta.

Cada uno de estos aspectos analizados muestran un pensamiento artístico madurado en torno a una renovación, no solamente del paisaje, sino de la manera en la que el arte interactúa con la naturaleza. Siguiendo esta noción, un acercamiento a sus obras revelará entonces como cada una de ellas dibuja un nuevo paisaje de experiencias, apropiado de materias naturales, agenciado de discursos cambiantes según el espectador y construido bajo una estrecha relación de saberes.

2.3 Morfologías naturales

Dada la coherencia que hemos intentado hilar a lo largo de su trayectoria con relación al arte y la naturaleza, cabe suponer que no se trata de un principio puntual y/o superficial en algunas de sus obras. Todo lo contrario, ya sea a través de la fotografía, los objetos, la técnica mixta, el *site specif* o la instalación, la confrontación entre lo natural y lo artificial, entre el espacio y quien lo habita, se disemina a lo largo de toda su producción y tuvo origen desde las primeras obras. Así lo confirma el propio Rafael Villares cuando comenta que “parte de esta obsesión surgió hace varios años, para ser más exactos, una mañana del 2005, mientras me preparaba para pintar puertas en el aire por todo el malecón habanero; acción que dio lugar a *Finisterre*.”⁷²

Traducida como “el fin de la tierra”, este proyecto consistió en una secuencia fotográfica en la que se documentaron los gestos del artista a lo largo del muro del malecón simulando la pintura de puertas que fueron recreadas luego a nivel digital. Desde esa primera obra, si bien el resultante fue bidimensional, aparecen dos factores sustanciales: la alusión que revela el título hacia lo conocido y lo no conocido y el entorno “natural” seleccionado como escenografía. El artista añadiría un

⁷¹ Entrevista realizada a Rafael Villares por Estela Ferrer, Op. Cit.

⁷² Rafael Villares, Op. Cit.

tercero, quizás el más revelador. “En ese proceso, me di cuenta de que de alguna manera estaba haciendo ‘paisaje’, un género abordado en la actualidad desde variados enfoques interdisciplinarios (...)”.⁷³

Este pequeño gesto recordaba en gran medida la visualidad minimalista y las bases conceptuales del grupo Hexágono (1982-1985), cuando tomaba el espacio del malecón para sus acciones de *land art*. (Ver Anexo 3, Imagen 13) Su significación plástica estribó en el acercamiento dinámico de los artistas con sus entornos inmediatos, proponiendo una reflexión crítica y una controversia en torno a la materialización del gesto artístico. Algo que Villares parece poner en práctica desde esta pieza. Aquí empezaba la provocación que definiría sus búsquedas y cuestionamientos.

No obstante, vale aclarar que, si bien temáticamente este ha sido el hilo conductor de todas sus obras, a nivel morfológico y de soportes, siendo consecuente también con su vocación exploratoria, los recursos naturales en tanto materia no han sido empleados en todos los casos. En ese sentido, podemos dividir su obra a grandes rasgos en los siguientes grupos, atendiendo a su composición matérica:⁷⁴

-Utilización de recursos naturales: *Aliento* (2008); *De la soledad humana* (2009), *Eco # 9 y # 10*, de la serie *Morfología de un eco* (2015 y 2019 respectivamente).

-Alternancia entre recursos naturales y otros artificiales: *Respirar* (2010); *Vuelo* (2010); *El bosque* (2012); *Paisaje itinerante* (2012), *Absolutamente tropical* (2014) y *Tormenta cromática* (2015).

-Objetos o recursos artificiales: *Éxodo de un diente de león* (2009); *Polaris* (2010); *Reconciliación* (2012) y *Árbol de luz* (2015).

-Otros soportes: *Finisterre* (2005); *Polifonías* (2013); *La Imagen que descansa* (2013); *Ensayo para un paisaje múltiple* (2014) y de algunas piezas de la serie *Morfología de un eco* (2014-2016).

A partir de esta selección podemos notar cómo en esa constante redefinición del paisaje, la interdisciplinaria es un factor latente. Asimismo, resulta visible en el análisis cómo son sus primeras obras las que acusan el empleo de lo natural. En consecuencia, la muestra seleccionada para el análisis de los efectos de esta investigación se concentra en los dos primeros grupos (materiales naturales y alternancia de materiales naturales con otros artificiales): *Aliento* (2008); *De la soledad humana* (2009); *Paisaje itinerante* (2012) y *Eco # 9 y # 10* (2015 y 2019).

Ya sea que utilicen total o parcialmente estos recursos –plantas, arena, tierra, agua, troncos– estas expresiones pueden ser valoradas como parte de una estética de laboratorio en tanto “abordan con particular énfasis la participación del artista en la escena de la obra, el uso de materiales ‘extra-

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ Las obras tomadas en consideración para esta clasificación se basan en la selección encontrada en el Dossier del artista.

artísticos’, la presencia de arquitecturas difusas, las interacciones complejas con el espectador y lo que se denomina como sistemas autorales complejos que implican posibilidades de colaboración entre artistas y no artistas.”⁷⁵

En ellas se sintetizan las expresiones matéricas y ensayísticas de la redefinición de un paisaje contemporáneo basado en la apropiación, el agenciamiento y la transdisciplinariedad.

***Aliento* (2008) (Ver Anexo 3, Imágenes 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19)**



Aliento es la primera aproximación consciente del artista en el experimento con materiales perecederos. Desarrollada durante sus años de estudio en la Academia de San Alejandro, la obra consistió en una instalación acompañada de música al interior de la galería que reproducía un bosque de cañas bravas. Con este gesto se logra transfigurar no solo la lógica del espacio tradicional del arte, sino que también irrumpe por los fuertes contrastes entre el exterior y el interior.

La materia natural aparecía de forma física a través de tiras de caña, estáticas, colocadas desde el suelo hasta el techo y, de forma auditiva, a partir del complemento sonoro que acompañaba a la instalación y en el que se reproducía el sonido de las hojas moviéndose al viento en la madrugada.

A la estructuración de estos dos planos de contenidos se le sumó un tercero: al estar completamente cerrado, y con el deterioro del paso de los días, el olor a caña impregnaba todo el espacio. De esta forma un gesto instalativo se convierte en un *environment*⁷⁶ sensorial que apelaba al tacto, al olfato y a la audición. La simulación que construye al interior evidencia como el poder de la obra radica en las experiencias que los propios recursos producen. El material, cual “objeto índice”, supera la estetización del gesto para convertirse en el transmisor de complejas relaciones sociales que pueden ser leídas desde lo histórico-colectivo o la experiencia individual del creador.

⁷⁵ María Celeste Belenguer, “Reseña a Estética de Laboratorio de Reinaldo Laddaga”, *Otros logos*. Revista de Estudios críticos, Argentina, p. 283.

⁷⁶ Expresión artística cuya denominación fue acuñada desde la segunda mitad del siglo XX para referir obras escultóricas que crean ambientes en los que el espectador puede entrar, siendo estas a menudo, instalaciones interiores.

De los típicos paisajes pictóricos cubanos de tardes y anocheceres en los cañaverales, el artista se apropia, primero de la sensación, y utiliza todos los mecanismos posibles para recrearla y presentarla como un artificio al interior de la galería. Es así que las cañas como materias naturales actúan como una agencia de enunciación que activa la experiencia cognitiva individual de cada espectador. Algunos harán una analogía con grandes obras de la pintura cubana, evocadoras a nivel plástico de los grandes cañaverales cubanos, otros recordarán los campos donde vivieron, la zafra de los Diez millones⁷⁷ o simplemente el sabor a caña. Más allá de la belleza, detrás de todo el montaje se disponen mecanismos múltiples de interacción donde creo, se hallan en equilibrio, el romanticismo de sus paisajes y la complejidad de las historias que desde la materia se evoca.

En esta confrontación entre el artificio y la realidad, la instalación potencia la memoria e indaga en los contenidos ocultos en todos nuestros alrededores y la manera en la que conformamos el recuerdo o predisponemos nuestras acciones. En este caso la materia natural tomada y dispuesta en su estado original, se carga en la interacción con los otros complementos diseñados del artista y, sobre todo, con las interferencias y lecturas cruzadas que los receptores pueden realizar.

Si nos desplazamos un poco en el tiempo del arte cubano y su relación con el paisaje, encontraremos momentos claves como la segunda mitad del siglo XX, como se ha mencionado con anterioridad, pero también los tempranos imaginarios de identidad fraguados en la pintura del XIX donde la naturaleza fue elevada a una dimensión simbólica de construcción de la nación. Podríamos pensar que, de alguna forma, Villares se encarga de desestructurar esta tradición representativa para aterrizarlo en la experiencia misma de la materia real en la institución arte. Se está construyendo otro tipo de identidad. Nos propone así su primera postura en torno al paisaje: vivido en el amplio diapasón de la experiencia sensorial múltiple que producen los recursos naturales empleados y todos los sistemas complementarios (el sonido, por ejemplo) de los que dispone. La obra como objeto trascendente desaparecerá y quedará solo la estética del acontecimiento, de los sucesos evocadores de una contemplación más activa y consciente que nos haga reflexionar sobre nuestro primer espacio de vida y aliento: el entorno.

De la soledad humana (2009) (Ver Anexo 3, Imágenes 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27)

Más que apostar por la sensorialidad fenomenológica de lo matérico, lo sonoro u olfativo, *De la soledad humana* apuesta por la contundencia de una única estructura: una raíz de 3 metros de un árbol. La interacción que se propone aquí con lo artificial se da mediante la presentación

⁷⁷ Así se le denomina en Cuba a la zafra azucarera de 1970. En ese año, con el objetivo declarado de mejorar la situación financiera de la isla, el gobierno dedicó todos los recursos y todos los esfuerzos del país a conseguir la producción de diez millones de toneladas de azúcar. Lamentablemente la ambiciosa meta no se pudo alcanzar, produciendo poco más de 8 millones de toneladas.

escenográfica de la pieza, a diferencia de *Aliento*, tal vez menos trabajada desde una intencionalidad más estéticamente cuidada. Asimismo, su presentación, también al interior de la galería de San Alejandro, apela al impacto y sentido escenográfico al presentar esta pesada estructura suspendida en el techo y todas sus paredes recubiertas con paños negros. Recuerda, de alguna forma, los gestos creativos llevados a cabo por el también artista cubano Alexis Leyva (Kcho) durante los años noventa. Si bien la de Villares se desarrolla con mayor grado de contundencia, la práctica sistemática en tanto material natural encontrado y agenciado con nuevos discursos, patente en obras como *El garabato* (1992) o *La Jaba* (1992), supone una interesante referencia a tomar en consideración. (Ver Anexo 3, Imágenes 28 y 29).

El efecto de recorrer la obra en cuestión, y descifrar la mística que revestía, es superado cuando al acercarse, se descubre que de las raíces emanan sonidos constantes de ramas moviéndose con el viento, pájaros, cláxones y otros ruidos ambientes. El bosque, simulado en el fragmento del tronco y sus protuberancias, aparece como un objeto casi sagrado, y de él emana vida. Pero, también, al incorporar otras



sonoridades “artificiales”, que humanizan justamente también el paisaje, podríamos leer una narrativa dirigida hacia la confrontación que se cierne sobre la naturaleza ante el mundo tecnologizado e industrializado. Más allá de esta polaridad de sentidos, es posible advertir cómo las raíces son la emulación natural de las arterias humanas, en ambos casos, conectores de toda esta red de significados.

No obstante, en esta intencionalidad del artista de evocar el todo a partir de una parte, es interesante apreciar como en términos morfológicos se disuelve la estructura jerárquica que marca su inicio o final. *De la soledad humana se convierte, podríamos pensar, en una estructura rizomática que “(...) no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo”*.⁷⁸ En este

⁷⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Introducción-rizoma”, *Mil mesetas*. Traducción: José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larracelet. PRETEXTOS, Valencia, 2004, p. 56.

sentido, se contempla la pieza -desde el punto de vista simbólico y no solamente por su materia- como un sistema abierto en constante cambio o mutación.

Esta instalación, que sirvió como Prueba Final de Grado en la Academia de Bellas Artes San Alejandro, en el año 2009, le permitió al artista continuar dando pasos en lo que, desde nuestra perspectiva, representa su mayor aporte al arte cubano: la redefinición del paisaje como género. No obstante, en comparación con *Aliento*, y a tan solo un año de diferencia, se advierte en este proyecto un notable crecimiento en lo conceptual e, incluso, en la disposición del espacio y la presentación de la obra en el mismo.

Se organizó nuevamente como un *environment* a puertas cerradas. Esta vez, sin embargo, la iluminación cenital sobre las raíces aportaba un efecto dramático, casi místico y sobrecogedor. El fragmento de madero, proveniente del amplio bazar de lo efímero, no resultaba una elección inconsciente: parecían ser el origen y la causa de la vida e invitaba, desde sus incontrolables ramificaciones a considerar el retorno hacia lo eterno natural. Al sacralizar un objeto que generalmente pasaba desapercibido, el artista potenciaba la belleza oculta de la estética natural y lo cargaba de otros significados que nuevamente marcaban la interacción del hombre con su entorno. Mientras, la inquietante omisión del resto del tronco provocaba reflexionar sobre huellas antropocentristas acumuladas en el tiempo.

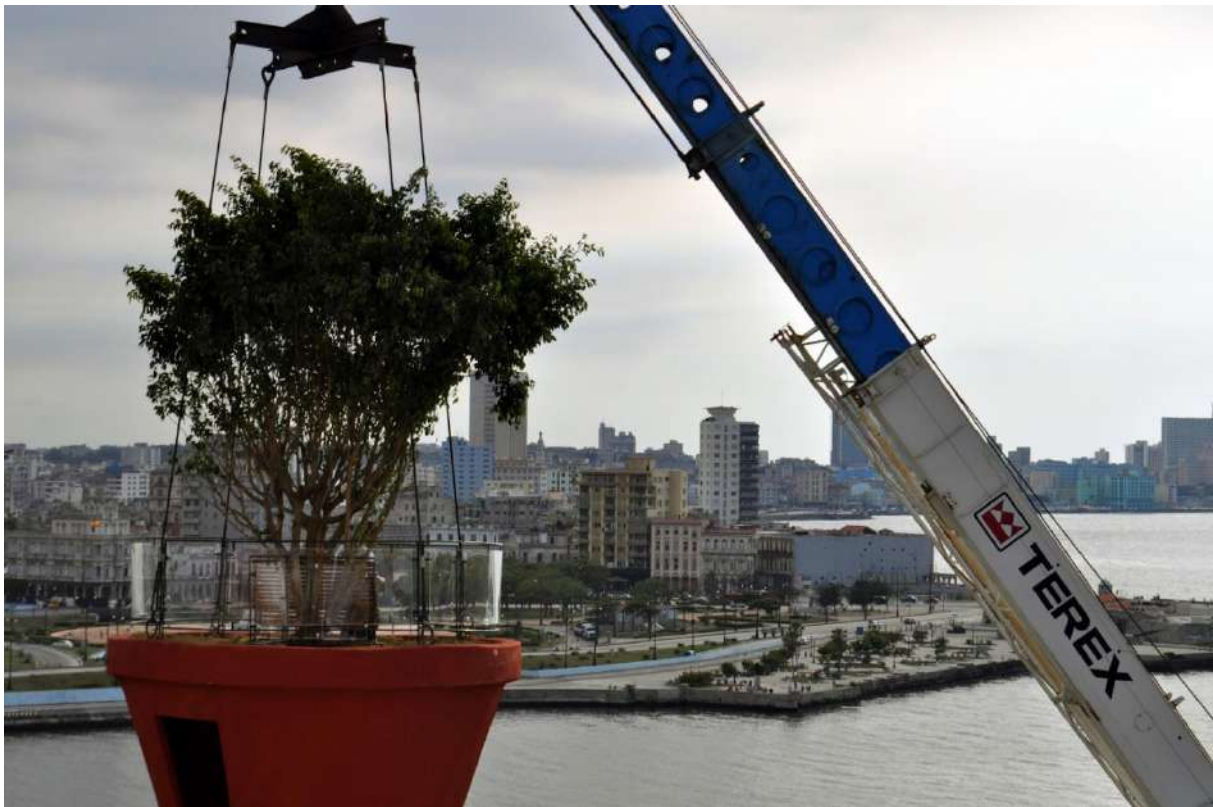
Esta instalación, más allá de las posibles interrogantes que pueda generarnos, supuso también uno de los primeros retos de producción en la obra del artista. Cabe aclarar que en este caso se trata del aprovechamiento de un recurso encontrado en esas condiciones: un árbol desgarrado por un evento meteorológico. El artista lo interviene lo mínimo necesario para completar su andamiaje de montaje conservando en su *estado natural*, el impacto de su morfología.

***Paisaje itinerante* (2012) (Ver Anexo 3, Imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37)**

La consumación de las teorías paisajísticas contemporáneas de Rafael Villares llegaría a través de una obra revolucionaria en múltiples sentidos. *Paisaje itinerante*, a diferencia de las anteriores mencionadas, no se centraba en el espacio de la galería, sino que se iba al exterior, un entorno cambiante y transformador, en la misma proporción en la que la pieza modificaba cada lugar al que llegaba. Asimismo, la amplitud de su escala y las dimensiones del proyecto, hacían que otros elementos y materiales compartieran igual protagonismo que los recursos naturales, acentuando visiblemente esta vez esa confrontación entre lo natural y lo artificial.

Se trataba de una reproducción insólita de un pequeño paisaje natural: un árbol de laurel, símbolo de distinción y poder, césped y un banco de parque quedan dispuestos dentro de una maceta de grandes dimensiones suspendida en el aire a través de una grúa que se encargó de moverla por

distintos puntos de la geografía habanera. La maceta fue realizada con una estructura interna de metal y recubierta exteriormente por barro en imitación a aquellas que suelen estar en los jardines y balcones cubanos. Por otra parte, convendría resaltar como no parece fortuita la selección de esta morfología específicamente. Las macetas, como dispositivos de contención, segmentan la naturaleza y su crecimiento a un espacio reducido vinculado al ámbito privado. Al invertir sus proporciones, convertirla en un parque y hacerla desplazarse, el artista propone una doble dimensión cuya aparente funcionalidad originaria, va de lo domesticado-cotidiano hacia lo público, accesible y cambiante.



El público podía subir, caminar por la tierra contenida y sentarse a la sombra del árbol. Más que nunca el completamiento del sentido de su paisaje dependía de la interacción con las personas, para cada una de las cuales este proyecto representó un entendimiento diferente con lo natural y su entorno. Se manifestaba así una indagación sociológica contemporánea sobre la naturaleza.

Como en sus obras anteriores, Villares apela a la intencionalidad del fragmento, del parque en la escala mínima en contraste con la totalidad del espacio ciudadano. Una vez más la pieza se expande como un rizoma y la estrategia de la parte por el todo resulta ser un interesante activador de sentidos. No obstante, logra ampliar la multifocalidad del paisaje experimentado de forma diversa por cada persona. Reafirma su entendimiento como una producción cultural con elementos naturales. Aquí los recursos no cobran autonomía por sí solos, sino que forman un sistema dinámico de interacción

cuyas propiedades proyectivas han transformado: un árbol, césped y tierra y la metáfora de un parque, un recuerdo, una atmósfera.

Paisaje itinerante aumentaba de forma significativa su escala de proyección y, en consecuencia, sus mecanismos de apropiación se complejizaban también en términos de producción: de las raíces o varas de caña se pasaba a un árbol en toda su magnitud. En este sentido, su sola realización y su despliegue por el espacio público demandó de equipamiento pesado y personal especializado para moverlo de un lugar a otro y de un equipo multidisciplinario de trabajo.

Tal vez, el principal mérito de esta obra, lo encontramos en la vocación lúdica con la que Villares logra llevar la reflexión a cada participante más allá de sus implicaciones o conocimientos. Demostraba así las potencialidades de su producción material para crear conexiones con los individuos y sensibilizarlos, al tiempo que hacerlos cómplices. He ahí donde podemos encontrar la verdadera expansión e imbricación entre arte-vida y la incidencia de su gesto en la construcción de un pensamiento proactivo por el entorno.

Morfología del Eco (2015-2019) (Ver Anexo 3, Imágenes 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, y 48)

Se trata de una serie de amplia producción que se despliega por soportes diversos y que supone un abordaje del paisaje a partir de sus semejanzas y coincidencias. Así, pueden resultar análogas a nivel morfológico, el cauce de un río o el recorrido de una arteria del cuerpo humano, el paisaje, o una grieta. A grandes rasgos, las piezas gozan de relativa autonomía en la que cada una es un relato “de vínculos en un paisaje que, replicado en varias unidades naturales del universo, se transforma, fluye de un estado a otro y retorna nuevamente a su estado inicial (...)”.⁷⁹



No obstante, de esta amplia gama de analogías nos interesan en particular obras como *Eco 9* y *10* (2015 y 2019 respectivamente en la que el artista retoma la apropiación de árboles caídos como materia significativa. Esta vez a la idea del fragmento de raíces, contrapone la estructura completa

⁷⁹ Dossier del artista Rafael Villares.

de un tronco seco, encontrado en la misma condición, intervenido a la mínima escala y colocado suspendido en el interior de la galería. Villares le ubicaría como complemento en el extremo del tronco una especie de caja de luz con la representación de un rayo, cuya morfología resultaba bastante similar a la del tronco. Así, terminaba por agenciarle a su materia prima y precedera las conexiones con otros factores climáticos, al tiempo que recordaba la conexión con las arterias y venas como símbolo de vida.

En los años siguientes, Villares continuaría ampliando esta serie y sus numeraciones. De esta forma, se diversifica la variabilidad de la morfología y la inmanencia de su estructura. El paisaje se construía en este caso a partir de la capacidad de encontrar estas múltiples conexiones y similitudes en los entornos naturales. Nuevamente logra recontextualizar el paisaje, y amplificarlo desde el fragmento de un tronco o madero caído, convidando a la reflexión y advirtiendo que todavía hay mucho en ella capaz de revelar conexiones fascinantes y saciarnos de motivos para contemplar y cuestionar, justo como un eco que se resuena, se repite y evoca constantemente a partir de pistas y sugerencias.

En un amplio bosquejo sobre su panorama de inserción contemporáneo, notamos cómo después de estas primeras obras realizadas por Villares, comienza a sistematizarse una práctica similar: *Fango* (2012) de Elizabeth Cerviño (instalación escultórica de cuerpos en terracota que son degradados por la lluvia) (**Ver Anexo 3, Imagen 49**); *Piece of cake* (2013) de Humberto Díaz (instalaciones con troncos de árboles) (**Ver Anexo 3, Imagen 50**); o *Mecánica Natural* (2019) de Glenda León (*site specific* a partir de árboles secos encontrados y dispuestos, sin alteraciones, sobre el espacio) (**Ver Anexo 3, Imagen 51**), por solo mencionar algunos ejemplos.

Sin duda, ante las preocupaciones del nuevo siglo, así como la apertura morfológica que se generaliza, donde todo objeto de la vida cotidiana resulta susceptible a incorporar, donde se experimenta nuevamente con materias y se emula al arte internacional, no debería parecer extraño que el recurso de los elementos naturales haya vuelto a cobrar importancia en las posturas artísticas. No obstante, no sería una práctica generalizada ni una tendencia en la producción de un mismo creador, al menos durante la primera mitad del siglo. Este uso de los recursos naturales se da a partir de exponentes individuales y obras particulares, desde diversos campos de acción y con diferentes intencionalidades en su empleo y donde, las propuestas de Villares resultaron ser tan únicas como decisivas.

2.4 Relaciones intelectuales-sensoriales entre el espacio y quien lo habita

Al aplicar la apropiación y el agenciamiento como categorías de análisis, descubrimos nuevas perspectivas en la producción del artista cubano Rafael Villares. Algo que se visibiliza en sus

propias palabras cuando explica: “Relación entre el espacio y quien lo habita, la pienso configurada por el límite entre lo virtual y lo real. Lo que me interesa es cómo definimos la realidad y cómo los mecanismos que utilizamos para conceptualizarla construyen nuestros arquetipos una y otra vez; precisamente porque la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural.”⁸⁰

Este proceso de percepción sensorial que el propio creador describe se activa a partir de la extrapolación de materiales naturales en su condición original a la obra de arte. Él no busca recrear o simular sensaciones, sino reutilizar estos mismos elementos y dejar que sus historias e identidades hablen por sí mismas y construyan un imaginario activado en el (re)conocimiento de los espectadores (*Aliento*). En este proceso de agenciamiento, se potencia el impacto y el carácter estéticamente bello de lo natural como un factor de reflexión y cuestionamiento. Ante la visión contemplativa de la naturaleza y el paisaje de la Historia del Arte, la propuesta de Villares se basa en la relación intelectual/sensorial que estos elementos, tomados de los mismos ambientes naturales, pueden establecer con el espectador (*Eco*).

En esta apropiación, lo natural es tratado casi como un “elemento” encontrado que es sacado de su espacio original –no asumido como artístico propiamente– y lo utiliza en algunos casos como objeto en sí mismo (*De la soledad humana*); en otros, como una materia más para la producción de sentidos (*Paisaje itinerante*). Asimismo, el gesto de emplear elementos orgánicos y llevarlos a lo instalativo, crea una nueva realidad, se ficciona lo natural y su sentido de origen se transmuta en invención (*Aliento*). Un simulacro/ trampantojo que implica creación + imitación. Pareciera que el proceso creativo tomara de lo perfecto original para llevarlo al plano del conocimiento y la racionalidad del arte.

Rafael Villares toma estos materiales y los convierte en una nueva fuente de discurso en el diálogo con otros recursos, transformando su sensibilidad inicial (*Paisaje itinerante*). Ello no implica un desfasaje peyorativo en su uso, por el contrario. El artista no violenta los procesos de la naturaleza, sino que recicla, recopila y los resemantiza en una visión producida de lo natural. (*De la soledad humana* y *Eco*). Esto conduce al debate ya trazado en términos de las confrontaciones entre la naturaleza y la cultura.

Se posiciona de esta forma una categoría diferente de apropiación que ya no consiste en el plagio o la copia estética. A partir de una heterogeneidad compositiva del discurso –siendo el común denominador el material natural procedente de diversas formas– se cuestiona, revaloriza y legitima. Asimismo, se constata una transferencia de realidades mediadas por el gesto artístico, donde el

⁸⁰ “Tempestad Cromática según Rafael Villares”, entrevista realizada a Rafael Villares por Rigoberto Otaño Milián, en <http://www.ngartgallery.com/> (Consultado en febrero 2020).

recurso natural como parte de un sistema heterogéneo de agencias, hace de la obra la representación de un nuevo devenir o discurso que nos invita a repensar asuntos contemporáneos de máxima actualidad.

De esta forma, ambos recursos teóricos nos permiten explicar cómo se establece una relación activa y cargada de sentido entre la materia natural y el espectador. Y al asumir este posicionamiento, establece un proceso de interacción, en un nuevo marco y bajo otras condiciones, entre el hombre, lo que le rodea y los diversos resultados que se derivan de este proceso. Podríamos recordar las transformaciones sufridas en una pieza como *Paisaje itinerante*, con solo ser accionada por un grupo de espectadores en tiempos y escenarios ciudadanos diferentes.

Por otra parte, su uso entonces activa tanto el pensamiento real como las sensaciones espontáneas, borrando las fronteras y haciendo que la materia devenga no solo una reflexión, sino también un tiempo y espacio precisos en relación con la forma en la que es percibida por el espectador. El *environment* multisensorial, recreado por *Aliento*, así lo demuestra.

Lo cierto es que esta innovación matérica no solo lleva implícito el mecanismo de tomar y significar en otra escala, sino que también comporta ciertas complejidades desde el punto de vista de la producción y realización de estas piezas. Una colaboración de disciplinas a las que el propio Villares confiere vital importancia.

Llevar una idea a la materia, siempre acarrea un proceso de producción significativo. Las instalaciones son tal vez de los proyectos que mayor movilidad y coordinación de recursos necesitan –los costos, la mano de obra, los insumos. Y luego el necesario espacio, muchas veces público, para emplazar la obra. Montar un equipo de trabajo, que emprenda la experiencia junto con el artista y que entienda el alcance del proyecto, es fundamental para llevar a feliz término una obra; y más en un contexto donde la falta de un material, un tornillo específico, un químico o una resina, pueden variar la estética o la idea inicial. En Cuba, con sus condiciones económicas, en ocasiones existe el presupuesto, el patrocinador, la ayuda institucional y gubernamental, pero no aparecen el material, la mano de obra o el emplazamiento y viceversa.

Corresponde en este caso llamar la atención sobre dos aspectos claves. Por un lado, el alto valor de los equipos de producción es definido por el artista como el andamiaje que permite y posibilita conectar los dos niveles sobre los que problematiza su obra, arte y naturaleza. Estas asociaciones, lejos de distanciar al artista de la materia natural, permiten el acercamiento del arte a sus entornos circundantes a partir de la búsqueda, manipulación y traslado de los recursos como lo demuestran las obras *De la soledad humana* y *Eco*.

Por otra parte, si para muchos el empleo de estos recursos naturales se traduce como una poética de la precariedad y el deterioro, podemos decir conscientemente que en el caso de Rafael Villares resulta ser más complejo. Desde el punto de vista productivo, el artista acoge los equipos e infraestructuras tecnológicas para poder hablar y representar lo natural desde la materia misma. Por otra parte, es una elección *a priori* motivada, ante todo por su postura consecuente con relación a la naturaleza y a la redefinición del paisaje en los marcos del siglo XXI.

¿Qué lugar ocupa el hombre en el universo? ¿Es realmente un espectador del entorno o un actor de cambio? ¿Existen diacronías entre el devenir de su existencia y la de la naturaleza? ¿Hasta qué punto puede o no ser ente transformador de su entorno?, son algunas de las interrogantes que motivan sus instalaciones con elementos naturales. En su obra salta a la vista un carácter antropocentrista y ecologista que establece nexos profundos del hombre con la naturaleza, o más bien nos recuerda que el ser humano forma parte de ella.

La producción de Rafael Villares dimana de un complejo contexto en términos de políticas ambientales y de una presencia *in crescendo*, desde los ochenta y hacia la actualidad, del empleo de los materiales naturales en el arte cubano como elementos enunciativos de discursos múltiples, no necesariamente vinculados con el entorno. Ello, no hace sino resaltar y poner en valor la sistematicidad del gesto creativo que propone a través de la redefinición de lo paisajístico.

Motivado por las transformaciones del paisaje, lo que este creador narra con sus materiales naturales y sus instalaciones no solo son asuntos locales específicamente. Él pertenece a una generación que utiliza los fenómenos y problemáticas de máxima actualidad global para construir un discurso propio que habla desde aquí del gran orden mundial. El hecho de que siga hablando desde Cuba, sus paisajes y su naturaleza, sin duda, nos permite conciliar su postura con la lógica del Antropoceno caribeño y latinoamericano descrito a lo largo del capítulo 1. De ahí que sus intencionalidades vayan más allá de una orientación estética o discursiva geolocalizada para apelar a la sensibilidad matérica de un asunto que nos compete a todos y del que indiscutiblemente somos igualmente responsables.

Asimismo, convendría llamar la atención sobre el porqué este recurso y no otro. Si bien sus obras presentan la aparente futilidad de lo perecedero (se conserva a partir de la documentación) la respuesta a este cuestionamiento se esconde detrás de su propia concepción del paisaje. El borramiento de sus materiales no responde al empleo de recursos de la otredad, sino a la codificación de un paisaje cambiante en tanto construcción cultural creada por cada sujeto.

Por otra parte, se hace eco del mismo hito que caracterizó a la generación de los ochenta: no era lo mismo representar “realidad” a que esa “realidad” existiera en la pieza. En su caso particular, y bajo

su connotación fundamental de cambiar la estructura y los modos del género, la materia natural redonda en el paisaje vivo, físico, no ya representado sobre el que se disponen una serie de mecanismos y estructuras destinadas a activar todos nuestros sentidos. Villares ha aprendido a “servirse de las formas, saber habitarlas y (...) habitar el mundo, sus historias y no querer construirlo”⁸¹ y ello lo ha conducido inevitablemente a una nueva sensibilidad de la materia natural y de lo paisajístico como resultante.

Villares no habla directamente del impacto ambiental, habla desde él y con cierto grado de conciencia. Su intencionalidad de repensar culturalmente nuestro entendimiento del entorno, así lo revelan. Pero, sobre todo, su materia natural como estrategia de experiencia estética, permite proyectar globalmente las preocupaciones de un contexto geolocalizado. Y esas también son formas de narrar nuestra historia.

⁸¹ Cfr. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, p. 20.



Capítulo 3

Proceso

“Naturalezas muertas”:
Paola De Anda (CDMX, 1979)

Capítulo 3. Proceso

“Naturalezas muertas”: Paola De Anda (CDMX, 1979)

A lo largo del capítulo anterior nos acercamos a la **apropiación de la naturaleza como material artístico** por medio del creador cubano Rafael Villares, redefinimos el paisaje como género y nos aproximamos a la apropiación de lo natural como materia. En este capítulo nos desplazamos hacia **el proceso natural** como otro recurso vital dentro de la construcción de las propuestas artísticas y la segunda de las estrategias sobre las que se fundamenta esta investigación.

Convendría aclarar que el proceso no se entiende aquí como la duración de la vida natural y, por tanto, la perdurabilidad de la obra en el espacio ajustado a su transformación inevitable. Somos conscientes, como lo vimos en el caso de Villares, de que se trata de cualidades intrínsecas a la selección de lo vegetal como materia prima. La idea que se pretende describir es aquella que toma en consideración e incorpora el tiempo de gestación previo que dio lugar, en primera instancia, al elemento vegetal. Ello permitirá adentrarnos a una nueva dimensionalidad del fenómeno y la práctica instalativa, entendiendo un cierto proceso de coautoría donde el artista dispone de ciertas condiciones, pero indiscutiblemente el resultado final es incontrolable. Asimismo, consideramos vital la importancia que estas prácticas le conceden a la investigación, así como la relación con otras disciplinas y saberes donde el artista puede o no intervenir directamente (ruptura con la especificidad práctica creativa).

Para lograr entender el protagonismo que adquiere **el proceso natural** como variable estética y la obra como un ecosistema regido por sus propios ciclos, se tomará como referencia de estudio la artista mexicana Paola De Anda (CDMX, 1979), sus estrategias, motivaciones y operatorias creativas.

Paola De Anda y CDMX, como ciudad en la que se inserta, proponen apreciar otros puntos de vista sobre el impacto del Antropoceno como marco de la crisis ambiental actual. Su contexto es el de una de las ciudades más habitadas del planeta y, en consecuencia, con mayor índice de contaminación ambiental y contradictorias políticas ambientales, acumuladas históricamente y complejizadas en las últimas décadas.⁸² A pesar de las diversas iniciativas que durante los últimos

⁸² La industrialización y los sistemas masivos de producción, el crecimiento exponencial de la población, la explotación desmedida de los recursos naturales, la alteración de los ecosistemas, la contaminación, el manejo inadecuado de residuos y las afectaciones a la biodiversidad, siguen siendo problemas de primer orden y responsabilidad colectiva no solo de las instituciones. Si bien la nación mexicana está interesada en elevar su perfil internacional en este ámbito a partir de varios acuerdos multilaterales, lo cierto es que su economía todavía depende en gran medida de algunos de los aspectos que más atentan contra esta estabilidad ecológica como son el gas y el petróleo.

años se han generado⁸³, lo cierto es que su funcionamiento aún no ha logrado atender algunas de las más acuciantes inquietudes y el ritmo urbanos de vida. A ello habría que sumarle, la falta de una plena concienciación social: "Desafortunadamente la mayoría de la población no puede preocuparse por el futuro. Vive al día y está más preocupada por cómo va a sobrevivir en el mes. Sin embargo, "este debe considerarse como un problema de seguridad nacional"⁸⁴, resumió la científica Patricia Escalante.

Cabría señalar cómo la emergencia de estos conflictos, retomados con mucho interés en el siglo XXI, siguiendo la lógica trazada en las páginas iniciales respecto a la existencia de un arte del Antropoceno, nos permite intuir, además, que no resultó fortuito que para entonces se intensificara en las prácticas artísticas un abordaje de lo natural desde perspectivas problematizadoras, con la presencia de nuevos creadores, desde múltiples disciplinas y medios artísticos.⁸⁵

Paola De Anda parte inevitablemente de estas condiciones y de ellas extrae su posicionamiento ético y estético ante la materia natural. Se inscribe en esta tradición reflexiva en torno a la tierra, lo vegetal, la ciudad y sus complejas relaciones.

Sin embargo, en su caso, la apropiación ocurre no solo desde el elemento mismo, sino desde los tiempos que dictaminan su crecimiento, desarrollo y desaparición. No se trata sólo, convendría aclarar, de potenciar el carácter efímero de los recursos implementados como apreciamos en el capítulo anterior con la obra de Villares. La creadora mexicana se involucra en el proceso desde la primera semilla hasta el deterioro total, siendo consciente de que su obra es un laboratorio vivo y procesual.

En los próximos epígrafes analizaremos cómo funciona su proceso creativo, tomando en consideración su formación, experiencias y estrategias matéricas, así como su postura en la dualidad

⁸³Algunos ejemplos considerables en ese sentido han sido el sistema de bicicletas públicas *Eco-Bici*, la aprobación de la prohibición en el uso y comercialización de bolsas, popotes y globos de plástico en Ciudad de México, el programa *Sembrando Vida*, así como la firma de leyes y convenios para la reducción de emisiones de gases.

⁸⁴ "México deja la crisis ambiental para el 2020", *EFE*, México, diciembre del 2019, en <https://www.telemundofresno.com/noticias/mexico> (Consultado en septiembre 2020).

⁸⁵ El arte mexicano, si bien no del todo visible por la crítica, posee una tradición en el trabajo con los elementos vegetales. Las primeras expresiones aparecen en los ochenta a partir de creadoras como Helen Esobedo (1934-2010) y Marta Palau (1934). En años siguientes, con el impulso de propuestas exhibitivas basadas en algunos postulados relacionados con la naturaleza -*A propósito. 14 artistas en torno a Joseph Beuys* (1989), *Les a natura* (1993) o *Escultura mexicana del siglo XX: de la Academia a la Instalación* (2001)- aparecerán nuevas generaciones de artistas involucrados en el trabajo con los recursos vegetales: Betsabée Romero (1963), Yolanda Gutiérrez (1970), Yolanda Paulsen (1963), Sofía Táboas (1968), Jerónimo Hagerman (1967), Daniel Rivera (1961) o Gustavo Gómez Brechtel (1976). La plena concientización ante la complejidad de la crisis en el siglo XXI, por su parte, incentivó una amplitud de perspectivas llevadas a cabo desde el arte con el fin de acercarse a la naturaleza en estrecho apoyo con disciplinas científicas. Desde propuestas individuales hasta gestos colectivos; en contraposición con materias de diferentes tipos o como centro único de reflexión; desde el gesto mínimo hasta la gran escala; desde la simple apropiación a la complejidad multidisciplinaria; su empleo demostró la valía de una estrategia que se sustenta en una diversidad de discursos no relacionados solamente con lo ambiental.

creadora-ciudadana, en estrecha filiación con disciplinas científicas que contribuyen a la experimentación formal y discursiva de sus obras.

3.1 La formación y pensamiento de una estrategia estética

Nacida en México en 1979, Paola De Anda se incorpora al panorama artístico nacional en los primeros años del siglo XXI, luego de cursar la Licenciatura en Artes Visuales en la E.N.P.E.G *La Esmeralda* y el Programa Educativo en Arte Contemporáneo en *SOMA*.

Una revisión al mapa curricular de *La Esmeralda*, revela un programa flexible, comprometido con las vanguardias, la experimentación e innovación. Dentro de sus objetivos primarios apuestan por una conciencia crítica sobre el papel de los creadores en la sociedad. Podemos intuir que serían tal vez estos los aspectos que más influenciaron a De Anda en su proyección crítica respecto al contexto. No menos interesante en ese sentido es su interés de apostar por proyectos de producción y profundización multidisciplinar basados en la investigación. Mecanismos que, actualmente, definen también su lógica creativa.⁸⁶

Por su parte, el programa educativo de *SOMA* y el perfil que proponen fueron vitales en la definición de estas estrategias. La práctica experimental, herramientas para la producción artísticas, el diálogo y colaboración con diferentes campos del conocimiento, el incentivo hacia la investigación y la sensibilidad con el contexto político y social, son algunas de las claves que definen su plan de estudios y que contribuyeron en la formación de Paola De Anda como una creadora innovadora, asociada a disciplinas científicas, comprometida con su entorno y con su posicionamiento estético.

Para estos años se había rebasado, en parte, el cuestionamiento⁸⁷ dejado por Teresa del Conde respecto a si hacer arte con el tema ecológico es válido en tanto es asumido solamente como nueva actitud moral.⁸⁸ En cambio, se demostraba una considerable expansión a partir de proyectos y programas interesados en explorar ya no solo las relaciones entre el arte y la naturaleza, sino también entre ciertas disciplinas científicas que le dan mayor credibilidad a los presupuestos estéticos, al tiempo que amplían sus márgenes de experimentación.

⁸⁶ Cfr. *Plan de Estudios de la Licenciatura en Artes Visuales*. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, 2016 – 2017, en <https://www.esmeralda.edu.mx/plan-de-estudio> (Consultado en septiembre 2020).

⁸⁷ Todavía en los noventa no había un entendimiento total respecto a la utilización de los elementos naturales como representación formal y matérica dentro del arte. Las causas no son precisas, sólo podemos aventurarnos a pensar que el gesto rozaba demasiado los límites de lo “cotidiano”, sin llegar a entender del todo el hecho de que su empleo no borraba la capacidad de artificio y simulacro de la obra.

⁸⁸ Cfr. Teresa del Conde, “¿Ecología? Miradas y propuestas”, *Les Natura. Reflexiones sobre ecología*. Museo de Arte Moderno. Grupo de los Cien, CEMEX, SEDESOL. La Vaca independiente, México, 1993, p.10.

No debería parecernos extraño, en consecuencia, el interés de la artista por un tópico de gran impacto y actualidad en la sociedad mexicana como es el ambiental, así como por la materia natural en tanto significativo primario y expresión pura de experimentación y multidisciplinariedad productiva.

Dentro de su aspecto formativo, posibles experiencias reveladoras las encontramos también en su participación en proyectos colaborativos como *Rotatorio* (Sobre economía solidaria entre artistas), *Nerivela* (Seminario nómada sobre arte y teoría crítica) y *Campechana mental* (Biblioteca digital del hackerspace Rancho Electrónico). De igual forma, cabría destacar los prestigiosos reconocimientos que ha recibido, como la beca FONCA Jóvenes Creadores (2004-2005 y 2007-2008) con una de las obras que analizaremos más adelante *Eventos Fungi*; y la residencia en Basel, Suiza con la Fundación Christof Merian / IAAB (2006). Este último caso, fundamentalmente, propició un acercamiento con el arte contemporáneo en escala global no solo desde el punto de vista estético, sino también a algunos de sus tópicos más recurrentes.

Marcada por estos procesos, sus prácticas artísticas se definen por la reflexión sobre el espacio social desde el tiempo vegetal. Su compromiso, indagación y renovación formal, son claves vitales en una posible caracterización sobre su trabajo. La propia artista así lo explica:

Considero el arte un lugar a partir del cual experimentar la “realidad”, un campo fértil para el delirio y la reflexión. Mi trabajo en este sentido ha sido la consecuencia de la experiencia con lo cotidiano, así como el resultado de diversos procesos de aprendizaje. El dibujo, la instalación, la escultura y el video forman parte de mi proceso creativo, siendo catalizadores, filtros, residuos o huellas de mis investigaciones.⁸⁹

A pesar de la multiplicidad de soportes y morfologías en los que incursiona, hay un hilo conductor clave desde el punto de vista temático centrado en dinámicas de trabajo procesuales involucradas con el desarrollo de lo natural. De ahí entonces que sus propuestas focalizan en aspectos como: su tipo de crecimiento, la relación biológica que establecen con el entorno que habitamos, así como con las funciones simbólicas que algunos de estos organismos han adquirido en el espacio social. Sin embargo, justo esta diversidad nos permite dividir su obra en dos vertientes fundamentales:

-*Apropiación*: son tomados directamente los recursos naturales e incorporados en su propio tiempo y proceso a la obra de arte. Obras instalativas y escultóricas.

-*Contemplación*: apreciación y representación de los ciclos naturales sin intervención. Obras en dibujo y videos.

⁸⁹ Dossier de la artista Paola De Anda

Dado el alcance de esta investigación, nos centraremos en esta primera línea de apropiación que implica el empleo de los recursos naturales como materia agenciada de nuevos discursos y capacidades proyectivas.

En correspondencia, tal vez, con la ausencia de una conciencia ciudadana, su propuesta estética se centra en el cuestionamiento ¿cómo relacionar al ser con el entorno? Su respuesta inmediata: emplear el proceso vegetal como pretexto para reflexionar sobre el comportamiento de los seres humanos. En su obra hay una vocación didáctica y reflexiva, probablemente vinculada con su también profesión como docente. Sin duda, en ello mucho parece haber influido una formación marcada por programas flexibles y experimentales, así como en vínculo directo con la lógica del arte internacional y el desarrollo en paralelo de propuestas creativas nacionales- Jerónimo Hagerman (1967), Gustavo Gómez Brechtel (1976), Sofía Táboas (1968), el colectivo *BIOS Ex Machina*, entre otros- con preocupaciones estéticas y conceptuales similares.

3.2 Metáforas de lo social desde el tiempo vegetal

En la actualidad, e incluso más allá del panorama mexicano, disímiles son los artistas que muestran procesos creativos partiendo de la referencia matérica de lo vegetal. Si bien los significados de las nuevas agencias establecidos en ellos pueden variar e ir desde construcciones identitarias hasta la misma problemática ambiental, todos muestran una contraposición de sentidos entre la invención (como universo social y cultural) y el origen (lo puramente natural).

En el caso de nuestra artista en cuestión, las intencionalidades son similares. No obstante, su aporte, como lo hemos ido enunciando, guarda relación con el entendimiento de una práctica extendida más allá de la obra y su propio ciclo.

De Anda realiza sistemas escultóricos que funcionan como organismos vivos, apropiándose no sólo de la composición matérica y el carácter efímero del que son portadores; sino de sus ciclos y ritmos de crecimiento que los incorpora como creadores del resultado objetual final en la pieza. De hecho, podríamos aseverar que su obra es, ante todo, el proceso.

Estas prácticas producen nuevos tipos de piezas cuya característica fundamental es la convergencia en su propia estructura de los procesos naturales y también de condiciones dispuestas por la propia artista. De Anda es consciente de ello y lo hace parte de su método creativo, de manera que sus proyectos resultan ser una suerte de ecosistemas colocados al interior de la galería y que en parte se rigen por el propio azar. Su gesto es el desencadenamiento de una serie de acciones que privilegian el aspecto temporal. Aquí sería importante señalar cómo no solo aparece dentro de su metodología de trabajo el entendimiento de la coautoría de la obra donde es imposible controlar

qué y cómo pasará; sino también las formas efímeras como condicionantes esenciales de un tipo de experiencia estética no siempre contemplada dentro del ámbito artístico.

Al respecto, la investigadora Inmaculada Abarca señala cómo esto “obliga tanto a una definición de la obra de arte, como del proceso artístico que plantea ahora, un desarrollo fenomenológico de la creación.”⁹⁰ Nos sitúa de esta forma ante una problemática inminente en el mundo contemporáneo y que Paola De Anda refleja claramente: los materiales no son fortuitos nunca en la obra. Ellos nos condicionan a pensarla de determinada manera, adquiriendo esta cualidad discursiva, anteriormente dejada solo para el artista.

Inevitablemente en este activismo semántico generado desde la propia materia, el espectador varía su rol de igual forma. Al verse delante de elementos vegetales como presenta De Anda, inicia un proceso de diálogo basado en sus propias experiencias y reflexiones, logrando transmitir más directamente el mensaje desde su propia esencia material. El recurso vegetal es el principal agente transmisor de memoria ontológica y de vínculo estrecho con el hombre.

Su estrategia formal deviene, por otra parte, en metáfora de nuestras sociedades contemporáneas y en cuestionamiento del sistema de valores, la pérdida de relación y conciencia respecto al medio que les rodea. Al equiparar la manera en la que fluye la naturaleza con las dinámicas humanas, su reflexión se impone más allá de un simple cuestionamiento entre el origen y la invención para denotar la fragilidad, el carácter transformable y desplazable en el tiempo de ambas estructuras.

Resulta, además, ser propositiva en tanto pretende reconstruir “ficcionalmente” los lazos de reconciliación entre ambas variables. Convendría aclarar en este punto que este simulacro que intenta en sus obras no hace menos tangible o real el proceso, siendo justamente esto lo que permite establecer un mensaje ecológico tendiente a una concientización del hombre sobre los procesos naturales.

Su interés por estos temas, connotado desde la propia materia y sus dinámicas parece estar asociado a la observación de los procesos cambiantes y discontinuos de la naturaleza y, por tanto, de su vida cotidiana. Una rápida revisión a sus redes, tal vez el único de los canales empleados por la artista para su autodefinición creativa, posibilita entrever su postura política y social respecto al tópico desde sus prácticas diarias. En ellas, no resulta casual cómo un importante segmento de sus intereses está predominantemente asociado al universo vegetal. Se muestra coherente en la construcción de un compromiso ambiental. El acercamiento de su actividad artística a sus preocupaciones como

⁹⁰ Inmaculada Abarca, “Estructura y sistema. La respuesta vegetal en la mira del compromiso escultórico”. Ponencia en II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV, 2015, en <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1140> (Consultado en septiembre 2019).

individuo es lo que nos permite hablar de un posicionamiento ético más allá de lo estético. El empleo de este tipo de recursos se convierte en la traducción y transmisión de sus preocupaciones como individuo.

A través del material natural, convertido en una suerte de protagonista portador de la agencia discursiva de Paola De Anda, sus instalaciones se presentan como un laboratorio vivo, acercando más decididamente lo medioambiental a la cotidianidad. Ello la ha obligado a vincularse con disciplinas y saberes semi-científicos o tecnológicos donde la investigación sobre el crecimiento vegetal, las reacciones químicas, físicas, así como sus propiedades, juegan un papel fundamental. De ahí la importancia, de igual forma, de recurrir a dinámicas colectivas de producción.

Este tipo de herramientas en la especificidad de su práctica le ha permitido el entendimiento de los recursos con los que trabaja y, por tanto, sacarles el máximo provecho expresivo de su memoria, energía y de su poder transformador. Desde un punto de vista más generalizado, sus estrategias nos hacen pensar en la complejidad del proceso de apropiación de la materia y los tiempos naturales, indeterminado por completo en sus resultados y diverso en los procesos de activación de la sensibilidad del receptor.

Por otra parte, corresponde asimismo reflexionar en torno a la diferencia que implica la realización y colocación de obras en entornos naturales y la variante que Paola propone al interior de la galería. Lo efímero y azaroso siempre serán cualidades intrínsecas, sin embargo, su estrategia evidencia la fragilidad del montaje en contraposición con la dificultad de una producción macro a nivel ambiental. Sin duda, su forma de representación supone un cambio en la visión del mundo y propone una aproximación a lo vegetal, desde la materia y el discurso, completamente diferente al caso de Rafael Villares. No sería incoherente tomar en consideración cómo las propias condicionantes locales y la pervivencia de una tradición artística previa determinan el empleo de lo natural como estrategia y con un nuevo posicionamiento conceptual.

La observación minuciosa que Paola De Anda propone de la naturaleza en intersección con la concientización de una práctica cotidiana, nos permiten aventurarnos a pensar también en una redefinición de “naturaleza muerta” desde la contemporaneidad.

Asociado a la bidimensionalidad, el género se define en la confluencia de elementos naturales en diversos estados y al interior de un mismo plano. No se trata necesariamente de nada “muerto”, mas sí asociado con el ciclo de la vida como propone la creadora mexicana. Al sentido inanimado de estas composiciones, aparece la vida natural en puro estado evocado a partir de sus propias materias: plantas. La “naturaleza muerta” se transforma en un *Already alive* (pieza de la propia artista que

analizaremos más adelante) a partir de biotopos y ecosistemas que traducen su manera de percibir e interpretar la realidad.

Al respecto, Verónica Gerber propone la siguiente visión crítica: “Y precisamente de eso trata la “naturaleza muerta”, un cosmos miniatura del que podemos observar una transformación en paralelo a la del mundo, una imagen que nos hace testigos de la temporalidad irrevocable de las cosas.”⁹¹ La paradoja entre la vida y la muerte que ofrece el *bodegón* como género se descifra aquí desde las dinámicas procesuales y matéricas de las apropiaciones y nuevas agencias de Paola De Anda. Una vez más el elemento vegetal es símbolo y contenido, dejando de lado las nociones de perennidad y fijeza del objeto artístico.

Sus estrategias revelan, en consecuencia, la intencionalidad de generar proyectos que desde lo natural tienen impacto visible en el espectador y en el campo social. La gestualidad de un proceso interpretado en clave de un nuevo tipo de “naturaleza muerta” conduce inevitablemente a la reflexión y concientización de nuestro entorno, desde lo individual y hacia lo colectivo.

3.3 Laboratorios vivos y procesuales

Desde los tempranos años del siglo XXI en los que la artista inició en el medio artístico mexicano, su propuesta estuvo definida por una preocupación en torno a las problemáticas ambientales, como hemos apuntado en páginas anteriores. Moviéndose entre una amplia gama de soportes y medios, entre la contemplación y la apropiación, su posicionamiento frente a este tema ha sido inmutable, y es lo que la hace, tal vez, de las exponentes más interesantes del panorama mexicano. En su caso, la bidimensionalidad o la tridimensionalidad no resultan excluyentes, sino que pueden complementarse dentro de una misma lógica discursiva.

Sin embargo, un rastreo dentro de su portafolio y referencias demuestra cómo sus primeras incursiones se dan desde el punto de vista de las tres dimensiones, la acción y una temprana experimentación de recursos. Un ejemplo inicial es la obra *Sauna* (2004) donde la artista dispuso un cuarto infestado de humedad a manera de cámara de calor. Selló todas las salidas y colocó en su interior agua hirviendo en varias ollas para generar vapor. Con el transcurso del tiempo, inevitablemente los altos índices de humedad transforman el espacio y generan condiciones para la existencia de otros pequeños ecosistemas (**Ver Anexo 5, Imagen 1**). La experimentación con la temporalidad, la transformación, la carencia de control sobre el procedimiento y la importancia del

⁹¹ Verónica Gerber Bicecci, “Naturaleza muerta con jicamas”, en <https://www.letraslibres.com> (Consultado en septiembre 2020).

proceso y no la objetualidad en sí, se revelan aquí como claves iniciales que definirán las metodologías de trabajo creativo en la etapa de madurez de Paola De Anda.

Para el 2005, su estrategia cambió de escenario y asumió la ciudad y la participación colectiva como claves determinantes en la conformación de su apropiación de los ciclos naturales. Su proyecto *Operación hormiga* así lo evidencia, en tanto pretendió crear una estructura de propagación expansiva de plantas por la ciudad (**Ver Anexo 5, Imágenes 2 y 3**). El ritmo natural de la diseminación fue transformado aquí por la acción humana de numerosos colaboradores: semillas de diversas plantas fueron distribuidas en puestos de taxis y de ahí a otros tantos grupos de personas, creando, en consecuencia, una red potencial de asociaciones. Los granos estuvieron acompañados de un “instructivo de uso” en el que se le solicitó al espectador elegir entre el lugar más apropiado para plantarla o un espacio al azar. Asimismo, se pidió como requisito retornar al punto seleccionado cuantas veces quisieran, regarlas y darle seguimiento a su proceso de crecimiento. De esta forma, y por medio de la didáctica, Paola De Anda propuso un nuevo tipo de compromiso para este grupo de espectadores involucrados directamente en el cuidado. La intencionalidad era sensibilizarlos ante lo que cada uno como ciudadanos era capaz de hacer. En retroalimentación, mucha fue la documentación que a manera de archivo de la pieza fue enviada a la creadora a través de estos usuarios.

Esta obra, al igual que *Sistema de reproducción por azar I y II* (2005)⁹², marcó el inicio de sus propuestas reflexivas en torno a los procesos vegetales en asociación directa con el sistema social, de tanta importancia en los marcos de la crisis ambiental en CDMX. Asimismo, dejó en evidencia el aspecto significativo que juega la documentación visual como testimonio perdurable de lo efímero.

En lo adelante, la artista bifurcaría su trabajo a nivel de soportes en dibujo, tomándose como diseño del proyecto, y el video, como material audiovisual de registro. En ambos casos, se trata de recursos que De Anda suele presentar o bien como complemento de sus obras instalativas o con completa autonomía. Justamente en este plano documental-contemplativo podríamos mencionar piezas como *Expulsión* (2005) o *Exploraciones orgánicas* (2006). Así, mientras la primera se trata de un video en el que el hongo, cultivado por ella misma, despide sus esporas; la segunda es una serie de dibujos en la que se combinan recortes de monografías de plantas con estudios de corpúsculos y elementos orgánicos. (**Ver Anexo 5, Imágenes 4 y 5**)

⁹² Por la envergadura de este proyecto y la relevancia que tiene, será analizado de forma más específica en las próximas páginas.

De alguna manera, estos años marcaron un interesante proceso de transición en su obra. De las iniciales incursiones realizadas en el espacio ciudadano y con múltiples colaboradores al azar; se pasó al espacio privado y a la aplicación de disciplinas semi-científicas: de la ciudad a la propia casa y de esta hacia la galería. Este desplazamiento no sólo propuso una transformación del espacio de operatoria y las estrategias implementadas, sino que también logró sistematizar morfológicamente el objeto instalativo con materiales vegetales. La connotación efímera y procesual imperó en todo momento; sin embargo, se “objetualizó” la intencionalidad de Paola De Anda.

El punto de inflexión en esta transformación se comienza a observar visiblemente a partir de experiencias como *Eventos Fungi I* (2005). Para entonces la autora se involucra más directamente en el proceso de crecimiento y crea en su propia casa una suerte de laboratorio. Como ella misma declaró en una entrevista reciente, el proceso previo de construcción de estos ecosistemas y su posterior instalación dentro del espacio galerístico tiene un impacto decidido en la obra que inicia desde este primer gesto hasta su deterioro total en la muestra. Desde un punto de vista más objetivo, y sin contradecir el ya establecido *statement* de la coautoría de la naturaleza, este cambio de sistema, podemos intuir, también le permitió a De Anda involucrarse más directamente en el proceso de gestación y aprender de los tiempos naturales y sus capacidades expresivas. **(Ver Anexo 5, Imágenes 6 y 7)**

En definitiva, se trata de aspectos que se vieron concretados paulatinamente en la exhibición *Already alive* (2010) la cual, por las implicaciones de las estructuras construidas como sistema, analizaremos como un solo proyecto próximamente. El mérito de esta muestra fue, ante todo, el establecer la “naturaleza muerta” como categoría renovada desde la contemporaneidad por sus cualidades artísticas y transmutarla en una “naturaleza viva”.

En años anteriores, la artista Sofía Táboas (1968) había sido reconocida por proponer instalaciones al interior de la galería basadas en la apropiación vegetal desde una perspectiva similar. Tales fueron los casos de las obras *Jardín portátil* (2000) o *Sin título* (2002) **(Ver Anexo 5, Imagen 8)**, donde presentó posturas de plantas tal cual fueron encontradas en los viveros, empleada con toda intencionalidad para subrayar el alto grado de artificialidad que se esconde detrás de la costumbre doméstica de cultivar. Sin embargo, a pesar de basarse en un principio similar de estructuración en el espacio galerístico, el gesto de Paola De Anda hacía énfasis en su intervención desde la gestación misma. Ello no solo resalta la importancia de la apropiación del proceso, no solo de la materia, sino que también revela la singularidad de su caso en el contexto plástico mexicano.

Como continuidad en este proceso de realización de la obra viva, otro de sus núcleos esenciales fue la realización de *Eventos Fungi* en su segunda edición llevada a cabo en 2018. Para entonces, la

envergadura de su trabajo registraba un dominio absoluto en la construcción de nuevos biotipos y paisajes trasladados a espacios interiores. Asimismo, denotaban, de igual manera, la complejidad de estos sistemas de montaje que involucran organismos vivos y transformables.

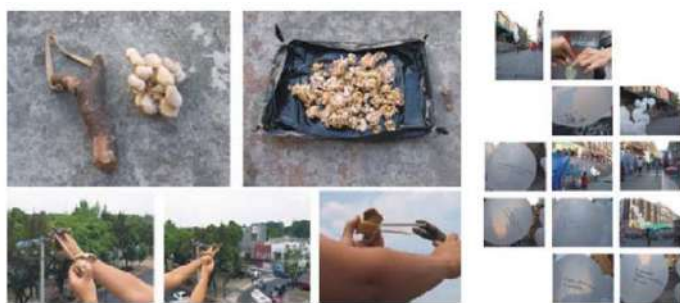
En este punto, cabría llamar la atención sobre dos elementos esenciales que sobresalen en un análisis curricular de sus trabajos. Por una parte, está el entendimiento de sus propuestas, más que como obras, como proyectos que permiten contemplar en mejor medida el sentido de espacialidad y temporalidad que su gesto creativo involucra. Por otra parte, y nada distanciado del anterior aspecto, está el hecho de que Paola De Anda no cuente con un amplio repertorio de producciones. Lejos de demeritar, intuimos que ello guarda estrecha relación con los niveles de involucramiento de la creadora dentro de los procesos. Al tomar los tiempos naturales como referentes de apropiación, resulta inevitable que se dilate su práctica, enfocada en ciclos de documentación, registro e investigación que se revierten directamente en la fundamentación teórica y práctica de su trabajo. La obra se convierte en un *work in progress* y el ciclo vegetal deviene, entonces, medida de toda temporalidad.

Las piezas seleccionadas, dados los intereses de nuestro estudio, y tomando en consideración su trabajo en múltiples ediciones, corresponden a un grupo de 3 proyectos: *Sistema de reproducción por azar I y II* (2005), *Already Alive* (2010) y *Eventos Fungi I y II* (2005-2018). La misma se encuentra en función de visibilizar desde la especificidad de sus postulados, las principales estrategias desarrolladas por Paola De Anda, así como presentar diferentes perspectivas de aproximación que articulan su corpus de trabajo. Para ello se prestó especial atención en abarcar diferentes años y lograr mapear la transformación de su proceso de experimentación con los elementos vegetales.

Estos proyectos sintetizan un posicionamiento ético y estético ante la crisis ambiental en México y la ausencia de una concientización real; al tiempo que proponen alternativas desde el arte para lograr transformar este panorama. La apropiación de los procesos naturales como principal estrategia y un nuevo tipo de “naturaleza muerta” como género definen nuestra propuesta de análisis.

***Sistema de reproducción por azar I y II* (2005) (Ver Anexo 5, Imagen 9 y 10)**

Sistema de reproducción por azar en sus dos ediciones resultó ser de las primeras experiencias realizadas por la artista en términos de incorporación material vegetal propiamente. Si bien, este recurso aún no alcanza el protagonismo de obras posteriores, lo interesante aquí es la apropiación del proceso de gestación, así como del mecanismo natural de dispersión, cual amplia red de reproducción.



El proyecto consistió en una secuencia de acciones en la que la artista soltó, durante algunas caminatas en el centro histórico de la ciudad de México, globos inflados que contenían semillas y esporas. Eventualmente, y por factores

completamente ajenos a su voluntad, estos reventarían azarosamente dejando caer las semillas en lugares alternos, con la posibilidad de que crecieran un hongo o nuevas plantas.

Algo de este gesto performativo llama poderosamente la atención: la alternancia entre el globo, el recurso de fabricación industrial, lo “inventado” y el elemento natural representado por las semillas. Esto tal vez sea un factor meramente práctico, en tanto contribuye a la simulación de la expansión natural por el viento. Sin embargo, puede ser también leído como la crítica entre la oposición de valores generados entre lo cultural y lo natural. No puedo entonces dejar de pensar cómo algo tan contaminante como el globo puede ser portador de vida para una ciudad marcada, asimismo, por serios problemas ambientales.

Por otra parte, se impone preguntarse ¿qué se esconde detrás de esta intencionalidad? Sin duda, su postura parece revelarnos un comentario crítico sobre la necesidad de más espacios verdes o vida natural en la urbe mexicana. El gesto individual de poner una semilla puede ser un fuerte detonante de una colectividad y la solución de concientización ciudadana necesaria ante un panorama contaminante tan preocupante como el que ostentaba México durante estos años.

Ambos aspectos quedan reforzados cuando se conoce que las esporas fueron introducidas en globos blancos que contenían grabados diversas frases como: “La Humedad en la conciencia y luego...”, “¡El tiempo!” o “Esporas, miren a donde miren, el otro”. Desde estos mismos textos se hace visible tempranamente una de las estrategias esenciales en la obra de Paola De Anda, en tanto se homologan los sistemas naturales y sus tiempos con metáforas sobre las sociedades contemporáneas y su comportamiento, podríamos decir, ante la crisis ecológica.

Para la segunda edición del proyecto se realizaría una acción similar, pero esta vez centrado específicamente en los hongos mediante el mismo sistema de esporas. Desde entonces, estos elementos pasarían a convertirse en uno de los recursos más recurrentes en su obra. Los globos, en este



caso, fueron sustituidos por tirachinas que a manera de proyectiles los lanzaban a espacios dictaminados por el azar para que se reprodujeran en diferentes lugares.

De alguna manera, en este nuevo formato, la creadora se involucra más directamente en la acción, aunque manteniendo las variables esenciales que dictaminaron el proyecto. La ausencia de los textos que acompañaban la primera de las versiones podemos apuntarlo, además, como un ejercicio de simplificación metafórica. A través del gesto mismo y, sobre todo, de la espora y su potencial crecimiento, retoma la crítica que sostiene desde un primer momento y sin necesidad de ningún otro complemento “artístico” añadido. Ello apunta, de igual forma, a la capacidad de la materia natural de revelarse como una agencia discursiva en sí misma.

En años posteriores, otro artista interesado en acercar al hombre a la naturaleza dentro de la contaminante urbe citadina, Jerónimo Hagerman (1967), realizaría algunas intervenciones vegetales. Una de estas propuestas, *Jardín radial* (2009), consistió en diseñar una instalación-jardín en el propio corazón de la ciudad (el Atrio del templo de San Francisco en el Centro Histórico). Al jugar con las diferentes escalas y proyecciones de las plantas, propuso una nueva forma de pensar y percibir la urbe (**Ver Anexo 5, Imagen 11**). No obstante, su gesto apeló desde la contemplación a una sensibilidad y entendimiento del espacio; mientras, Paola De Anda, asumió desde ella misma el acto creativo de ejecución.

Esta experiencia, en términos generales, logró trazar algunas de las prerrogativas éticas y estéticas que acompañarán a la creadora en trabajos posteriores. En ellas se reflejó la importancia de la ciudad, además, como este primer marco contextual en donde inserta un proyecto basado en la gestualidad y en la apropiación de los sistemas de reproducción vegetal. Su intencionalidad estética, se convierte en una dinámica cotidiana donde la vida de la obra se genera, más allá de la acción, hacia la funcionalidad de una ciudad que debe crecer en vegetación.

***Already Alive* (2010) (Ver Anexo 5 Imágenes 12,13,14, 15, 16, 17 y 18)**



Este proyecto expositivo reunió una sistematización de las experimentaciones que durante años llevaba realizando Paola De Anda. Para entonces, ya ha ocurrido el traspaso definitivo de la interacción en la ciudad hacia espacios interiores y con ellas los primeros gestos

o acercamientos hacia el entendimiento de su obra como naturalezas muertas apropiadas de la vida natural y todo lo que implica.

El espacio de la galería *Alternativa y corriente* se transformó en una suerte de vivero. Previamente la artista había trabajado, y desde un laboratorio artesanal establecido en su propia casa, en el cultivo de algunos de los especímenes que integraron la muestra. Para completar este proceso, De Anda solicitó, a través de un correo electrónico y Facebook, un plato hondo para incubar las jícamas en agua que fueron presentadas, haciendo de la muestra un verdadero proyecto de intervención colectiva. Una iniciativa que, desde el plano artístico, pareciera haber comulgado con el cambio de enfoque nacional ante la crisis ambiental a partir de proyectos de cooperación y producción local, así como la recuperación del conocimiento tradicional y las técnicas ancestrales sumadas a las renovadas tecnologías ambientales.

Lo cierto es que se trató de un ejercicio empírico en el cual la creadora estudió e intervino en la vida de jícamas⁹³ durante un período de tiempo, requiriendo, además, de disciplinas como la biología y otras ciencias asociadas. Después de ponerles agua, acercarlas al sol y cuidarlas, de ellas brotaron raíces y enredaderas. Como todo proceso natural, algunas terminaron por pudrirse, otras tantas no sufrieron cambio alguno, mientras el resto se transformaron en una especie de *site specific* determinado por el carácter perecedero de los ciclos vegetales.

Su proceso de traslado e instalación del elemento ya vivo dentro del espacio resultó particularmente complejo. Prontamente, y durante el tiempo de la muestra, sin embargo, sus piezas se convirtieron en plagas capaces de invadirlo todo y explorar desde sus características matéricas, texturas y olores, la transformación de un presente. Justamente en esta instalación sucede lo que no vemos en las típicas pinturas de “naturaleza muerta”: el paso del tiempo, el cambio y deterioro de sus elementos.

En ese sentido, es posible definirlo bajo la categoría de *still life* (todavía vivo o “naturaleza muerta” en inglés). La diferencia en este caso es que el elemento apropiado resulta ser generado con ayuda de la propia autora y carga, por tanto, cierto sentido de agencia que no es despojado. Paola De Anda participa de todo el proceso de conexiones, si bien no el resultado. En piezas como estas, la autora dispone las claves respecto a una estrategia de estudio e investigación estética de los flujos de tiempo vegetal y el impacto que pueden causar en los individuos y lugares.

Eventos Fungi I y II (2005-2018)

⁹³ La jícama, pelenga o nabo es una planta leguminosa originaria de México, cultivada especialmente por sus raíces tuberosas que son comestibles. El origen de la palabra jícama es del náhuatl *xīcama* o *xīcamatl* que quiere decir raíz acuosa.

Eventos Fungi ha sido y continúa siendo de los proyectos más ambiciosos trazados por Paola De Anda y definitivamente esbozados en una perspectiva abierta e inclusiva que marca una continuidad del trabajo. Asimismo, podríamos afirmar que ha sido ella el núcleo en torno al cual se han articulado muchos de los proyectos creativos ya analizados. (Ver Anexo 5, Imágenes 19, 20, 21 y 22).



Su origen se remonta al año 2005, cuando la creadora comenzaba su proceso de experimentación. Desde este inicio estuvo basado en el cultivo doméstico de hongos macroscópicos (setas), cuya cualidad para crecer en diferentes espacios y objetos, los harían los materiales ideales para su inserción en posteriores instalaciones. Una de las características esenciales, y por la que intuimos la preferencia de Paola De Anda, es su capacidad de adaptarse a diversos medios y llegando, incluso, a transformarlos a través de extensos períodos de tiempo.

Para el desarrollo de este proyecto, la artista improvisó un pequeño laboratorio de cultivo en la azotea de su casa, dividiendo el ciclo de trabajo en varias etapas de especialización. En su intención de generar un espacio propio para experimentar desde las prácticas artísticas, su primer período se realizó con la integración y colaboración de otros compañeros. Justo desde aquí iniciaba la obra: la investigación, el aprendizaje y la interacción de los participantes en su construcción.

De la misma forma que ocurrió con *Already Alive*, este laboratorio fue trasladado posteriormente al espacio de la galería donde continuó con otras de sus fases, la de crecimiento. Los hongos fueron dispuestos en el espacio sin ninguna otra interacción. En este caso no solo se trató de un ciclo y material natural apropiado, sino de la construcción de la instalación como una obra viva en el tiempo y presentada como un evento accesible en cada parte de su proceso de transformación. *Eventos Fungi* devino, una vez más, en la construcción orgánica y poética de lo cotidiano y su fluir.

En su segunda etapa, desarrollada en el 2018, el trabajo con los hongos cultivados por ella como material, herramienta y soporte de su trabajo, adquieren una nueva dimensión. Para estos años en el panorama mexicano había una aceptación generalizada del *bio-arte* y experiencias creativas que, como el colectivo *BIOS Ex Machina* (2011) y su primera exposición de arte transgénico en México: *Sin origen / Sin semilla = Without Origin* (2012), abrieron los caminos para el entendimiento de la importancia de las estructuras naturales como materiales en las obras contemporáneas. (Ver Anexo 5, Imágenes 23 y 24)

Presentado en el marco del evento *En Parallel*, Oaxaca, Paola De Anda construyó instalaciones donde ponía a dialogar sus elementos vivos con estructuras cerámicas como una posible reflexión sobre la relación que establecemos con nuestro entorno (**Ver Anexo 5, Imágenes 25, 26, 27, 28, 29 y 30.**). Resulta interesante cómo en este caso, desde el punto de vista estético, se crean atractivos contrastes de texturas, calidades y, por tanto, también de discursos críticos. Respecto a este particular, queda recogido en el programa del evento:

La obra suscita un paisaje a partir de esculturas con elementos vivos. Entretejiendo asociaciones y conexiones simbólicas entre entidades y materiales, la simbiosis ontológica que constituye al hongo, informa en el proceso artístico una constelación materialista y teórica que incita a la coordinación involuntaria, espontaneidad y contaminación como relación que nutre y procura su contexto.⁹⁴

Lo cierto es que los hongos continuaron adaptándose y desarrollándose más allá del ecosistema en el que resultaron insertados. Quedó demostrado, una vez más, que la importancia de su propuesta escapa de la pura objetualidad para contemplar el proceso en toda su expansión con resultados carentes de control, pero cargados de activaciones sensoriales, matéricas y conceptuales que retan al espectador desde una nueva dimensión.



Las preguntas que pretende contestar Paola De Anda a través de sus estrategias de apropiación de elementos y procesos vegetales se basan en una articulación local frente a la problemática ambiental y el compromiso político y social de ella devenida. ¿Qué podemos hacer como individuos para llenar ese vacío?, ¿son en verdad tan

diferentes los procesos naturales a los tiempos sociales?, ¿cómo lograr una reconexión entre lo humano y lo vegetal?; son algunas de las interrogantes que desde la especificidad de su práctica la artista propone como eje de reflexión. No deberían desconocerse en este intersticio, su relación también con planteamientos que emergen desde lo artístico y político con el Antropoceno como nuevo espacio temporal.

⁹⁴ “Eventos Fungi II PARALLEL /// OAXACA, MÉXICO”, *El terremoto*, octubre del 2018, en <https://terremoto.mx> (Consultado en septiembre 2020).

Probablemente el nombre de nuestra creadora en cuestión no se encuentre entre los más conocidos del arte mexicano actual. Sin embargo, ello no demerita el aporte de una práctica y metodología de trabajo que se hace relevante y *sui generis* dentro de nuestro campo de estudio. De las condicionantes del contexto nacional y, también continental, tomé su particular posicionamiento que constituye de los aspectos más coherentes en su obra: dualidad artista-ciudadano. Tal vez, justamente por esta causa, se desplaza del ambiente citadino al interior de una galería y, del trabajo individual, a la imbricación con disciplinas semi-científicas.

Su dinámica de trabajo demuestra que hay más de una forma de entender, asimilar e interpretar lo natural, del mismo modo que como recurso puede ser cargada de significados diversos. La apropiación y el agenciamiento se pueden dar desde la materia, sí, pero también desde el empleo de los ciclos naturales que determinan la manera en la que se mueven nuestras sociedades contemporáneas.

Asimismo, el mayor aporte podemos entenderlo no sólo en términos de la apropiación de recursos naturales que luego se incorporan a la obra. Las agencias discursivas de estos materiales son construidas durante un intenso proceso de apropiación en el que la artista se involucra desde el inicio, desde la primera semilla hasta el deterioro total. En estas estrategias, las dinámicas procesuales de trabajo adquieren mayor nivel de desarrollo como mecanismo discursivo.

Lo suyo no es un posicionamiento por la experimentación estética. Al contrario, es una forma de vida y un principio inmutable que halló en la materia de tipo natural potentes recursos de expresión. El entendimiento de lo procesual y efímero como característica intrínseca, la imbricación con el trabajo colectivo y su tránsito de la ciudad hacia espacios privados, habla de las búsquedas por transformar realmente una metodología de trabajo anclada en el desarrollo de elementos vivos y naturalezas muertas reinterpretadas en la contemporaneidad.

Su obra, en términos generales, propone un acercamiento a su experiencia cotidiana y el principio inmutable que la rige. Y, en ese sentido, encontró en los materiales naturales y sus propios ciclos de vida las herramientas convenientes para discursar, enseñar y reflexionar sobre las implicaciones actuales de nuestra sociedad y el ambiente en el contexto del Antropoceno latinoamericano. Sus proyectos son un laboratorio vivo que desde la contemporaneidad constituye un nuevo entendimiento del género de la “naturaleza muerta” en la bifurcación de las complejidades intrínsecas y estando *already alive*.

Capítulo 4

Proceso

Entornos intervenidos:
colectivo Vientre Compartido
(Puerto Rico, 2008)

Capítulo 4. Espacio

Entornos intervenidos: colectivo **Ventre Compartido** (Puerto Rico, 2008)

Los capítulos presentados con anterioridad abordaban desde la especificidad de sus prácticas, la diversidad de variables a tener en cuenta en la interacción entre los materiales de la naturaleza y la cultura. Pasando por los procesos de agenciamiento de nuevas realidades y apropiación de elementos extra-artísticos, la obra de Rafael Villares mostraba como principal variable el empleo de **los elementos naturales apropiados**; mientras Paola De Anda apostaba por el **proceso y los tiempos de gestación de lo orgánico** que crece y se dispersa.

En consecuencia, la tercera de las estrategias a tomar en consideración recae en la **apropiación del espacio** en tanto eje sistémico integral del que nacen y dependen el resto de las variables. Partimos de la idea de que “El espacio no es simplemente la propiedad cuantificable del cuerpo junto con otras propiedades, sino que se torna en la propiedad definitoria y esencial de la materia (...) espacio y materia no pueden disociarse”⁹⁵ y, por tanto, los ritmos propios de los ciclos naturales resultan también ser cualidades intrínsecas.

Desde el gesto artístico, ello supone, ante todo, un entendimiento y comprensión armónica con el entorno, tanto desde el punto de vista de la conexión con los orígenes y búsqueda identitaria, como desde la perspectiva ambiental. Asimismo, permite intuir la capacidad de disponer de todos sus recursos en una actitud conciliadora donde el ambiente no sufra transformaciones significativas que atenten su equilibrio. En todos los casos, la estrategia de apropiación de los entornos naturales define un principio ético y un compromiso responsable, en la misma medida que nos permite intuir, el necesario desplazamiento hacia lo local, comunitario y artesanal.

Tomando en consideración estos aspectos, se incorporó como caso de estudio en esta investigación, **Ventre Compartido**, colectivo artístico de Puerto Rico, integrado por Javier y Jaime Suárez (1983) desde el 2008.

A través de sus instalaciones e intervenciones, los artistas muestran una nueva faceta que se adentra ya no solo en la ontología de los recursos naturales recolectados, sino también en los entornos que intervienen, evocadores de realidades o alegóricos por asociación, y donde sitúan sus instalaciones como recursos activadores de historias locales. Si bien en ellos se verifican las estrategias analizadas en los apartados anteriores, lo que distingue su producción es el **espacio natural** como epicentro y confluencia del que dimana toda acción plástica.

⁹⁵ Laura Benítez Grobet, “La filosofía natural en René Descartes”, en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/44>, (Consultado en marzo 2021), p.38.

Dentro de la teoría de la *Microfísica del poder* de Foucault se explica cómo las manifestaciones del poder no se dan por lo general a gran escala, sino que aparecen representadas en prácticas, situaciones y discursos emanados de la cotidianidad. De ello podemos inferir que los materiales u objetos extraídos de esa realidad inmediata pueden convertirse en portadores de historias, al evocar relaciones de poder de diversa índole que denotan, en igual medida, un proceso de agenciamiento de nuevas realidades. Respecto a la experiencia de la naturaleza con las prácticas artísticas, cabría pensar que la tarea del autor es encontrar las estructuras que hagan de sus recursos un código donde se busque, según Héctor Julio Pérez, “la correspondencia de las propiedades proyectivas con lo natural.”⁹⁶

Ante la crisis ambiental del presente siglo y los paradigmas propuestos por las teorías de la era del Antropoceno, esta intencionalidad alcanza una connotación mayor: un cambio de percepción que permite analizar bajo una nueva perspectiva las relaciones entre los hombres y su medio a partir de una educación ambiental que fomenta ya no solo su conocimiento o protección, sino también un cuestionamiento crítico y un cambio de paradigma.

Las estrategias creativas de *Vientre Compartido* así lo visibilizan, la apropiación de la naturaleza, el gesto de devolverle al entorno todo lo perdido (aquello a que se debe, a lo que pertenece y es requerido como su lugar) y la importancia del espacio y el proceso como estructura cognitiva de memorias, no resultan ser fortuitas. Marcan un nuevo reencuentro con lo natural en un sentido de conexión espiritual y como relato de la civilización actual, una suerte de agencia que pretende devolver a la “invención” de nueva cuenta su carácter de origen (agencia de origen).⁹⁷ Esta operatoria resulta más comprensible, si tomamos en consideración las dinámicas del contexto político, social y cultural en el que se insertan, así como la estrecha conexión de los boricuas con la insularidad y la tierra como fuente de vida.

Si bien muchos científicos coinciden en que la región de América Latina y el Caribe, por su amplia diversidad biológica, es uno de los más afectados por el impacto climático, son las condiciones políticas de dependencia en el caso de Puerto Rico, las que limitan alternativas de activismo medioambiental y ecológico y ponen en riesgo la seguridad de sus espacios y poblaciones. Refiriéndose a este aspecto en particular, Omar Ernesto Cano Ramírez explica que “(...) los países que aún tienen sobre sí un dominio colonial o imperialista son más vulnerables ante desastres naturales, mientras que los países que deciden autónoma y soberanamente sus asuntos internos son

⁹⁶ Héctor Julio Pérez, *Op. Cit.*, p. 25.

⁹⁷ Podríamos distinguir una primera etapa en relación con las culturas autóctonas y originarias y un segundo momento en la década de los setenta con el cuestionamiento ambientalista ante la industrialización.

menos vulnerables.”⁹⁸ En consecuencia, todo ello, convierte el cambio climático y su impacto en un reto de particular magnitud para la isla.

En este contexto, corresponde afirmar que la obra de *Ventre Compartido* adquiere una dimensión política y ecológica. Su accionar matérico y espacial propicia la inclusión de estrategias creativas que permiten lograr un equilibrio armónico entre el hombre y la naturaleza que le rodea, al tiempo que establecerse como un cuestionamiento sobre la identidad boricua. Tal vez, justamente en la revisitación y rescate del medio natural, pueda encontrarse una de las claves para lograr recuperar esa identidad.

Su obra, propulsora de una vertiente contemporánea del *land art*, del instalacionismo y del *site specific* en espacios abiertos, examina por medio de los espacios y recursos naturales, la relación del ser humano con su entorno, al tiempo que evidencia las consecuencias del impacto de la cultura de consumo. El gesto creativo y conceptual que desarrollan resulta ser, por tanto, único. En palabras de Yolanda Wood, “su propuesta carece de todo antecedente conceptual en este tipo de trabajo con la materia natural en suelo puertorriqueño.”⁹⁹

En los próximos epígrafes analizaremos cómo este principio o agencia de origen, que el mismo colectivo denomina como “la memoria e identidad de los materiales”¹⁰⁰, tiene base en un interesante proceso formativo y, sobre todo, en un pensamiento teórico metodológico auto-reflexivo gestado en la peculiar dinámica de trabajo que llevan a cabo.

4.1 Trayectorias éticas y estéticas

Javier y Jaime Suárez nacieron el 12 de septiembre de 1982 en Columbus, Ohio, pero fue en Puerto Rico, donde continuaron sus estudios profesionales. Sobrinos del también artista y pionero del trabajo con el barro, Jaime Suárez¹⁰¹ (**Ver Anexo 7, Imagen 1**), los gemelos declararon estar desde pequeños relacionados con el arte y la espiritualidad. Asimismo, de temprana edad data su cercanía

⁹⁸ Omar Ernesto Cano Ramírez. “Puerto Rico: política y ecología. Impactos del cambio climático en el Caribe y Centroamérica: de los desastres naturales a las catástrofes sociales. Los casos de Puerto Rico, Cuba y El Salvador-Costa Rica”, *CariCen*. Revista de Análisis y Debate sobre el Caribe y Centroamérica, México, No. 5, noviembre-diciembre, 2017, en <https://www.institutomora.edu.mx> (Consultado en noviembre 2019), p.2.

⁹⁹ Comentario realizado en calidad de lectora-oponente en el marco del XXXV Coloquio de Posgrado del Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 20 de septiembre del 2019.

¹⁰⁰ Entrevista realizada por la autora vía correo electrónico a Jaime Suárez (4 de octubre, 2019).

¹⁰¹ La figura de Jaime Suárez significó una renovación dentro de la plástica contemporánea puertorriqueña, siendo uno de los pioneros en la connotación simbólica de la materia. Sus creaciones en barro obligan a descubrir las posibilidades expresivas y soluciones técnicas del material, al tiempo que crean una empatía simbólica, donde la tierra se traduce en nación y autoconía. Es justamente esta noción estratégica tal vez, la que revela algunos puntos de contacto con los integrantes del colectivo *Ventre Compartido*. Si bien estos últimos amplían el diapasón de recursos matéricos y el gesto creativo, la esencia en tanto ontología de los recursos materiales que emplean, aparece, podríamos especular, como hilo conductor entre ellos

con el medio natural de la isla boricua: “crecimos en las playas de Vega Baja¹⁰², desde niños nos criaron ahí y comenzamos a desarrollar una particular sensibilidad por la naturaleza.”¹⁰³

Su primera formación artística fue en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez (UPRM) donde se graduaron de Bachilleres en Artes Plásticas entre el 2007 y 2008. Al desarrollar sus estudios en un espacio costero (costa oeste de Puerto Rico), conformado por barrios con una amplia proyección comunitaria, se pudiera afirmar que esta localidad también habría de jugar un papel decisivo en su visión del medio y en la gestación de su sensibilidad. El programa de estudios, por su parte, era de elevado rigor académico, “donde se persigue que el estudiante desarrolle sus habilidades creativas, al tiempo que conforme su propio estilo.”¹⁰⁴ Llama la atención dentro del currículo, la importancia de las asignaturas de plástica al aire libre, teoría contemporánea y ciencias biológicas. Materias que podemos intuir, resultaron vitales en la formación de su pensamiento y en su práctica. De igual forma, fue en la Galería de Arte¹⁰⁵ de esta institución, donde realizaron su primera exposición en colectivo, siendo aún estudiantes y en la cual obtuvieron varios premios.

Por otra parte, los propios artistas confiesan que en estos primeros años fue de importancia en su formación y desarrollo educativo, la labor del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC)¹⁰⁶ que siempre les abrió las puertas para su desarrollo educativo.

No obstante, el verdadero punto de giro en su formación lo implicó su viaje a España donde iniciaron sus estudios de posgrado. Aun cuando trabajaban en paralelo, los hermanos Suárez no habían alcanzado todavía un punto de comunión total en sus proyectos. Durante el Máster en Producción Artística, que llevaron a cabo hasta el 2010 en la Universidad Politécnica de Valencia, comenzaron a encauzar sus investigaciones vinculadas al arte público. Entre las cualidades de este programa de estructura flexible e interdisciplinar, destaca particularmente entre sus objetivos: “Superar la tradicional división entre técnicas y géneros artísticos para vincularse con áreas de

¹⁰² Conocida también como Playa de Puerto Nuevo, se encuentra ubicada en el norte de la isla de Puerto Rico.

¹⁰³ “Conferencia ofrecida por Jaime y Javier Suárez”, *TEDxYouth@Dorado*, Puerto Rico, 19 noviembre 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=v1-fQhu6W78> (Consultado en septiembre 2019).

¹⁰⁴ *Programa del Bachiller en Artes Plásticas de la UPRM*, en <https://www.uprm.edu/humanidades/artes-plasticas-teoria-del-arte/> (Consultado en octubre, 2019).

¹⁰⁵ En 1960 se inauguró el Museo de Bellas Artes Colegial, donde hoy se ubica la Galería de Arte del Recinto Universitario de Mayagüez (RUM). Este espacio cambiaría paulatinamente su concepto de colección e iría acumulando obras de artistas contemporáneos latinoamericanos y caribeños. Para 2003 nace como Museo y Galería de Arte Moderno con una exposición que reconocía el desarrollo histórico del arte boricua. Dentro de las obras que continuaría acumulando llaman la atención los 583 estudios botánicos, en acuarela y dibujo, del médico y científico puertorriqueño Agustín Stahl (1842-1917).

¹⁰⁶ Recordar la importancia previamente mencionada de esta institución en décadas recientes en la promoción de intervenciones y arte público.

investigación y práctica profesional, que tienden hacia modelos transversales y aplicados, y cubren las necesidades formativas exigidas por el entorno.”¹⁰⁷

Un análisis de su plan de estudios revela cómo en este Posgrado hay una intencionalidad marcada por la naturaleza y ecología dentro de la cultura contemporánea¹⁰⁸, así como por un arte participativo y activista, lo instalativo y las intervenciones. Igual de interesante resulta el énfasis en el aparataje técnico y matérico que propugnan muchas de sus disciplinas. Aspectos que fueron absorbidos por Jaime y Javier quienes, a partir de entonces, desarrollan una investigación acerca de intervenciones mínimas en entornos naturales, activando conceptos y estrategias de ejecución equilibrada en el medio ambiente. Son los años, también, donde estos creadores se acercan más decididamente a referencias artísticas como Richard Long, Andy Goldsworthy y Ana Mendieta. No resulta casual que se trate de artistas que “intervienen la naturaleza utilizando materiales en el mismo lugar para componer sus obras.”¹⁰⁹ Ello marcará el inicio del entendimiento de la tierra como vientre de gestación.

La maduración de este pensamiento tendrá lugar mediante experiencias prácticas y activas en el mismo Puerto Rico. Las residencias artísticas realizadas en Caguas¹¹⁰, Río Grande¹¹¹ y Bayamón¹¹², todas en el 2013, culminaron por afianzar la relación de los artistas con su entorno local, donde llevarán a cabo intervenciones durante los próximos años, aprovechando el impacto de los recursos naturales de esta región en vínculo con la comunidad. Puerto Rico, sus espacios naturales, y la apropiación de elementos encontrados a su interior, serán entendidos como materias claves en sus dinámicas de creación, esos agentes secundarios que son esenciales en la aparición de una nueva regla de comprensión. Específicamente, gracias a la experiencia en Bayamón, los artistas establecerán allí su taller de producción, espacio al que conceden vital importancia en tanto lugar de diálogos, debates, investigación y exploración matérica.

¹⁰⁷ Programa de Estudios del Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, en <https://www.upv.es/titulaciones/MUPAR/info/masinformacionc.html> (Consultado en octubre 2019) *Subrayado de la autora.

¹⁰⁸ No debe parecer fortuito en este caso que la ubicación geográfica de este posgrado en el llamado “primer mundo”, supuso también un acercamiento a postulados de máxima actualidad y preocupaciones en torno a la crisis ambiental. Si bien no aparece mencionado directamente en ningún aspecto, no podemos evitar comparar y relacionar ciertos de estos presupuestos con las preocupaciones que mueven en primera instancia las teorías de la existencia de un arte en la era del Antropoceno.

¹⁰⁹ Entrevista realizada a Javier y Jaime Suárez por Allison Raffaele, *Op. cit.*

¹¹⁰ Caguas es un municipio autónomo de Puerto Rico. Posee el río Grande de Loíza, el más caudaloso del país, le sirve de límite y posee importantes depósitos de mármol, caolín (arcilla blanca) y pequeñas existencias de cobre.

¹¹¹ Río Grande está situado en el Llano Costanero del Norte. Esta región es reconocida por su Playa las Picuas y la entrada al Bosque Nacional El Yunque, el único bosque lluvioso tropical del sistema nacional de Estados Unidos.

¹¹² Bayamón, nombre de origen taíno, es un municipio situado en el valle costero norteño. A pesar de que durante la década de los 1920 perdió su acceso al mar, posee una de las más importantes redes fluviales del país integrada por ríos como: Bayamón, Hondo, Mini Bucarabones, La Plata y Cuesta Arriba. Asimismo, se caracteriza por una considerable variación topográfica, razón principal por la que en Bayamón se encuentran 17 grupos distintos de suelos con 21 series.

El colectivo, integrado para entonces de forma oficial por los hermanos Jaime y Javier Suárez, quedará unido bajo un manifiesto de producción denominado por ellos mismos *Ventre Compartido*. Se especializan en arte efímero e instalaciones, con las que intervienen en mínimas escalas los espacios naturales. Con su accionar, intentarán la rehabilitación de los sistemas, y combinar su trabajo con los procesos biológicos de la naturaleza, maximizando el uso de los recursos naturales en sus creaciones.

Lo cierto es que detrás de esta particular materia y concepción de los tiempos y espacios, también comenzaba a vislumbrarse una necesidad de reflexión sobre historias locales, pasadas y presentes. Ellos así lo explican: “Intentamos crear nuevos modelos de interacción sostenible en el territorio natural para vislumbrar sobre asuntos cotidianos que pasan de ser percibidos (...) levantar conocimiento de esto y crear una identidad comunitaria de un sentido de pertenencia sobre estos territorios naturales.”¹¹³

De esta forma, construyen un imaginario personal de la naturaleza manifiesto en sus *instalaciones-intervenciones* donde se potencia la condición efímera de los elementos. Proponen una reflexión profunda en torno a los pares opuestos origen v/s invención y establecen un diálogo crítico -desde la materia y los espacios- sobre la naturaleza y la cultura.

Tratando de establecer ciertos paralelismos o puntos en común con sus contemporáneos puertorriqueños, notamos que sus propuestas y alternativas, anti-institucionales la mayoría de las veces, suponen un ejercicio poco común dentro de la producción local de Puerto Rico y una actualización del entendimiento del *land art*, mediante instalaciones al aire libre y significados otorgados a la espacialidad. Apenas encontramos como posibles referencias la fundación del *Proyecto de Arte Público en Puerto Rico* en el 2001 (**Ver Anexo 7, Imagen 2**).¹¹⁴ Con esta iniciativa era la primera vez que establecían una oficina de ordenamiento urbano para cualificar artísticamente los espacios públicos. Esto logró una transformación en la relación de los artistas con su entorno y catapultó el arte público en todo el país. En cada una de sus ediciones el principio rector ha seguido siendo el mismo: “Miremos nuestro paisaje con la certeza del nativo y la curiosidad del visitante. Reconstruyámoslo, reinventémoslo y reinventemos el arte con él. Volvamos a mirar nuestro entorno, el original y el intervenido. Busquemos la belleza en el imaginario y en la hiperrealidad contemporánea. En algún punto entre lo fantástico y lo factual, existimos.”¹¹⁵

¹¹³ “Conferencia ofrecida por Jaime y Javier Suárez”, *Op. Cit.*

¹¹⁴ En épocas recientes, son más frecuentes las iniciativas de instituciones que, como el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC), invitan a los artistas a intervenir y crear una pieza específica en diferentes áreas. Asimismo, programas como el de Arte Comisionado, con el propósito de legitimar expresiones artísticas y potenciar la labor social del artista, ha constituido una de las más importantes iniciativas en esta arista.

¹¹⁵ “Proyecto Arte Público de Puerto Rico”, en <http://www.artepublicopr.com> (Consultado en octubre 2019).

Si bien en el caso de Vientre Compartido, sus *site specific* o intervenciones en el espacio ocurren mayormente en ambientes naturales, no debemos perder de vista la generalización de una dinámica que, urbana o rural, modifica el entorno y hace de él un elemento significativo dentro de las lógicas artísticas.

4.2 Gestación colectiva para modelos de interacción sostenible

La denominación que los identifica y el manifiesto que sostiene su alianza, constituye el primer apunte teórico y reflexivo sobre sus proyecciones. Dado los intereses de esta investigación, representan una base programática vital para su estudio. Y es que, según los artistas, el nombre alude a su aparición simultánea en el mundo, como gemelos que compartieron y negociaron un espacio común para su crecimiento. Extrapolado a lo artístico, resulta ser la expresión metafórica de una “colectiva dimensión quimérica: donde sucede la gestación creativa de las ideas artísticas en colaboración”.¹¹⁶ Una dimensión que supone una postura cuestionadora en tanto estética del Antropoceno y que aboga por lo racional en la misma medida que lo perceptivo respecto a una situación ambiental local con proyección e impacto internacional.

Hay algo ontológico y espiritual en ello que nos hace pensar que nada es al azar en sus elecciones. Su denominación y lo que significa, puede remitirnos al mito ancestral de las deidades taínas¹¹⁷ de la lluvia y el sol *Boynayel* y *Marohú*: mitades de un mismo elemento, pares opuestos que se complementan. En su caso, dos hermanos que trabajan juntos y lo hacen desde el vientre materno (les gusta pensar a ellos), en la complicidad de ese espacio íntimo que todos hemos experimentado y que ellos compartieron. Algo que queda claro cuando, en esta declaratoria, revelan la conexión con la tierra (la naturaleza toda) y nos explican que Vientre Compartido es, además, el planeta y todos los que vivimos dentro.

Si nos remitimos al concepto de ecología, “ciencia de la casa grande, la casa de los seres vivos y del soporte bio-geofísico que hace posible toda vida”¹¹⁸ veremos cómo su pensamiento es propio de una postura ética de la tierra y de la ecología, como lo denomina Nicolás Martín, donde su gesto “artístico” es parte de un listado de derechos y deberes en torno a la relación del hombre con el resto del planeta. El autor nos explica al respecto:

¹¹⁶ “Declaración de los artistas sobre Vientre Compartido”, en <https://vientrecompartido.blogspot.com> (Consultado septiembre 2019) *Subrayado de la autora.

¹¹⁷ Se trata de una de las primeras comunidades de la región Caribe. Se caracterizaban por un amplio dominio de técnicas en la agricultura y la cerámica, así como por un pensamiento mítico estrechamente vinculado con la naturaleza y todos sus fenómenos como fuente de vida y sostenibilidad económica.

¹¹⁸ Nicolás Martín Sosa, “El qué y el para qué de una Ética Ecológica”, *Boletín Carpeta Informativa del CENEAM*, 1998, en <https://www.miteco.gob.es/> (Consultado en noviembre 2019), p. 1.

Supondría, pues, importantes cambios en la definición “social” de ese sujeto (moderno), cambios a los que nos obligaría el estado del mundo y de nuestras sociedades en el momento presente: el reconocimiento de la imperfección, percibirse como un sujeto humano finito, imperfecto, que tiene límites, incompleto, ser vivo entre los seres vivos, miembro del movimiento de la vida, no por encima ni fuera de él.¹¹⁹

Este colectivo boricua ha marcado un antes y un después en esta definición del sujeto social y su postura hacia el ambiente, demostrando que estas teorías surgen de una profunda reflexión antropocéntrica donde el deterioro del medio natural y del social, son consustanciales a un mismo fenómeno. Su gesto no genera conocimiento solamente, sino que plantea una actitud y accionar en relación con el ambiente.

En esta educación ambiental, entendida como “cualquier actividad de naturaleza que pueda producir un aumento de conocimiento del medio (lugares de interés, especies vegetales o animales, etc.)”¹²⁰, se ha forjado, hoy en día, la manera en la que trabajan y enfrentan sus proyectos: divergencias de opiniones, constante batalla, negociación e indagación. A partir de estos presupuestos, resulta fascinante la claridad de sus postulados y *statement* personales¹²¹ donde refieren a la naturaleza, el diálogo con ella y las intervenciones como paso previo para el entendimiento de sus principios matéricos y técnicos. Nuevamente, se instituye un interés por retornar lo “natural” a su condición primaria y basar la reflexión en un contraste entre el origen y la invención.

Dentro de sus estrategias se evidencia un compromiso ético con el medio ambiente: intervenirlo a partir de un método sostenible que implique el mínimo impacto durante el proceso creativo y que dialogue con su entorno. En este punto, cabría detenerse en este principio moral que connota sus propuestas, para preguntarse, como lo hace Nicolás Martín Sosa el qué, para qué y, añadiría, qué significa, una ética de la ecología:

La ética ecológica no es una ética para gestionar los recursos y para examinar y regular nuestro trato con el medio natural. No adopta una posición meramente “ambientalista”, en la que, en realidad, no se ha abandonado la mentalidad productivista y explotadora ni se ha revisado la premisa de que la humanidad debe dominar a la naturaleza, que sería sólo un elemento “a tener en cuenta” por parte del sujeto moral. La ética ecológica, más bien, contempla el fenómeno moral como algo humano, ciertamente, pero no teniendo su origen y su término en el mundo humano, sino imbricado sin remedio en el “medio global” en el que lo humano se constituye y desarrolla.
(...) Por eso se ha hablado de “nueva ética”, en el sentido de reconocer la necesidad de una profunda revisión de nuestro “universo moral”. Y por eso esta nueva ética -que bien podría entenderse como una ética de supervivencia- es “ecológica”.¹²²

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 2.

¹²⁰ Nicolás Martín Sosa, “Los caminos de la fundamentación para una teoría ecológica”, *Revista Complutense de Educación*, No 2, Madrid, 1995, p. 122.

¹²¹ Estos postulados aparecen en algunos textos dispersos escritos por los mismos artistas en revistas y publicaciones periódicas, así como en el blog (<https://vientrecompartido.blogspot.com>) y su página web (<http://www.jaimeyjaviersuarez.com/#story>). No obstante, es a través del diálogo directo con ellos donde emana toda esta estructuración conceptual bien definida.

¹²² Nicolás Martín Sosa, *Op. Cit.*, p. 4.

Por su parte, otros especialistas como Daniel Vidar, proponen una ética que parte de lo antropocéntrico y del ser humano como usuario dentro del ecosistema con la responsabilidad de salvaguardar la naturaleza para que las generaciones futuras gocen de la misma calidad de vida que las generaciones presentes.¹²³

A partir de estas percepciones, podemos constatar que los programas y tareas estéticas que se proponen Javier y Jaime Suárez son parte de un sistema de “Educación Ambiental” donde la cultura es parte intrínseca y el hombre, “un miembro más de la comunidad biótica”¹²⁴. En su caso en específico, la utilización de los recursos materiales (y, por tanto, naturales) oriundos del emplazamiento seleccionado, son la alternativa idónea. Ello nos permite pensar en una materia con una carga cognitiva que es reutilizada y a lo que, según los contextos que medie, los artistas le suponen nuevas agencias y discursos. Asimismo, destaca la importancia que adquiere el entorno como material en sus proyectos y como fuente primaria de apropiación, entendiéndolo como una territorialidad no sólo biofísica, sino también, social, económica y cultural. Reformulan su papel cuando explican: “pretendemos replantearnos los conceptos de lo que consideramos espacios urbanos, parajes naturales y arte público, analizando nuestra concepción de la periferia desde el lugar donde menos frecuenta el conocedor de arte”.¹²⁵

Estas tácticas se implementan a través de un proceso creativo que ellos mismos definen como *Automatismo simbiótico*. Podríamos pensar en ello como una suerte de mecanismo que ocurre como un proceso natural en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y que tiende a la integración equilibrada y armónica de ellos con su ecosistema. Nuevamente se refuerza la reflexión que proponen desde el título respecto al entendimiento de la tierra como un vientre compartido y sistema. Dentro de su pensamiento, no obstante, el gesto implica la existencia de una obra de arte con una doble perspectiva temática que ocurre en la simultaneidad de la duplicación técnica de sus habilidades. Culminan apuntando este proceder casi como si se tratara también de un factor o material más a tener en cuenta en la gestación y, finalmente, recepción de la obra: “Esta gestualidad siamesa se expone públicamente como un acto efímero de expresión que incide en esa circunstancia,

¹²³ Cfr. Ana Patricia Noguera de Echeverri, “Pensamiento ambiental complejo y gestión del riesgo: una propuesta epistémico-ético-estética”, *Taller internacional sobre gestión del riesgo a nivel local taller internacional sobre gestión del riesgo a nivel local*, Manizales, Colombia, septiembre 2006, en <http://idea.manizales.unal.edu.co> (Consultado en noviembre 2019).

¹²⁴ Aldo Leopold, citado por Nicolás Martín Sosa, “Los caminos de fundamentación para una ética ecológica”, *Op. Cit.*, p. 129.

¹²⁵ “Declaración de los artistas sobre Vientre Compartido”, en <https://vientrecompartido.blogspot.com> (Consultado en septiembre 2019).

pero que a su vez sirve de lazo para la confirmación del bagaje cultural que nos constituye como individuos indivisibles.”¹²⁶

Todo esto nos conduce a la construcción de un pensamiento y sensibilidad que conforma un “corpus teórico” auto-gestado y auto-reflexivo como práctica de vida y principio ético de proceder.

4.3 Formas de habitar: de la materia al espacio

Si bien los integrantes de Vientre Compartido definen muy claramente su poética y acción, no menos interesantes resultan sus conceptualizaciones respecto a los dos elementos vitales de sus proyectos instalativos: **el espacio o entorno natural** y los **elementos materiales** que se encuentran en esos mismos ambientes.

Lo anterior se constata al aproximarnos al entendimiento del **espacio** como *taller de todos los recursos*. Dentro de su imaginario, son los ambientes de exposición y producción en simultáneo los que dan forma a proyectos realizados *in situ* y que moldean las especificidades de su realización con la materia que le es genésica. Al respecto explican:

La intención es concebir el espacio natural como el taller de todos los recursos y trabajar con su materia como una inmensa obra, la cual solamente conseguiremos apreciar en totalidad, transitando dentro del espacio que ocupa en el tiempo (...) El lugar provee lo que necesitamos, en cierto modo, va dictando la manera en que se ejecuta un gesto creativo.¹²⁷

Ello conecta claramente con lo que Ana Patricia Noguera de Echeverri, en su ensayo “Crisis ambiental. Pérdida del cuerpo y de la tierra” sitúa como ambiente: “resultante de la relación entre la cultura y el ecosistema que es también el habitar-hábitat.”¹²⁸ Asimismo, nos aproxima a su entendimiento del entorno ligado a la definición de Daniel Vidart, en tanto “sistema o ecosistema abierto, complejo, dinámico, y auto-organizado.”¹²⁹ Por otra parte, sería posible entenderlo también desde la noción de territorio como “locus de las demandas y los reclamos de la gente para reconstruir sus mundos de vida”¹³⁰ que aborda Enrique Leff en sus ensayos.

Podemos especular cómo esto propicia un dominio del espacio y de la historia que porta cada uno. Ante la contemplación, aparece la apropiación como un intento de desciframiento de sus discursos, agenciados con problemáticas de mayor complejidad y actualidad. Son ellos, los artistas, con sus

¹²⁶ *Idem*

¹²⁷ *Idem*, *Subrayado de la autora.

¹²⁸ Ana Patricia Noguera de Echeverri. “Crisis ambiental. Pérdida del cuerpo y de la tierra”, Ponencia presentada en el marco del VI Simposio internacional Cultura y Droga, octubre de 201, en <http://vip.ucaldas.edu.co/culturaydroga> (Consultado en noviembre 2019), p. 314.

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 313.

¹³⁰ Enrique Leff. “La Geopolítica de la Biodiversidad y el Desarrollo Sustentable: economización del mundo, racionalidad ambiental y reapropiación social de la naturaleza”, *Seminario Internacional REG GEN: Alternativas Globalización*, Rio de Janeiro, Brasil, 2005, en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/> (Consultado en noviembre 2019), p. 11.

gestos, los que pueden transformar la materia. El entorno natural, en su capacidad de dar cabida tanto a lo público como a lo privado y transmutar lo individual en colectivo, se torna un *vientre compartido* que preserva los valores primigenios y autóctonos y los conflictos más contemporáneos. Al adaptarse a los espacios naturales, estos creadores someten la lógica de la obra al tiempo mismo de la naturaleza e invierten el sentido: aquello apropiado, agenciado con nuevas particularidades y transmutado en “invención” es retornado a su “origen”.

Pero esto no resulta solo una forma de pensamiento, sino una actitud puesta en práctica y que explica por qué entre los espacios naturales, siempre la elección está en aquellos de la esfera pública donde la comunidad tiene la posibilidad de ser espectador e involucrarse en el proceso. Los artistas han afirmado en variadas ocasiones que no se trata de una postura divergente contra el sistema, sino la posibilidad de desarrollar sus propios discursos, valiéndose de lo natural en contraposición con lo “cultural construido” y alejados de las formas preestablecidas y más tradicionalmente conocidas del arte.

Cabría aclarar que han llevado su poética a espacios institucionales, respetando el principio de naturalidad y *site specific* de sus instalaciones. En medio de la urbe, el espacio no pierde su potencialidad para establecer discursos sobre la realidad, sino que su inserción en ellos actúa por contraste. Funciona en una obra como *Nicho Epífito*, instalación en los jardines del MAC, conformada por nidos realizados con vigas de antiguas maderas de guayacán. Su intencionalidad estriba en la representación del abrupto choque entre especies que comparten un mismo lugar y del complejo entendimiento de lo natural en el espacio ciudadano. (Ver Anexo 7, Imagen 3) No obstante, su interés prioritario sigue centrado en la intemperie, entendiendo el espacio como el reto de lo incontrolable y el medio de exteriorización de memorias ocultas.

En estrecha relación con el espacio, encontramos **la materia** instalativa. No son elementos extraños o disruptivos en el paisaje, sino materiales de su misma envergadura, degradables y con el estado-tiempo preexistentes del lugar. En esta postura ética, la intencionalidad estriba en regresarle al territorio lo que le corresponde. Podríamos pensarlo en este caso como una suerte de apropiación del retorno. Así, aparecen conchas, semillas, arena, algas, vegetación de variadas formas, como parte de un amplio espectro de posibilidades matéricas.

Su elección es fruto de un trabajo de investigación en el taller, para determinar el material más coherente. Ello nos habla de otra de las claves fundamentales que definen el arte en la era del Antropoceno: el artífice como investigador, productor, científico, asociado a múltiples saberes y disciplinas encarnados, en este caso particular, en ellos mismos. Se cuestiona lo matérico no solo desde el punto de vista técnico, sino por su capacidad para contener significados y contar historias.

Algo que podríamos denominar, según el concepto de Enrique Leff como racionalidad ambiental o saber ambiental: “cuestionamiento del conocimiento, un replanteamiento de los conceptos de naturaleza y de los conceptos de vida y de la ética”,¹³¹ puestos, en este caso, en función de una intencionalidad particular. Es decir, que el material exprese su propio discurso en relación con el ambiente en el que se inserta. Jaime y Javier Suárez declaran respecto a este aspecto: “El material que escogemos suele ser un recurso primo, en *estado natural*, recolectado por nosotros mismos y encontrado en el entorno donde realizamos la obra (...) Deben aportar al concepto, sobre todo porque ya lo hace involuntariamente quieras o no.”¹³² La memoria e identidad de sus materias se incluyen en una cadena de agenciamientos, transformando en uno mismo el discurso artístico y en vivencia colectiva, evocadores, además, de magia y espiritualidad.

Una poética de soportes naturales que permite la reapropiación de los espacios *in situ*. Solo una vez entendidos –experimentados, descontextualizados y/o transformados- es posible aprovechar su potencial plástico y convertirlo en el tropo de enunciación de lo artístico a partir de las nuevas agencias que la experiencia creativa deposita en ellos. Su existencia se transforma en retórica de enunciación a partir de la intervención de los artistas que indagan “en el umbral de nuestro instinto primitivo y en el bagaje de nuestra identidad.”¹³³

Lo cierto es que, tanto en la **espacialidad** como en la **materia**, opera la lógica de un tiempo que no se controla, proponiendo la contraposición entre lo efímero y lo permanente. Lo temporal del gesto y de la materia que se transforma, actúa como estrategia discursiva propia, donde la vulnerabilidad de la obra se traza como eje de reflexiones. Lo que queda será entonces el gesto y la memoria resemantizada de los espacios y los elementos naturales, la experiencia y el mito que se transmiten de generación en generación.

De este modo, Vientre Compartido afirma con sus propuestas, que no existe derecho a manipular definitivamente el entorno natural, ni a producir objetos eternos. Lo efímero, más que un mecanismo, resulta ser otro atisbo de su postura ética y estética: “esta pretendida fugacidad quiere disputar el aura de las obras de arte sin exigir su conservación eterna, planteando que no todo tiene por qué perpetuarse físicamente para trascender en nuestra conciencia colectiva.”¹³⁴ Esta potencialidad significativa y limitada temporalmente de lo efímero, actúa como una estrategia que increpa a la institución arte y al espectador.

¹³¹ Enrique Leff, citado por Ana Patricia Noguera de Echeverri, *Op. Cit.*, p.18.

¹³² he realizada a Jaime Suárez por la autora, vía correo electrónico (4 de octubre, 2019).

¹³³ “Declaración de los artistas sobre Vientre Compartido”, *Op. Cit.*

¹³⁴ Jaime y Javier Suárez, “La estrategia de lo efímero”, *80 grados Prensa sin prisa*, 25 de enero del 2013, en <http://www.80grados.net> (Consultado en octubre 2019).

En todas estas metodologías que tienen como centro la materia, a partir de continuas indagaciones sobre su mutabilidad y los procesos de entropía, cabe reconocer la importancia de la pervivencia de lo realizado a través de la documentación fotográfica. Aun cuando en la tecnologización y difusión contemporáneas se hace complicado limitar el entendimiento como *souvenir*; su fotografía se torna contenedor y transmisor de experiencias. Se perpetúa el evento y con él, la huella de la intervención adquiere un nuevo valor no fosilizado.

En este cuerpo de trabajo que se auto-gesta en sus experiencias y maneras de entender el entorno y lo artístico, existe una declaración de intenciones: el arte no pertenece únicamente a las cajas blancas de las galerías, o utiliza la parafernalia de efectos propios de una cultura del espectáculo. Se escapa de los soportes tradicionales, de la obsesión por la permanencia. Se apropian y devuelven, se agencian del origen y rechazan la invención. Su racionalidad ambiental cuestiona los núcleos de todo raciocinio y formulan nuevas estrategias de pensamiento que movilicen la acción y construyan un mundo como convivencia de la diversidad.

4.4 Identidades comunitarias en territorios naturales

Durante una presentación en los eventos del TED,¹³⁵ Jaime y Javier Suárez concluyeron su intervención apuntando unas de sus nociones clave respecto a la identidad. La definieron no solo como algo que es heredado de otro y, por tanto, definido, sino como un constructo que nosotros mismos formábamos y que, en consecuencia, nos tocaba difundir. En su opinión, sería a través de la creatividad y el instrumento de la imaginación que cada uno se tornaría autor de la identidad colectiva. Y en esta toma creativa de acción, su mecanismo, resulta ser los materiales y el entendimiento del espacio y la acción como elementos significantes dentro del discurso de la obra. Una suerte de apropiación y agenciamiento renovado que asume la memoria e identidad de los recursos como eje enunciador de nuevos discursos.

Ellos provocan una reinención de relaciones entre lo local y lo contemporáneo, entre el origen y lo artificial, que es posible identificarse a través de la materia. De igual forma, deja entrever conceptos fundamentales que actúan como parte de esa postura y racionalidad ambiental que los distinguen: ecosistema, endemismo, hábitat y cultura ética.

En esta conversión de la materia como experiencia cargada de nuevas agencias, y partiendo de una unidad metodológica y conceptual –instalaciones de materiales extraídos del espacio de emplazamiento– diferentes son las aristas que se proponen. Así, encontramos obras como *Resaca*

¹³⁵ TEDxYouth@Dorado, Puerto Rico, 19 noviembre 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=v1> (Consultado en septiembre 2019).

de Pascua (2011) (**Ver Anexo 7, Imagen 4**) donde la comunidad juega un papel activo y se involucra en el ciclo productivo, mientras ellos actúan como gestores de las prácticas sociales. Este espacio les ofrece la solución técnica-artesanal y factibilidad de producción requerida para un diseño previamente definido. Otros proyectos actúan a la inversa: los artistas al interior de comunidades acercándose a las historias y contextos sociopolíticos y dimanando, a partir de ahí, estrategias de enunciación crítica, basados en el estudio de materiales locales. Ello se evidencia en obras como *Cardumen* (2018), realizada en Tlaxcala, México, durante una residencia (**Ver Anexo 7, Imagen 5**)

Si bien una prerrogativa esencial de sus producciones es lo efímero de la materia y lo permanente de lo intangible, existen algunas otras obras donde este proceso transcurre en apenas segundos. Obras como *Anillo circular* (2012) (**Ver Anexo 7, Imagen 6**) realizada con estrellas marinas o *Laguna de Cornelio* (2017) (**Ver Anexo 7, Imagen 7**) dibujo realizado sobre la superficie del agua, ejemplifican cómo en su trabajo con organismos vivos y materias degradables, el tiempo juega en contra y la documentación, en cambio, se hace el único aglutinante del acontecimiento. Por otra parte, resulta interesante que intervenciones como *Campamento Coralino* (2016) (**Ver Anexo 7, Imagen 8**) perpetúen la construcción artificial realizada con conchas extraídas del lugar, a manera de nicho dentro del espacio natural. Su única transformación parece operar con los cambios propios de la marea y la naturaleza.

Asimismo, ante lo natural hay ocasiones en que lo artificial aparece como oposición crítica y reflexiva entre ambas perspectivas. *Archipiélago* (2012) (**Ver Anexo 7, Imagen 9**) por ejemplo, realizada con fragmentos de asfalto reciclado (lo construido por el hombre), forma un cuerpo humano y un territorio insular que revela la importancia que estos artistas le dan a la selección de la materia como significante. El espacio, por su parte, no queda ajeno a estos intentos de contraposición en busca de entablar nuevos diálogos. Obras como *Nicho Epífito* (2014) o *Aparato Botánico* (2014) (**Ver Anexo 7, Imagen 10**) muestran el proceso de apropiación a la inversa al trasladar a la galería la potencialidad procesual y mutable de la materia natural.

Ya sea por el paso del tiempo o por agentes externos, sus obras hacen del espacio y la materia, el inicio de una nueva *geolocalización* identitaria, donde la apropiación del espacio adquiere matices particulares para la obra, al tiempo que agencia al lugar nuevas connotaciones interpretativas.

***Ermitaño* (2010) (Ver Anexo 7, Imágenes. 11, 12, 13, 14, 15 y 16)**

Este proyecto que habría de realizarse en varias ediciones y lugares diferentes, parte de un único principio: acción que indaga sobre las especificidades del territorio y su proceso de entropía natural,

cuya culminación se revierte en la desaparición de toda la obra. El espacio natural seleccionado para su realización fue la playa de Vega Baja, lugar donde transcurrió la infancia de estos creadores y que supone un retornar a un emplazamiento simbólico después de varios años fuera de Puerto Rico. La elección del lugar, y su



significación a nivel de discurso, supone un reforzamiento del sentido de insularidad y, por tanto, un símbolo de aquello que define la identidad de los artistas como sujetos. No obstante, desde el punto de vista ecológico, su elección implica un llamado de atención sobre el endemismo y el hábitat de especies puertorriqueñas en peligro.

Los materiales, por su parte, no fueron otros que caracoles marinos recolectados por ellos mismos a lo largo del espacio marítimo: cuatro meses tomó la recolección de los caracoles vacíos utilizados para ejecutar el proyecto, sólo apropiándose de aquellos desechados por la pesca clandestina en Vega Baja. Aspecto que implica un reconocimiento del territorio y, hasta cierto punto, un sentido de espiritualidad, en tanto se trata de un material exponente de esa dualidad propia de las culturas originarias: lo que se ve y no se ve.

Otro de los protagonistas fundamentales de la obra, además del tiempo, fue la intervención de una especie autóctona de cangrejos denominados ermitaños o cobitos. Los artistas reprodujeron en un espacio cercano al litoral y casi a manera de graffías ancestrales, el símbolo de la espiral del caracol –progreso y crecimiento– a partir de tierras de diferentes matices –geolocalizaciones, raíces ancestrales–. Mientras en su interior, sobre una base de arena y harina, fueron colocados los caracoles apropiados, según sus diferentes tamaños.

La obra en sí misma consiste en la intervención y transformación de este dibujo. Ya no por los artistas sino por los cangrejos ermitaños, cuya supervivencia biológica depende de tener acceso a estos caracoles. *Ventre Compartido*, fiel a su compromiso ético ambiental, logra un modelo equilibrado a pequeña escala en el paisaje que permite a estos cangrejos recolectores de objetos plásticos por excelencia, dejar de refugiarse en desechos y desperdicios encontrados en las playas y regresar a una estructura natural. Los caracoles, agenciados como denominación de casa, son

apropiados con el único fin de devolver aquello que necesitan y, recíprocamente, entregan la basura que han habitado por desesperación.¹³⁶

La obra problematiza sobre el peligro inminente del hábitat de estos caracoles, y por tanto la pérdida de la vida, de la tierra y su equilibrio como vientre contenedor. No obstante, en otros planos puede leerse también con otras connotaciones: “el comportamiento interactivo del ermitaño corresponde a la meditación introspectiva del uno en contexto con el todo, facilitando el centro de un encuentro migratorio, en la búsqueda de un nuevo punto de partida”¹³⁷. Habla de traslación, de desplazamientos e interacciones entre contextos diferentes, conflicto migratorio ontológico en la realidad histórica de la región. Por otra parte, resulta metafórico el canje que se produce entre lo artificial/global y lo natural/autóctono. Se trata de una vuelta a los orígenes desde el pensamiento y desde la materia que devienen en elemento reflexivo de una identidad móvil que se desplaza y transforma de manera continua.

Este intercambio no finalizó sino hasta tres semanas después y la desaparición del bosquejo inicial trazado, redimensionó el paisaje intervenido. Restos de caracoles y pequeñas piezas plásticas coleccionables como *souvenirs* del suceso, fueron los únicos rastros físicos. Mientras, la documentación se encargaría de mostrar el proceso completo de entropía natural y visibilizar fenómenos que muchas veces pasan desapercibidos.

Silueta de Puerto Ferro (2013) (Ver Anexo 7, Imágenes 17, 18 y 19)



Si bien todos los entornos en la obra de *Ventre Compartido* son connotativos de ciertas intencionalidades, en el caso de *Puerto Ferro* adquiere una dimensión inusitada. El lugar es un tropo evocador de conflictos genésicos y contemporáneos, pudiendo

ser entendido como el territorio donde se forjan las identidades culturales, donde se expresan como una valoración social de los recursos económicos y como estrategias para la reapropiación de la

¹³⁶ Chapas, tapas, plásticos, cualquier objeto encontrado en las cercanías de la playa.

¹³⁷ “Declaratoria de los artistas”, Op. Cit.

naturaleza.”¹³⁸ En este caso, se partía de la ontología del territorio, más que de la materia, cargado de contextos históricos disímiles para articular identidades culturales y potencialidades ecológicas como principal fuente de apropiación y con una compleja cadena de agenciamientos históricos.

Esta localidad boricua se encuentra ubicada en la reserva natural de Vieques, posesión de la marina militar de los Estados Unidos a lo largo de seis décadas y que por fin cumplía su primera década libre de los ejercicios bélicos. Aun así, narran Javier y Jaime Suárez, el lugar seguía guardando la memoria de lo ocurrido y se presentaba inhóspito y desolado, contaminado por la artillería pesada y los explosivos durante años. Se trataba de una huella histórica y geológica estrechamente concatenada la una a la otra. La pregunta que cabría hacerse en estas circunstancias era si este paisaje tendría la capacidad de regenerarse.

Por otra parte, durante el período de exploración e indagación en el área, se cumplían catorce años del fallecimiento de David Sanes¹³⁹, una de las víctimas de las movilizaciones armamentistas de la marina norteamericana, que se convirtió en el símbolo de la resistencia y protesta para expulsar a los Estados Unidos del territorio. Otro hecho histórico que se sumaba a la carga simbólica de este enclave fue el hallazgo arqueológico de lo que se conoce como el Hombre de Puerto Ferro, uno de los primeros habitantes de la isla y de la comunidad originaria del Caribe, según habían demostrado estudios especializados.¹⁴⁰

Estos acontecimientos revelaban antropológicamente tiempos e identidades varias de la historia boricua que estos autores logran condensar en un mismo proyecto creativo. El imaginario del lugar se convirtió en signifiante y la intervención que realizaron sería mínima, pero con la capacidad de resumir y activar cada uno de estos fragmentos.

Fueron recopiladas semillas a lo largo de la reserva de mangles rojos; la misma materia que en tiempos de la antigüedad americana precolombinos se utilizaba como pigmento, adquirió una nueva connotación. Estas fueron esparcidas a la manera de *man-made man-grove* (arboleda artificial) dibujando la silueta de un cuerpo humano. La técnica de gestar su propio espacio vegetal al dejar caer la semilla sobre el sedimento simulaba la caída de los proyectiles, algunos de ellos aún escondidos en las tierras movedizas del área. El proceso de gestación de este nuevo espacio natural,

¹³⁸ Enrique Leff, *Op. Cit.*, p. 11.

¹³⁹ David Sanes Rodríguez fue un empleado civil de la Marina de los Estados Unidos. Trabajaba como guardia de seguridad en el Centro de Entrenamiento de Armas de la Flota Atlántica en Vieques. Murió cuando dos bombas Mk82 de 500 libras de un avión caza aterrizaron a 100 metros de un puesto de observación claramente identificado en la cima de una colina en la que trabajaba. Los nombres de los pilotos involucrados nunca han sido revelados.

¹⁴⁰ Según arqueólogos y estudios forenses, los restos datan de 4,000 años de antigüedad y le pertenecieron a una persona de aproximadamente 45 años. Referencia en <https://www.zeepuertorico.com/lugar/hombre-de-puerto-ferro.aspx21> (Consultado en noviembre 2019).

por su parte, se transformaba en crecimiento de una isla emergente desde la superficie del agua, pero también en metáfora de los fatídicos acontecimientos. Las profundas raíces que crecerían en la planta volvían a remitir a esa sensación de conexión con la tierra como origen y fin de todo mito y, más específicamente, con la base de la identidad que descansa sobre nuestras primeras comunidades.

No menos interesante resulta la silueta vegetal trazada y germinada como cuerpo inerte sobre la superficie acuosa. A través de ella se revivía simbólicamente el caso de David Sane, pero también del Hombre del Puerto Ferro. Una huella *antropogénica* que nos recuerda las interacciones de Ana Mendieta en el espacio natural y su búsqueda de una espiritualidad y sustancia cósmica de la que esta pieza tampoco es ajena.

El pasado crecía también como la vegetación de mangles rojos de la silueta, revelando identidades olvidadas y enterradas en Vieques. La huella natural dejada se iría confundiendo eventualmente con el paisaje, pero la memoria histórica de su representación y el espacio seguía perenne. A lo efímero se le contraponía lo permanente de una idea y la representación de lo invisible.

Aquí el espacio opera como la alusión a la memoria histórica y un cruce de potencialidades, mientras que la materia, al conflicto geológico y geográfico sobre si es posible que hubiera vida después de un conflicto de esta magnitud.

***Nichos* (2013) (Ver Anexo 7, Imágenes 20, 21, 22, 23, 24 y 25)**



Más allá de la contemplación estética para los seres humanos, *Nichos* se transforma utilitaria y espontáneamente en un espacio de vida: nidos de pájaros que, además, parecen contruidos casi a

manera de ofrenda a la naturaleza y símbolo de gestación. En este caso, la apropiación se vuelve a traducir en una devolución y no en un tomar para fines únicamente artísticos; mientras se agencia de capacidades tanto funcionales como espirituales.

En términos biológicos, el concepto de *nicho ecológico* alude a la interacción de un ser vivo con su entorno inmediato. Su intencionalidad, en este caso, es lograr una instalación al aire libre que exprese el comportamiento de esta definición y cuestione cómo los seres humanos han modificado históricamente los paisajes con fines culturales. Se construye así un nuevo ecosistema donde conviven todos los seres que habitan el planeta.

Para su construcción se apropian de los recursos naturales encontrados en el espacio aledaño a un campo de golf en El Dorado y recolectados durante un año¹⁴¹. Remontándose a saberes ancestrales del tejido de estas fibras, fueron armando las estructuras de nichos en diversos tamaños. Por otra parte, al mantener el aspecto primario de este recurso encontrado, mostrando su nobleza y ductilidad, proponen una alternativa de construcción sustentable con la que es posible lograr una coexistencia respetuosa con el medio.

En cuanto al lugar de emplazamiento, resulta simbólica la selección de una locación privada, perteneciente a la élite y que representa esa modificación y superposición de lo artificial sobre lo natural, de la modificación del entorno por intereses turísticos y/o culturales.

Como atractivo para las aves, estos nichos fueron colocados sobre otra suerte similar de pictogramas alusivos a los sistemas ancestrales y esbozados, esta vez, con semillas como el maíz, girasol, arroz y trigo, alimentos básicos y originarios de una comunidad autóctona sobre la que descansa nuestra identidad actual. Aquellas semillas que dejaron las aves eventualmente germinaron en un jardín florido y, por tanto, con él iniciaba la existencia de otras especies que son parte de este ecosistema vivo y del *vientre compartido* de la tierra.

Esta *instalación-intervención* logra rebasar la concepción superficial ante el paisaje para reivindicar, con sus técnicas y materiales, la existencia debajo de la tierra de un legado ancestral que es parte de nuestra herencia identitaria.

***XLIII* (2017) (Ver Anexo 7, Imágenes 26, 27, 28, 29, 30 y 31)**

En la costa de Oaxaca, en el espacio invisible del paisaje submarino y la memoria de los desaparecidos fue colocada la pieza *XLIII* en conmemoración a los estudiantes desaparecidos de la

¹⁴¹ Yervas marinas secadas a la orilla del mar, las hojas finas que sueltan los pinos frente a la playa y la fibra interna de los cocos caídos de las palmeras.



normal Isidro Burgos, de Ayotzinapa, Guerrero. La instalación se presentaba como la ofrenda simbólica que se desvanecerá con el tiempo, al igual que toda posible respuesta ante este acontecimiento. La elección del mar como entorno tiene la carga simbólica de lo que en el agua desaparece

históricamente y se desconoce, de las huellas que se borran o se transforman bajo la superficie.

Se trató de estructuras biodegradables colocadas en el fondo marino y realizadas a partir del trabajo artesanal y el intercambio entre dos comunidades locales: el Venado y Aguas Zarca. Así, mientras una manejaba las técnicas de tejido orgánico de la yagua seca de la palma real, la otra se encargaba de la producción de ladrillos de terracota (barro/tierra que de nuevo aparece como un conector simbólico y anclaje a las raíces).

El automatismo simbiótico que estos artistas ponen en práctica es llevado aquí a su mayor expresión a partir de la interacción creativa entre ambos espacios laborales. Curioso resulta que se trataba de comunidades de origen afro-mexicanas, lo que revela una conexión con un tipo de identidad sometida a procesos de ocultamiento y que devela, por medio de un ejercicio, fines simbólicos en las prácticas conservadas en sus propias generaciones. En este caso, más que reapropiarse de materiales naturales, aprovechan saberes y la connotación y sensibilidad de la memoria de un espacio y sus sucesos. Se trata de una Educación Ambiental que invita a “questionarnos los valores culturalmente sancionados en la época en que nos ha tocado vivir”¹⁴² y que intenta generar actitudes favorables para el soporte físico natural gracias al cual, es posible la vida y todos los elementos que le son intrínsecos.

Después del trabajo entre ambos grupos, las piezas se instalaron en el fondo del mar –intentando emerger, pero truncadas por el peso simbólico del barro- donde eventualmente se deteriorarían o serían arrastradas por las corrientes. Según el colectivo Vientre Compartido: “los materiales

¹⁴² Nicolás Martín Sosa, *Op. Cit.*, p. 125.

biodegradables fueron la propia ontología del territorio, y sus labranzas artesanales, el testimonio mnemónico de una compenetración comunitaria.»¹⁴³

Lo cierto es que, aun cuando el título y otros códigos rindan un homenaje a los 43 estudiantes desaparecidos, el peso expresivo, técnico e incluso espacial, recae sobre el interés de los artistas sobre el entorno y el significado que representan estas comunidades y la artesanía regional.

El caso de estudio de Vientre Compartido y su geolocalización en el espacio y problemáticas boricuas nos revela una nueva arista en el trabajo con los materiales naturales dentro de las prácticas instalativas contemporáneas; así como una estrategia diferente en lo que respecta al agenciamiento y la apropiación como categorías y estrategias de acción.

Puerto Rico, en su condición colonial e insular, resulta ser una de las regiones más afectadas respecto al cambio climático y la crisis ambiental, así como al impacto de devastaciones climatológicas. Ello ayuda a comprender particularmente la sensibilidad del colectivo puertorriqueño Vientre Compartido en el marco del siglo XXI, interesados en la interacción con los espacios abiertos y los recursos naturales como ejes discursivos cargados de memoria e identidad. Al tiempo que los sitúa coherentemente en las teorías de análisis de la era del Antropoceno, llegando, en alguna medida también, a complejizar algunos de sus factores vitales. Desde el punto de vista del panorama artístico, si bien no se rastrean artistas o ejemplos que homologuen o anteceden a la obra y gesto creativo que representan, sí podemos afirmar que hacia los dos mil, hay una preocupación en términos de interacción con los espacios naturales, así como en procedimientos artísticos de apropiación que se aproximan a muchos de las variantes creativas esbozados por Mariana Reyes para definir una estética del arte antropocénico.

No obstante, las estrategias creativas de Vientre Compartido, resultan ser casos únicos en su tipo. Se nutren de la naturaleza y los entornos temporalmente con el gesto de devolverle todo lo que ha perdido. En este sentido, la apropiación se da desde el retorno y desde el cambio de sentidos: de la invención se vuelve al origen y al restablecimiento del orden natural, no controlado por la mano del hombre. En esta cadena de agenciamientos, queda aprovechado por tanto no solo lo funcional, sino también la memoria histórica y la ontología de los espacios y los recursos, encontrándose con especial predilección un acercamiento entre lo natural con corrientes espirituales y proceso de autorreflexión. Asimismo, destacan por la renovación de vertientes contemporáneas vinculadas al

¹⁴³ Declaración de los artistas. *Op. Cit.*

instalacionismo en ambientes naturales, el *site specific* y el *land art*, haciendo su obra única en el caso de Puerto Rico.

Aunados bajo un mismo pensamiento consolidado en su manifiesto, los artistas poseen una postura teórica claramente definida en la que la tierra se entiende como el vientre contenedor de vida y su dinámica de gestación se basa en un principio de automatismo simbiótico y siamés. De igual forma, destacan por una ética ecológica, por una racionalidad ambiental y por operar con conceptos claves como ecosistema, hábitat y endemismo.

En el gesto de utilizar el entorno como experiencia, diferentes son las aristas que se proponen, todas ellas, sin embargo, unidas por una misma conceptualización metodológica: instalaciones de materiales naturales extraídos del espacio mismo de emplazamiento. En ese sentido, encontramos proyectos instalativos donde la comunidad juega un papel activo y se involucra en el proceso. Otros donde son los artistas los que se acercan al interior de las comunidades como medio de descifrar sus particularidades. Asimismo, les es intrínseco, el establecimiento de diálogos y contrapuntos entre lo intangible y lo físico, lo perdurable y lo efímero.

En sus proyecciones no hay ingenuidad o inconsciencia en la selección de los espacios y los materiales. Todo lo contrario, se trata de una sensibilidad particular donde la hibridez de las formas se manifiesta como una política de lo irrepresentable. El entorno natural y sus materias actúan como telón de fondo de las escenas insulares y espacios sugestivos para las analogías de identidad y metáforas exploratorias de múltiples evocaciones. Ya sea activado por agentes externos, por ellos mismos, las comunidades o la historia, lo cierto es que sus obras proporcionan una nueva geolocalización identitaria y la carga simbólica de un giro epistemológico en el pensamiento regional.

Conclusiones

Los relatos que pueden establecerse entre el arte contemporáneo y la naturaleza han resultado ser múltiples y desde las más variadas perspectivas de aproximación. Durante dos años, la investigación *Estado natural. La materia vegetal en prácticas instalativas del Caribe y América Latina desde el Antropoceno. Tres estrategias artísticas (2000-2018)*, ha intentado demostrar la relevancia actual de este fenómeno, la carencia de estudios que sistematicen sus implicaciones y, sobre todo, proponer a partir del análisis de tres artistas que conectan la región caribeña y latinoamericana -Rafael Villares, Paola De Anda y Vientre Compartido- estrategias en las que lo natural se incorpora como nueva materia en el arte, desde el Antropoceno y con una perspectiva decolonial.

En ese sentido, la tesis tomó en consideración tanto las escenas de proyección política y social como los campos de referencia artística de los que cada práctica dimana; estudió mecanismos de implementación desde marcos geológicos complejos y experimentales (a nivel global y local); evaluó las connotaciones matéricas, técnicas o productivas, y permitió reflexionar en un eje horizontal, acerca de narrativas que van desde lo particular de cada región y caso de estudio, hasta la generalidad de una globalización que supera las simples coincidencias y corrobora la existencia de un fenómeno cada vez más recurrente y universalizado.

Al trazar las primeras líneas investigativas, la exploración de la materia natural en el mundo del arte conectaba indiscutiblemente con antecedentes situados en las prácticas artísticas del siglo pasado. En consecuencia, todas las hipótesis preconcebidas indicaban continuidad con la tendencia desarrollada durante ese período: su implementación respondía a un principio de autoconstrucción de identidad, tal vez actualizado en nuevos contextos con mayor amplitud morfológica y estéticas inclusivas en recursos. Otras teorías, auguraban una posible conexión con problemáticas vinculadas a lo ambiental reflexionadas desde el arte y la materia.

En ninguno de los casos se trataron de conjeturas erróneas, pero tampoco establecieron, como se pensó inicialmente, una dirección exclusiva de lecturas. Mientras Villares reflexiona sobre la conexión del hombre con lo natural y propone redefiniciones de géneros artísticos como el paisaje; la proyección de lo natural en Paola De Anda parece tener más relación con otros saberes asociados al valor de lo vegetal y de las plantas en la relación afectiva e íntima del sujeto en megalópolis; al tiempo que Vientre Compartido se nutre de la comunidad y los espacios alejados de la institución y reconstruye, desde raíces primigenias, discursos actuales sobre las transformaciones de nuestro entorno.

Estamos conscientes que estas no serían las únicas líneas posibles en las que se manifiesta este particular fenómeno, sin embargo, su reconocimiento permite demostrar cómo en los tiempos

actuales se complejizan no solo las estrategias de uso formal de sus medios, sino también la significación discursiva que adquiere cada recurso natural como nueva agencia en la obra de arte. Del cambio en la visión contemplativa hacia la acción e implementación de lo natural, el siglo XXI sobredimensiona su impacto como estética de laboratorio, apela a la magnitud de sus proyectos y permite vivir la experiencia a partir de la asociación directa con la forma. En consecuencia, queda fracturado el relato único y se bifurca en una multiplicidad de narrativas que van desde perspectivas personales, hasta colectivas y con metáforas de problemáticas sociales, políticas, identitarias o ambientales. Proponen un cuestionamiento ontológico del ser y del saber sobre la base de todo lo natural entendido como origen.

Dentro del amplio espectro que connota la naturaleza, la investigación se centró en el empleo de las plantas principalmente, tratando de tomar la parte como un todo y desde ella reflexionar. Ello nos permitió detectar a lo largo del estudio, la existencia de tres variables fundamentales a través de las cuales se manifiesta su implementación dentro del arte contemporáneo: **materia, proceso y espacio**. Creemos con certeza que estas no serían las únicas existentes y recomendamos buscar sobre otras dinámicas de interacción renovadoras que partan de este tronco común. En nuestro caso particular, podemos afirmar que, las tres propuestas, perviven y se yuxtaponen como un todo, como un sistema. Sin embargo, es innegable que en cada uno de estos artistas estudiados se pone de manifiesto una más claramente que otra. Y, en ese sentido, hemos aprendido a definir las como estrategias de apropiación y entenderlas de forma particularizada.

Entendemos la **materia** como un elemento tomado de su espacio originario y llevado a la obra con una nueva carga simbólica, agenciada de discursos múltiples según lo disponga el artista. A través de la figura de Rafael Villares comprendimos cómo su empleo conlleva necesariamente una expansión de la producción artística y cuya selección nunca es al azar. Convendría aclarar que este proceso de apropiación no resulta ser arbitrario o expropiación dañina del entorno. Se aprovecha y toma lo desarticulado de su cauce natural. Quizás, en ello, podemos señalar la existencia de una ética ambiental como parte de su particular posicionamiento.

Por su lado, las implicaciones ya no solo de sus cualidades matéricas, sino también de los tiempos que dictaminan su duración, se vuelve un recurso esencial en la obra de arte. Si bien se trata de cualidades intrínsecas del empleo de estas materias, casos como los de Paola De Anda nos permiten hablar de una **estructura procesual** que sustenta el acto creativo y va desde la primera semilla, pasando por su instalación en el campo artístico, hasta su muerte finalmente, alejada de espacios originarios. Este enfoque dentro del estudio posibilitó además determinar la existencia de un sentido de coautoría en estas dinámicas, en tanto la artista dispone de ciertas condicionantes, pero donde no puede controlar en su totalidad el proceso final.

El espacio, como tercera variable propuesta, hemos demostrado que engloba las dos anteriores, no obstante, se manifiesta como otra condición esencial de los proyectos que asumen el trabajo con la materia natural. Propuestas como las que sustentan el grupo boricua Vientre Compartido, logran desplazar los campos de acción artísticos hacia los entornos naturales y, más que aprovechar la materia en sí misma y el proceso que porta, se retoman e integran todos los medios como un ecosistema funcional. De ellos aprendimos, sobre todo, del trabajo en colectivo y la conexión espiritual con los espacios como primeros mecanismos de entendimiento con la materia, su entorno y la comunidad de la que forma parte.

A pesar de estas estrategias y campos diversos, también es notable la sistematicidad en sus prácticas, lo cual nos hace pensar en la existencia de un hilo conductor y cierta coherencia temática en los artistas interesados en el trabajo con estos recursos particulares. Tal vez, en el caso de Villares, su materia varía de forma considerablemente. No obstante, más allá del soporte, el tema de lo natural se mantiene coherentemente. Un poco más estable en ese sentido es la obra de Vientre Compartido y Paola De Anda a través de los cuales se trazan estrategias colaborativas con otras disciplinas y trabajo de integración comunitario.

En todos ellos, hemos comprobado que posicionamientos de este tipo retoman la antológica confrontación entre lo natural y lo cultural. Curioso en ese sentido, resulta el hecho de que estos jóvenes creadores, que coinciden temporalmente como parte de una generación, si bien provienen de países diferentes, están unificados por una producción con un mismo núcleo epistémico, por necesarias cercanías en el trabajo a partir de esta misma condicionante y por una actitud estética que se gesta desde una profunda ética y conexión con el entorno.

A la luz de las nuevas teorías y las complejidades dimanadas del deterioro ambiental, podemos afirmar que estas estrategias hallan renovadas connotaciones en la era del Antropoceno. Si bien se trata de una definición propuesta desde los estudios geológicos y la antropología, lo cierto es que hemos logrado demostrar que en muchos de los postulados que sostienen la existencia de un arte antropocénico, el empleo de los recursos naturales resulta ser uno de los exponentes fundamentales y uno de los que mejores explican, desde la forma, la experiencia que como contexto epocal se pretende describir con su posicionamiento.

Al centrar más aún este fenómeno en el marco caribeño y latinoamericano, se nos reveló la existencia de un gesto decolonial en las prácticas artísticas que explica, en igual medida, ese *estado natural* como modo de regreso a los orígenes. Con ello no podemos afirmar que los creadores sean plenamente conscientes sobre la era antropocénica y sus consecuencias. No obstante, algo que sí nos permite afirmar esta tesis es que ellos hablan desde el Antropoceno como una realidad, global

y local, que es imposible obviar. Sus metodologías de trabajo y materiales hemos de pensarlas, en definitiva, como nuevas formas de habitar el territorio y decolonizar la naturaleza, entendiendo esta, más allá de lo ecológico, como causa social, política y económica.

En el marco de la investigación, por otra parte, pudimos detectar la existencia de dos categorías teóricas que nos han permitido explicar el proceso en ella que esta nueva realidad es llevada a la obra y conecta, asimismo, a todos los casos de estudio: *agencia y apropiación*.

Coincidimos en que ambas presentan varios aspectos en común, no obstante, la operatoria que a nivel individual ambas describen contribuyó a explicar a lo largo del estudio el proceso de cómo se construye esta simulación desde la materia natural. En este sentido, señalamos la cualidad de la agencia para investirse como la estructura teórica y filosófica que explica el sistema de relaciones y reutilización de nuevas capacidades discursivas. Justo en ese sentido, la materia natural actúa como un objeto índice y catalizador de sensibilidades. La apropiación, por su parte, más extendida dentro del mundo del arte, nos ofrece el mecanismo pertinente que describe desde lo formal el gesto de extraer los recursos de sus contextos originarios y ubicarlos en nuevos campos. Consideramos que, en los casos de estudio propuestos, ambos mecanismos se superponen y ocurren en simultáneo al interior de la obra artística y son potenciados por la intencionalidad misma del creador. Para Paola De Anda, Rafael Villares y Vientre Compartido, el empleo del agenciamiento y la apropiación como estrategias creativas nos permitió incorporar una perspectiva de análisis formal y conceptual novedosa dentro de su producción.

Entender esta particular sensibilidad contemporánea y la complejidad de las propuestas tomadas solamente como botón de muestra, nos ha permitido comprobar la teoría de los procesos de producción contemporáneos en lo que a la materia natural respecta. Y es que su incorporación condujo a la intervención de más de una variable en tanto capital humano, técnicas diversas, campos de conocimientos, procesos, etcétera. Asimismo, propuso la obra como un laboratorio vivo donde se disuelve la autoría total en sustitución de una coautoría en la que el artista dispone elementos, pero no controla el resultado final. No menos significativo es el reconocimiento del creador como un generador de ideas que controla y dirige los procesos de realización y donde no necesariamente tiene que involucrarse a nivel físico.

Por otra parte, el carácter efímero de la materia y el proceso, activa, sin duda, dos aspectos fundamentales: (1) la importancia de la documentación y el registro que se convierte, la mayoría de las veces, en el único testimonio; (2) el entendimiento de la obra de arte en dos partes consustanciales forma e idea. Cabría sumar en igual medida en esta dimensión, la importancia de las asociaciones y conexiones múltiples con otras disciplinas científicas y saberes. Se rompe así,

la tradicional especificidad artística y ya los ensanchamientos se dan hacia campos diversos del conocimiento.

Asimismo, desde la historia del arte, no sería de menor relevancia destacar el hecho de que en muchos casos, se ha permitido redefinir géneros artísticos como el paisaje o la “naturaleza muerta” y actualizar sistemas interactivos de intervenciones o *site specific*.

El análisis de estos aspectos principales, han aportado las claves para conducir esta investigación hacia nuevos caminos y *estados naturales* como posibles miradas renovadas a un fenómeno nada novedoso, pero sí de impacto actual. No descartamos que el empleo de sus medios se trate en variadas ocasiones de una suerte de moda; mientras, en otros, constituyan implicaciones motivacionales desde el punto de vista de la experimentación material. A pesar de ello, existe un grupo considerable de artífices que lo emplean, también, desde la actitud ética y estética.

La intención no es apuntar sobre una noción única del tema, nada más alejado; pero sí que la sensibilidad, preocupación e interés fundamental que guía estas páginas respecto a la materia y lo natural, impulsen decididamente nuevas investigaciones. En ese sentido, uno de los principales aportes de este estudio está en proponer un diálogo entre latitudes y artistas diferentes de la región, deconstruyendo la visión historiográfica de su relato y potenciando una mirada sistémica a su cultura desde problemáticas de máxima actualidad e impacto global: pluriversal como apunta Mignolo. Desde ella ofrecemos un eje de reflexión que debe crecer en casos, tipos y variables de análisis.

Estado natural, en consecuencia, se ha escrito bajo la premisa de mirar con nuevos ojos la historia del arte, desde la técnica y la materia, adentrarnos en una narrativa inversa y proponer una reflexión crítica en torno a un particular proceso dimanado de las prácticas instalativas actuales y todos los ensanchamientos que ellas conllevan en el marco del Antropoceno y su campo de disputa decolonial en el contexto del Caribe y Latinoamérica.

No creemos aún estar en condiciones de afirmar rotundamente si el proceso descrito a lo largo de estas páginas trata de una tendencia consolidada en el arte caribeño y latinoamericano. Faltarían muchos estudios y confrontaciones de casos para lograr corroborarlo. Lo cierto, eso sí, es que estos artistas nos demuestran, así como el estudio de sus márgenes y contextos, que no son casos al azar, que sus preocupaciones no son inconscientes y que es posible, desde el arte, crear nuevas formas de pensarnos e insertar la lógica regional en un sistema global de problemáticas que atañe y afecta a todos. Desde lo individual y hacia lo colectivo, de lo local a lo global, desde el pasado y hasta la actualidad, existe, y eso lo podemos afirmar, una constante revisitación al *estado natural* que nos habita y que, sin dudas, habitamos desde las más variadas formas: materia, proceso y espacio.

Relación de Fuentes:

Libros y capítulos:

Arte efímero y espacio estético. Coordinador José Fernández Arenas. Editores Anthopos, Barcelona, 1988.

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

_____. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2009.

Cambio climático y desarrollo en América Latina y el Caribe: una reseña. José Luis Samaniego Coordinador. Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Naciones Unidas, Chile, 2009.

Debarbieux, Bernard. “Los imaginarios de la naturaleza”, *Geografía de lo imaginario* (Colectivo de Autores). Anthopos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2012, pp- 140-156.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. PRE-TEXTOS, Valencia, España, 2004.

Estudios de arte Latinoamericano y Caribeño. Olga Ma. Rodríguez Bolufé (Coordinadora), Universidad Iberoamericana, México, 2016.

Gell, Alfred. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*, Traducción Ramsés Cabrera. SB editorial, Buenos Aires, 2016.

Granada Paz, Osvaldo. *Estética y Otredad en el Caribe*. Editorial Travesías, Barranquilla, Colombia, 2008.

Justicia ecológica y protección del medio ambiente. Coordinadora Teresa Vicente Giménez. Editorial Trotta, Madrid, 2002.

Llanes Godoy, Lillian. *Más allá de la crítica. Recopilación de textos sobre arte cubano*. Artecubano Ediciones, La Habana, 2016.

López del Rincón, Daniel. *Bioarte. Arte y Vida en la era de la Biotecnología*. Ediciones Akal, S.A, Madrid, 2015.

Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, Argentina, 2010.

La Naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina. Héctor Alimonda (Coordinador). CLACSO, Buenos Aires, 2011.

La sogá y el trapeceista. Dialogando sobre arte cubano y la crítica en los 90. Artecubano Ediciones, La Habana, 2016, p. 51-70.

Pérez, Héctor Julio. *La naturaleza en el arte posmoderno*. Akal Editorial, Madrid, 2004.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, 2014.

Serres, Michel. *El contrato natural*. Traducción Ubelina Larraceleta y José Vázquez. PRETEXTOS, Valencia, España, 1991.

Wood, Yolanda. “Caribe insular: arte y geoidentidad”, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*, Vol. II, Olga M- Rodríguez Bolufé (Coordinadora), Universidad Iberoamericana, México, 2016, pp. 281-315.

_____. *Caribe: Universo visual*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2017.

_____. *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. Editorial UH, La Habana, 2011.

Publicaciones periódicas y catálogos:

Álvarez Álvarez, Andrés. “Las generaciones muertas. Éticas y praxis artística en el Nuevo Arte Cubano”, *Arte Cubano*, No. 1, 2013, pp. 19-25.

Anasús. “Ver la vida a través de Rafael Villares”, *Garbos*, abril 2019, pp. 54 -65.

Antúnez Sánchez, Alcides Francisco y Carlos Justo Bruzón Viltres. “Los conflictos ambientales en Cuba. Solución dentro del derecho interno”, *Luna Azul*, Colombia, No. 35, julio-diciembre 2012, pp. 338-385.

Belenguer, María Celeste. “Reseña a Estética de Laboratorio de Reinaldo Laddaga”, *Otros logos*. Revista de Estudios críticos, Argentina, pp. 280-285.

Cano Abadía, Mónica. “Transformaciones performativas: agencia y vulnerabilidad en Judith Butler”, *Oxímora*. Revista Internacional de ética y política, No. 5, 2014, pp.1-16.

Castro, Elvia Rosa. “Paisaje sereno para mentes atolondradas”, Texto del catálogo de la exposición *Dos Instantes* de Rafael Villares en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2010.

Chaparro, Jeffer e Ignacio Meneses. “El Antropoceno: aportes para la comprensión del cambio global”, *Ar@cne*. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Barcelona, No. 203, diciembre de 2015.

Conde, Teresa del. “¿Ecología? Miradas y propuestas”, *Les Natura. Reflexiones sobre ecología*. Museo de Arte Moderno. Grupo de los Cien, Cemex, Sedesol. La Vaca independiente, México, 1993, p.10.

Cruz, Félix. “Identidad cultural nacional: los boricuas del siglo XXI”, *El Post Antillano*, miércoles 23 de noviembre de 2016.

Debord, Guy. “Les Leves Nues”, No. 8, mayo 1960, *Acción directa en el arte y la cultura*, Radikales livres, Madrid, 1998.

Ema, José Enrique. “Del sujeto a la agencia (a través de lo político)”, *Athenea Digital*, No. 6, 2004, pp. 1-24.

Espinosa, Magaly. “Que me quiten lo bailao o Artes visuales en la Cuba del 2000”, *Arte Cubano*, No. 1, 2013, pp.6-13.

- Fermaint, Renia. "Jaime Suárez y su forma creativa de entender el mundo", *90 grados Tabloide digital de diseño*, 8 de agosto 2017.
- Gascón Martínez, José Clemente. "La década prodigiosa del Arte Cubano Contemporáneo", *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, No. 23, 2013, pp.1-19.
- Gómez, Glicería y Alien Martínez. "Alternativa para el turismo de naturaleza. Casos de estudio en Cuba", *Pasos*. Revista de Turismo y patrimonio cultural, Vol. 7, No. 2, 2009, pp. 197-218.
- Guevara Sangines, Alejandro. "Política ambiental en México: génesis, desarrollo y perspectivas", *ICE*. Revista de Economía, enero 2005, pp. 163-175.
- Heredía, Juan Manuel. "Dispositivos y/o Agenciamientos", *Contrastes*, Buenos Aires, Vol. XIX, No. 1, 2014, pp. 83-101.
- Kwiatkowska, Teresa. "Lo natural: un concepto enigmático", *Ludus Vitalis*, Vol. XIV, No. 25, 2006, pp. 155-156.
- Lazo Andrade, Emiliano. "La Bienal de La Habana: un dispositivo 'decolonial' desde el Caribe para la alteridad global", *Estudios latinoamericanos. Nueva época*, No. 41, enero-junio 2018, pp. 105-121.
- Luna, Ana María. "La geografía de los recursos naturales en Cuba: potencial natural y combinaciones territoriales", *Investigaciones Geográficas*, Boletín 40, 1999.
- Martínez Luna, Sergio. "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell", *AIBR*. Revista de Antropología Iberoamericana, Madrid, Vol. 7, No. 2, mayo-agosto, 2012, pp. 171-195.
- Martín Sosa, Nicolás. "Los caminos de fundamentación para una ética ecológica", *Revista Complutense de Educación*, No. 2, Madrid, 1995, pp. 121-145.
- Medina, Edith. "Bioarte: Una nueva fórmula de expresión artística", *Revista Digital Universitaria*, Vol. 8, 10 de enero 2007.
- México, Iris. "Un tostón de arte mexicano. 1950-2000!", *ADDENDA* No. 11, enero-marzo de 2005.
- Micheli, Jordy. "Política ambiental en México y su dimensión regional", *Región y Sociedad*. Revista de El Colegio de Sonora, Vol. XIV, No. 23, enero-abril 2002, pp. 129-170.
- Milesi, Andrea. "Naturaleza y cultura: una dicotomía de límites difusos", *De Prácticas y Discursos*. Cuadernos de Ciencias Sociales, Año 2, No. 2, 2013.
- Molina Prieto, Luis Fernando. "Arte y naturaleza: del Paleolítico al siglo XXI", *Arte y naturaleza, Colección Pensamiento y Creación Artística*, Bogotá, No. 5, pp. 121-134.
- Ortega Nuñez, Piter. "Arte Cubano 200-2012: una cartografía", *Arte Cubano*, No. 1, 2013, pp.14-18.
- Ortiz Blanco, Adriana Mercedes. "La relación hombre-naturaleza. Tendencias de su filosofía en Cuba", *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, La Habana, No. 32, 2014, pp. 63-76.
- Panozzo Zenera, Alejandra. "La apropiación como práctica contemporánea", *European Review of Artistic Studies*, Vol. 6, No. 2, pp. 41-53.
- Peiró López, Juan Bautista. "Pamen Pereira: Huellas de luz, Sombra de tiempo", *Cimal. Arte internacional. Arte y naturaleza*, No. 51, Valencia, 1991, p. 90.

Pereira, María de los Ángeles. “El arte cubano en el continuo de sus desafíos: antes y durante un período especial”, *Revista Universidad de La Habana*, No.250, 1999.

_____. “Artistas antillanos en la urdimbre temporal del Caribe. Representación, memoria e identidad cultural”, *Revista Arte*, No. 6, julio-diciembre 2003, pp. 32-48.

Pérez Calderón, Jesús. “La política ambiental en México: Gestión e instrumentos económicos”, *El Cotidiano*, No. 162, julio-agosto, 2010, pp. 91-97.

Quesada García, Ramón Ariel. “Situación ambiental cubana: un proyecto para la enseñanza interactiva”, *Memorias GEOMIN 2001*, La Habana, marzo 2001.

Rodríguez, Aline Marie. “Hombre, vida, Universo... incógnita de Rafael Villares”, *Revistas Garbos* (digital), 29 de octubre de 2019.

Rodríguez Gelfenstein Sergio. “Puerto Rico: Colonialismo en un mundo global”, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 2004, Vol. 10, No. 3, septiembre-diciembre, pp. 209-231.

Sin origen / Sin semilla = Without Origin / Seedless. Coordinadora María Antonia González. Bonilla Artigas Editores, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Svampa, Maristella. “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 24, No. 84, 2019, pp. 33-54.

Publicaciones en sitios web:

Abarca, Inmaculada. “Estructura y sistema. La respuesta vegetal en la mira del compromiso escultórico”. Ponencia en II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV, 2015, en <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1140> (Consultado en septiembre 2019).

Albán A., Adolfo y José R. Rosero. “Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia”, *Nómadas*, Universidad Central, Colombia, No. 45, 2016, en <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1051/105149483004/html/index.html> (Consultado en julio 2021)

Aledo, Antonio. “La crisis ambiental y su interpretación sociológica”, en <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/> (Consultado en octubre 2019).

“Alianza y proyecto comisionado”. Comunicado del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, en <http://mac-pr.org/index.html> (Consultado en septiembre 2019).

“Antonio Martorell. Directorio de artista”, en <http://www.mapr.org> (Consultado en octubre 2019).

“El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”, en <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n54/> (Consultado en febrero 2020).

Apropiacionismo de imágenes. Departamento de Escultura, Universidad de Valencia, España, en <https://poliformat.upv.es> (Consultado en marzo 2020).

- “Archivo Proyectos Arte Público de Puerto Rico”, en <http://www.artepublicopr.com> (Consultado en octubre 2019).
- “Arte contemporáneo hecho en Cuba”, *CUBARTE*, octubre 2016, en <http://www.cubarte.cult.cu/> (Consultado en abril 2020).
- “Arte Puertorriqueño. Apreciación del arte”. (presentación) Profesora M.T.Pérez, en <https://es.slideshare.net/> (Consultado en octubre 2019).
- Ballate Benavides, Ana Gabriela. “La utopía enmendada del arte cubano contemporáneo”, *El Caimán Barbudo*, 3 de diciembre de 2012, en <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-plasticas/> (Consultado en abril 2020).
- Benítez, Marimar. “El arte radical de Jaime Suarez”, *La plástica puertorriqueña. Testimonios polémicos*, en <https://www.marimarbenitez.com/> (Consultado en octubre 2019).
- Benítez Grobet, Laura. “La filosofía natural en René Descartes”, en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/44> (Consultado en marzo 2021).
- Castro, Elvia Rosa. “El objeto, la imagen y Equipo Hexágono: Redescubriendo un colectivo importante de los años 80”, en <https://cubanartnews.org/es> (Consultado en abril 2020).
- “Cuerpo presente”, *Trance Liquido*, 26 de octubre 2011, <http://www.tranceliquido.com/author/tranceliquido/> (Consultado en septiembre 2019).
- “Declaración de los artistas sobre Vientre Compartido”, <https://vientrecompartido.blogspot.com> (Consultado en septiembre 2019).
- El Derecho humano al medio ambiente sano para el desarrollo sostenible y bienestar*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos. D. R. © diciembre 2014, en <https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/cartillas/2015-2016/22-DH-alMedioAmbSano.pdf> (Consultado en octubre 2020).
- Díaz Duque, José A., Leda Menéndez Carrera, José M. Guzmán Menéndez y Elisa Eva García. “Principales problemas ambientales y ecológicos que influyen en la sostenibilidad de la República de Cuba”, *I Coloquio Internacional Ciencia de la Sostenibilidad* de la IX Convención Internacional sobre Medio Ambiente y Desarrollo, La Habana, Cuba, del 8 al 12 de julio de 2013, en <https://www.researchgate.net/publication/304515545> (Consultado en abril 2020).
- “Eventos Fungi II PARALLEL /// OAXACA, MÉXICO”, *El terremoto*, octubre del 2018, en <https://terremoto.mx> (Consultado en septiembre 2020).
- “El fracaso ambiental de México: es el país de América Latina que emite más CO2”, en *Infobae*, 3 de febrero de 2020, en <https://www.infobae.com/america/mexico/> (Consultado en octubre 2020).
- Fernández Espejel, Gabriel. *Política ambiental en México y los procesos globales*, diciembre 2017, en <https://docplayer.es/80700270-Politica-ambiental-en-mexico-y-los-procesos-globales.html> (Consultado en octubre 2020).
- Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas. Primera conferencia”, en <http://www.pensamientopenal.com.ar> (Consultado en febrero 2020).

- García López, Gustavo. “La recuperación justa ante la emergencia climática”, *80 grados Prensa sin prisa*, 11 de octubre del 2019, en <http://www.80grados.net> (Consultado en octubre 2019).
- Gerber Bicecci, Verónica. “Naturaleza muerta con jícamas”, en <https://www.lettraslibres.com> (Consultado en septiembre 2020).
- Hernández, Aline. “Ecología política y arte en la era del Antropoceno”, en <https://portavoz.tv/> (Consultado en abril 2020).
- “Informe de la situación Ambiental en Cuba”, diciembre 2015, en <https://thegreencaiman.files.wordpress.com/> (Consultado en abril 2020).
- “Jaime Suárez. Directorio de artista”, en <http://www.mapr.org> (Consultado en octubre 2019).
- Leff, Enrique. “La Geopolítica de la Biodiversidad y el Desarrollo Sustentable: economización del mundo, racionalidad ambiental y reapropiación social de la naturaleza”, *Seminario Internacional REG GEN: Alternativas Globalización*, 8 al 13 de octubre de 2005, Rio de Janeiro, Brasil UNESCO, en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/> (Consultado en noviembre 2019).
- López Villarreal, Blanca E., Adriana Paulina Solís López y Amalia Pérez Nieva. “Los niveles de conciencia ambiental de los habitantes del Distrito Federal”, *XI Congreso Internacional de la Academia de Ciencias Administrativas A.C. (ACACIA)*. ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara del 22 al 25 de mayo de 2007, en <http://acacia.org.mx/busqueda/pdf/P25T5.pdf> (Consultado en octubre 2020).
- Madrid Echeverría, Alfonso. “¿Antropoceno y Capitaloceno en Latinoamérica?”, *Diario y Radio U Chile*, diciembre 2017, en <https://radio.uchile.cl/2017/12/18/antropoceno-y-capitaloceno-en-latinoamerica> (Consultado en marzo 2021).
- Marrero Delachaux, Loliatt. “El arte cubano y su eterno reto a las circunstancias”, *El Caimán Barbudo*, 24 de noviembre de 2012, en <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-plasticas/> (Consultado en abril 2020).
- Martínez Rodríguez, María Concepción. *Leyes y políticas públicas ambientales en México*. Documento PDF, en http://cohemis.uprm.edu/conecec/pres/01_martinez.pdf (Consultado en octubre 2020).
- Martín Sosa, Nicolás. “El qué y el para qué de una Ética Ecológica”, *Boletín Carpeta Informativa del CENEAM*, 1998, en <https://www.miteco.gob.es/> (Consultado en noviembre 2019).
- “México deja la crisis ambiental para el 2020”, *EFE*, México, diciembre del 2019, en <https://www.telemundofresno.com/noticias/mexico> (Consultado en septiembre 2020).
- Noguera de Echeverri, Ana Patricia. “Crisis ambiental. Pérdida del cuerpo y de la tierra”, Ponencia presentada en el marco del VI Simposio internacional Cultura y Droga, octubre de 2011, en <http://vip.ucaldas.edu.co/culturaydroga> (Consultado en noviembre 2019).
- _____. “Pensamiento ambiental complejo y gestión del riesgo: una propuesta epistémico-ético-estética”, *Taller internacional sobre gestión del riesgo a nivel local taller internacional sobre gestión del riesgo a nivel local*, Colombia, septiembre 2006, en <http://idea.manizales.unal.edu.co> (Consultado en noviembre 2019).
- Padrón Pérez, Luis Enrique. “El hombre, el bosque y la autarquía. Rafael Villares en Factoría Habana”, *ArtonCuba*, 20 noviembre 2018, en <https://artoncuba.com/blog-es> (Consultado en abril 2020).

- Pérez Parrado, Maylin. “Agua. Reinterpretando el paisaje”, *ArtonCuba*, febrero, 2017, en <https://artoncuba.com/blog-es> (Consultado en abril 2020).
- Pérez Serpa, Niurma. “En el arte cubano de los ochenta. A la sombra del amparo colectivo”, en <https://artoncuba.com/>, marzo 2016 (Consultado en abril 2020).
- Plan de Estudios de la Licenciatura en Artes Visuales*. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, 2016 – 2017, en <https://www.esmeralda.edu.mx/plan-de-estudio> (Consultado en septiembre 2020).
- Programa del Bachiller en Artes Plásticas de la UPRM*, en <https://www.uprm.edu/humanidades/artes-plasticas-teoria-del-arte/> (Consultado en octubre 2019).
- Programa de Estudios del Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia*, en <https://www.upv.es/titulaciones/MUPAR/info/masinformacionc.html> (Consultado en octubre 2019).
- Ramos Collado, Lilliana. “A la intemperie: los escenarios del arte público”, *Centro de estudios avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, en <http://wordpress.redirectingat.com> (Consultado en octubre 2019).
- Reyes, Mariana. “Arte y Antropoceno”, en https://medium.com/@marianareyes_35799/arte-y-antropoceno (Consultado en marzo 2020).
- Rivera, Nelson. “El maestro Antonio Martorell”, *80 grados Prensa sin prisa*, 30 de noviembre del 2012, en <http://www.80grados.net> (Consultado en octubre 2019).
- Rodríguez Calviño, Maikel José. “Rafael Villares: el cosmos a la medida del Hombre”, *Jiribilla*. Revista Cultural, en <http://www.lajiribilla.cu> (Consultado en marzo 2020).
- Sánchez, Sandra. “Un pan no es una selva peligrosa, pero se asemeja a un jardín”, *ONDA MX*, en <https://ondamx.art> (Consultado en octubre 2020).
- Suárez, Jaime y Javier. “La estrategia de lo efímero”, *80 grados Prensa sin prisa*, 25 de enero del 2013, en <http://www.80grados.net> (Consultado en octubre 2019).
- Suazo, Félix. “Arte y política en Cuba en el nuevo milenio”, en www.coleccionecisnero.org., 2018 (Consultado en abril 2020).
- Trelles, Rafael. “Arte, silencio y ritual en la obra de Jaime Suarez”, en *80 grados Prensa sin prisa*, 18 de noviembre de 2016, en <http://www.80grados.net> (Consultado en octubre 2019).
- Trischler, Helmuth. “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”, en <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n54/> (Consultado en febrero 2020).
- “La ventana de Glenda Salazar. Entrevista”, en <https://www.ipscuba.net/archivo-espacios/> (Consultado en abril 2020).
- Ventre Compartido Manifiesto*, en <https://vientrecompartido.blogspot.com> (Consultado en septiembre 2019).
- Villares, Rafael. “Sobre cómo definir nuestra noción del paisaje”, *ArtonCuba*, en <https://artoncuba.com/articulo/> (Consultado en abril 2020).

Vincent, Rita D. “Conceptos y relaciones entre naturaleza, ambiente, desarrollo sostenido y resiliencia”, en <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx> (Consultado en febrero 2020).

Zayas Díaz, Diana Margarita. “Cultura y naturaleza: aniquilando la distinción”, *Dr. Roger Magazine. Teoría antropológica contemporánea*, en <https://www.academia.edu/> (Consultado en abril 2020).

Tesis de investigación:

Abarca, Inmaculada. *Tiempo vegetal. referencias botánicas en la escultura mexicana contemporánea (1990-2010)*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia. Publicada en Colección Tesis Doctoral, Valencia, 2019.

Amaro Cavada, María Paz. *La evocación de la naturaleza en el arte contemporáneo electrónico y de los nuevos medios: la cámara Lambda dentro del cárcamo de Chapultepec*. Tesis en opción al grado de Doctor en Historia del Arte. Director Dr. José Luis Barrios, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Arañó Arencibia, Laura. *Des-instalar los 80*, Tesis de Diploma en Historia del Arte. Tutora Lic. Hilda María Rodríguez, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2016.

Bano Vidal, Fernando: *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*. Tesis en opción al grado de Doctor. Director Dr. Manuel Parralo Dorado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 2006.

Capote Hernández, César David. *El proyecto del espacio alternativo "Temístocles 44" (1993-1995). Afirmación y crisis de la instalación en México en el transitar del museo a la casa*. Tesis en opción al grado de Maestro en Estudios en Arte. Director Dr. Ignacio Prado Feliú. Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2020.

Moreno Salas, Cynthia. *Movimiento oculto en la naturaleza: una propuesta plástica*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. Director Lic. Víctor Monroy, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Moyao García, Ulises. *La producción de escultura urbana efímera. Casos y aplicación de su gestión*. Tesis de Maestría en Artes Visuales. Director Dr. Gerardo García Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Nieves Aviles, Heriberto. *El uso de los materiales no tradicionales: un nuevo lenguaje en las artes plásticas de Puerto Rico*. Tesis de Maestría en Artes Visuales (Orientación Pintura), Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Rojo Betancur, Fernando Antonio. *Reflexiones en torno a las instalaciones recientes de Marta Palau, a propósito de la obra de arte como fetiche contemporáneo*. Tesis en opción al grado de Máster en Estudios de Arte. Directora Dra. Mónica Steenbock Schmidt, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2007.

Sandoval Vaquera, Cristina Maricela. *Vivo en el negro: análisis conceptual y matérico de la Serie El Negro de Beatriz Zamora*. Tesis en opción al grado de Máster en Estudios de Arte. Directora Dra. Dina Comisarenco Mirkin, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2018.

Valencia Ruiz, Arturo. *La estética de la degradación: el sentido del tiempo en la madera y el hierro como materiales del arte*. Tesis de Maestría en Artes Visuales. Director Dr. Eugenio Aviña, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Entrevistas:

Entrevista realizada a Javier y Jaime Suárez por Allison Raffaele, estudiante de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, marzo del 2017, en <http://mx.globedia.com/entrevista-artistas-contemporaneos-jaime-javier-suarez> (Consultado en septiembre 2018).

Entrevista realizada a Jaime Suárez por Sindy Martínez Lemes vía correo electrónico, (4 de octubre, 2019).

Entrevista realizada a Rafael Villares por David Mateo y Claudia Placeres, *ArtCrónica*, en <https://www.artcronica.com/revista/no-13/rafael-villares>, (Consultado en abril 2020).

Entrevista realizada a Rafael Villares por Estela Ferrer, abril 2019, en <http://www.uneac.org.cu/> (Consultado en abril 2020).

Intercambios de correo electrónicos con Jaime Suárez (octubre-noviembre 2019)

Intercambios de correo electrónicos con Rafael Villares (abril- mayo 2020)

Intercambios de correo electrónicos con Paola De Anda (octubre-diciembre 2020)

“Naturaleza eres tú, soy yo, somos todos”, entrevista realizada a Rafael Villares por *CubaSí*, en <http://cubasi.cu/es/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/> (Consultado en abril 2020).

“Tempestad Cromática según Rafael Villares”, entrevista realizada por Rigoberto Otaño Milián, en <http://www.ngartgallery.com/> (Consultado en febrero 2020).

Otros:

“Conferencia ofrecida por Jaime y Javier Suárez”, *TEDxYouth@Dorado*, Puerto Rico, 19 noviembre 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=v1> (Consultado en septiembre 2019).

Dossier del artista Rafael Villares (2005-2018).

Dossier de la artista Paola De Anda (2002-2018).

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial
por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

ANEXOS

ESTADO NATURAL

La materia vegetal en prácticas instalativas del
Caribe y América Latina desde el Antropoceno.
Tres estrategias artísticas (2000-2018)

Ciudad de México, 2021

Anexo 1. Relación de imágenes

Capítulo 1. Conceptos

La naturaleza como potencia. Reflexiones e implicaciones artísticas desde el Antropoceno




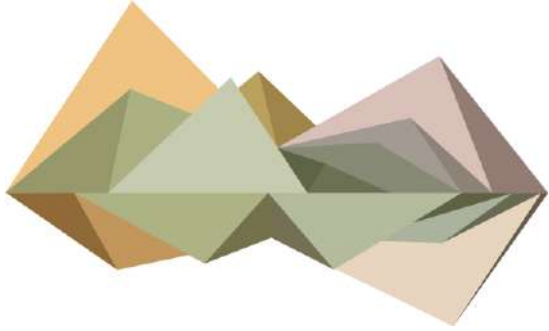

 A photograph of the 'Cloud Cities' installation by Tomás Saraceno. It features several large, spherical, wireframe structures made of thin metal rods, some of which are covered in small, colorful, crystalline or mineral-like objects. The installation is housed in a large, arched, industrial-style building with a high ceiling and a grid of steel beams.	 A photograph of a large, spherical sculpture made of various pieces of discarded paper, cardboard, and other waste materials. The sculpture is outdoors on a dirt path, and a person is standing next to it for scale. The background shows a clear blue sky and some greenery.
<p>Imagen 1. <i>Cloud Cities</i> , 2011 Tomás Saraceno Fuente: https://universes.art/es/magazine/</p>	<p>Imagen 2. <i>Globe</i>, 2013 Marteen Vanden Eynde Fuente: https://revistacodigo.com/</p>
 A photograph of three sculptures made from melted plastic. One is a large, blue and white, rounded form. Another is a smaller, more intricate, multi-colored form. The third is a large, flat, greyish-white form with several circular, white, shell-like structures embedded in it.	 A 3D data visualization consisting of several overlapping, semi-transparent, geometric shapes in various colors (orange, green, brown, purple). The shapes are arranged in a way that suggests a complex, multi-dimensional data set.
<p>Imagen 3. <i>Plastiglomerato</i>, 2013 Kelly Jazvac (artista) / Patricia Corcoran (geóloga) / Charles Moore (oceanógrafo) Fuente: https://fierman.nyc/kelly-jazvac</p>	<p>Imagen 4. <i>Anthropocene: a data visualization</i>, 2014 Yazan Tabaza y Riccardo Torresi Fuente: https://revistacodigo.com/</p>
 A photograph of a large, white, translucent ice sculpture in the shape of a person. A person is standing next to it, and another person is visible in the background. The sculpture is outdoors on a cobblestone street in front of a large, classical building.	<p>Imagen 5. <i>Ice Watch</i>, 2015 Olafur Eliasson (artista) / Minik Rosing (geólogo) Fuente: https://revistacodigo.com/</p>

Imagen 6. *El árbol de la vida*, 1977

Ana Mendieta

Fuente: <http://www.operamundi-magazine.com>



Imagen 7. *La mano poderosa*, 1988

Juan Francisco Elso

Fuente: <http://www.bellasartes.co.cu>



Imagen 8. *El convidado de piedra*, 1991

Marta Palau

Fuente: <https://www.criticarte.com>

Anexo 2. Curriculum Vitae Rafael Villares

Capítulo 2. Materia

Redefiniendo paisajes: Rafael Villares (La Habana, 1989)

Fuente: Dossier de presentación de Rafael Villares (facilitado por el propio artista)

Rafael Villares, La Habana, 18 de octubre de 1989.

Página web: www.rafaelvillares.com

Instagram: Estudio Rafael Villares (cuenta de trabajo) / Rafael Villares (cuenta personal)

Formación:

2010 al 2015 - Instituto Superior de Arte (ISA); La Habana, Cuba.

2005 al 2009 - Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro; La Habana, Cuba.

2003 al 2005 - Centro Experimental de las Artes Visuales; La Habana, Cuba.

Talleres y residencias:

2016 - *Vermont Studio Center Fellowship Residencia*, Vermont, E.E.U.U.

Casasola Non-Conventional Art & Design Space Residencia. Panamá City, Panamá.

2015 - *Taller Ejercicios, impartido por Luis Camnitzer*. Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.

2013 - *T.R.I.P. Taller-Residencia de Instalación y Performance*. Universidad de los Andes, Colombia- Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.

2012 - *Taller SenseLab. Alanus Hoshshoule, Alemania- Instituto Superior de Arte*, La Habana, Cuba.

2007 - *Curso de intercambio, Academia San Alejandro- Cardinal Wiseman High School*, Londres, Reino Unido.

Exhibiciones Individuales:

2019 - *Tierra incógnita*. NG Art Gallery, Ciudad de Panamá, Panamá.

2018 - *Divergencias: Paradigma Líquido*. Factoría Habana, La Habana, Cuba.

2015 - *Eco*. Galería Artis 718, La Habana, Cuba.

2014 - *Inventario*. Fundación Ludwig de Cuba, La Habana, Cuba.

2010 - *Dos Instantes*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba.

2009 *De Soledad Humana*. Colateral 11na Bienal de La Habana, Academia San Alejandro; La Habana, Cuba.

2008 - *Aliento*. Galería José Antonio Díaz Peláez, Academia San Alejandro, La Habana, Cuba. 2007 - *Donde la demasiada luz forma paredes con el polvo*. Casa de la Poesía, La Habana, Cuba.

Exhibiciones Colectivas:

2018 - *La tierra dada*. Pabellón Cuba, La Habana, Cuba.

La mística del cuerpo. Museo Nacional de Arte de Bolivia (MNA), La Paz, Bolivia.

2017 - *La mística del cuerpo*. Pabellón Cuba, La Habana, Cuba.

Sonique, evento de arte sonoro. Centro Hispanoamericano de Cultura, La Habana, Cuba

Ad líbitum. Open Studio k-51. La Habana, Cuba.

2016 - *En un dos por tres*. Bienal Internacional de Arte SIART. Bolivia, Bolivia.

In situ: visiones del paisaje en las Grandes Antillas. Museo de Arte Dr. Pío López Martínez, Universidad de Puerto Rico en Cayey, Puerto Rico.

Intersecciones Havana-Portland. The Hoffman Gallery, Portland, E.E.U.U.

2015 - *Nota al pie*. Galería Espacio Abierto, Revista Revolución y Cultura, La Habana, Cuba.

XII Bienal de La Habana. La Habana, Cuba.

Detrás del Muro II. Prado y Malecón, La Habana, Cuba.

- Zona Franca*. Fortaleza San Carlos de la Cabaña, La Habana, Cuba.
RAM ROM RUN. Loft Habana. La Habana, Cuba.
Coordenadas, Art Cartagena. MAP (Montenegro ArtProjects), Cartagena, Colombia.
 2014 - *Ahora 12*. Galería Artis 718, La Habana, Cuba.
Fronteras en cuestión 1. Artepari –Gallery for contemporary art, Graz, Austria.
Fronteras en cuestión 1. Kunstraumhaaaaach-quer, Klagenfurt, Austria.
XI'2/ 6to Salón de Arte Contemporáneo Cubano. CDAV Visuales, La Habana, Cuba.
Rodando se encuentran. Shanghai Urban Planning Exhibition Center, Shanghai, China.
 2013 - *POS-IT 2013*. Galería Collage Habana; La Habana, Cuba.
Tócate. Galería Habana; La Habana, Cuba.
 2012 - *Escapando con el paisaje*. Sandra Montenegro Contemporary Art, Miami, E.E.U.U.
Lo inédito viable. 11na Bienal de La Habana, Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.
Escapando con el paisaje. Colateral 11na Bienal de La Habana, Sandra Montenegro Contemporary
 2011- *Trivialities and common places*. Cafeine Gallery, Miami, E.E.U.U. *SPRAY*
Kubanishevideokunst/ Cuban video show. Das Hochhaus Kokerei Hansa Museum, Dortmund, Alemania.
 2010 - *El extremo de la bala/ Una década de arte cubano*. Pabellón Cuba, La Habana, Cuba.
IV Bienal de Ars Latina/ Identidades y contextos. CDAV, La Habana, Cuba.
El túnel negro. Galería Cascarilla, Academia San Alejandro, La Habana, Cuba
 2008 - *La escultura no es solo tridimensional*. Galería Cascarilla, Academia San Alejandro, La Habana, Cuba.
 2007 - *Variaciones en blanco y negro*. Galería José Antonio Díaz Peláez, Academia San Alejandro, La Habana, Cuba
 2006 - *Buscando Espacio*. Galería Servando Cabrera, Casa del Estudiante, La Habana, Cuba
Intervención 1. Academia San Alejandro, La Habana, Cuba

Premios:

- 2015 - *Beca de Creación El Reino de este Mundo*, Asociación Hermanos Saíz (AHS), Cuba. 2010
 - *Beca de Creación Juan Francisco Elso*, Asociación Hermanos Saíz (AHS), Cuba.
 2009 - *Beca de Creación Studio 21*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Cuba.
 2006 - *1er premio 8vo Salón de Arte Digital*, Cuba.

Colecciones relevantes:

Colección CNAP, Cuba; Colección Chazen Museum, USA; Colección Museo Jorge Luis Cuevas, México; Colección Lewis & Clark College, Portland, E.E.U.U.; Colección Jorge M. Pérez, E.E.U.U.; Colección Nina Menocal, México; Colección Madeleine Plonsker, USA; Colección Fundación Casa Cortés, Puerto Rico; Eduardo Salazar, Colombia; Jorge Rais, Colombia; Colección Harry Woldenberg, México; Colección ArtOnCuba Magazine, E.E.U.U; Colec

Anexo 3. Relación de imágenes

Capítulo 2. Materia

Redefiniendo paisajes: Rafael Villares (La Habana, 1989)


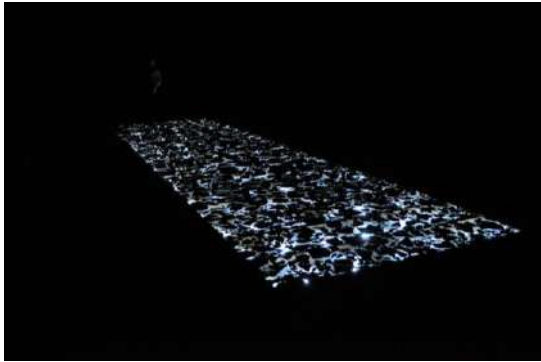



	<p>Imagen 1. <i>Finisterre</i>, 2005 Rafael Villares Fuente: Dossier del artista</p>
	
<p>Imagen 2. <i>Respirar</i>, 2010. Rafael Villares Fuente: Dossier del artista</p>	<p>Imagen 3. <i>El bosque</i>, 2012 Rafael Villares Fuente: Dossier del artista</p>
	
<p>Imagen 4. <i>Éxodo de un diente de león</i>, 2009 Rafael Villares Fuente: Dossier del artista</p>	<p>Imagen 5. <i>Polaris</i>, 2010 Rafael Villares Fuente: Dossier del artista</p>



Imagen 6. *Reconciliación* (2012)

Rafael Villares

Fuente: Dossier del artista



Imagen 7. *Árbol de Luz*, 2015

Rafael Villares

Fuente: Dossier del artista



Imagen 8. *Tormenta cromática*, 2015

Rafael Villares

Fuente: Dossier del artista



Imagen 9. Exposición *Divergencias: Paradigmas líquidos*, Rafael Villares.

Factoría Habana, 2018

Fuente: <https://hiveminer.com/>



Imagen 10. Exposición *Estado Natural*, Alex Hernández.

Galería Habana, 2018

Fuente: <https://artoncuba.com/>



Imagen 11 y 12. *Presentación del Pabellón cubano en la Bienal de Venecia: Alex Hernández y Ariamna Contino, 2019*

Fuente: <https://artishockrevista.com/2019/06/20/58-bienal-de-venecia-pabellones-nacionales/>



Imagen 13. *Intervenciones Land art, 1982*

Hexágono

Fuente: José Clemente Gascón Martínez, “La década prodigiosa del Arte Cubano Contemporáneo”, en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, No. 23, 2013

Imágenes 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19. *Aliento, 2008*

Rafael Villares

Fuente: Dossier del artista





Imágenes 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27. *De la soledad humana*, 2009
Rafael Villares
Fuente: Dossier del artista



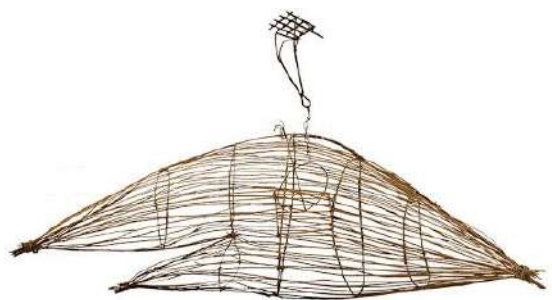
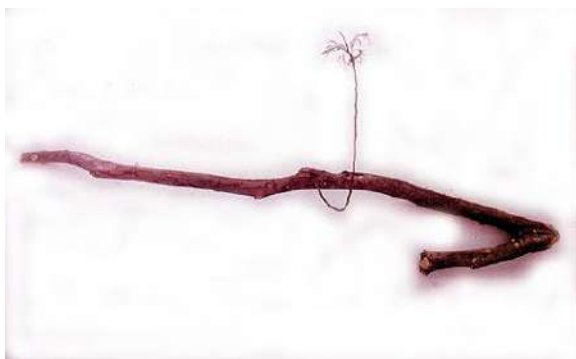


Imagen 28. *El garabato*, 1992

Alexis Leyva (Kcho)

Fuente: <http://www.galeriacubarte.cult.cu>

Imagen 29. *La jaba*, 1992

Alexis Leyva (Kcho)

Fuente: <http://www.bellasartes.co.cu/>

Imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37.

Paisaje itinerante, 2012

Rafael Villares

Fuente: Dossier del artista



Imágenes. 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, y 48. Eco # 9 y Eco # 10, 2015 y 2019
Rafael Villares
Fuente: Dossier del artista



Imagen 49. *Fango*, 2012

Elizabeth Cerviño

Fuente: <https://www.elicervino.com/>



Imagen 50. *Piece of cake*, 2013

Humberto Díaz

Fuente: <https://www.humbertodiaz.com/>



Imagen 51. *Mecánica Natural*, 2019

Glenda León

Fuente: <http://www.glenda-leon.com/>

Anexo 4. Curriculum Vitae Paola De Anda

Capítulo 3. “Naturalezas muertas”: Paola De Anda (CDMX, 1979)

Fuente: <https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/paola-de-anda/>

Paola De Anda, México D.F, 1979.

Instagram: Paola De Anda/ polilla_cienpies

Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México.

Artista, docente e investigadora

Profesora y coordinadora de talleres en diversos espacios culturales

Fue coeditora de la revista Calca (proyecto editorial sobre dibujo)

Formación:

Egresó de la Escuela de Iniciación Artística No. 4, INBA

Licenciatura en Artes Visuales en la E.N.P.E.G “La Esmeralda”

Programa Educativo en Arte Contemporáneo en SOMA

Proyectos colaborativos

Rotatorio (proyecto de economía solidaria entre artistas)

Seminario Nómada Nerivela (seminario sobre arte y teoría crítica)

Campechana mental (biblioteca digital del hackerspace Rancho Electrónico)

Exposiciones individuales y colectivas

Los equilibrios de la mano temblorosa, Galería Arte&Idea, CDMX

Lamina-Animal, Basel, Suiza

Correo doméstico, Praga, Uruguay

Latencia tropical, CDMX

Ya con vida, Alterna y Corriente, CDMX

AXIS MUNDI, Casa de Lago, UNAM, CDMX

Becas y reconocimientos

Beca FONCA Jóvenes Creadores (2004-2005 y 2007-2008)

Creadores con los proyectos artísticos “Eventos Fungi” y “Utopías mancas”

Residencia en Basel Suiza con la Fundación Christof Merian / IAAB (2006)

Beca educativa JUMEX

En conjunto con el colectivo Nerivela para desarrollar el proyecto “Reflexiones desde el video ensayo, seminario libre sobre la imagen contemporánea” impartido en la UVA (Unidad de Vinculación artística de la UNAM en Tlatelolco).

Anexo 5. Relación de imágenes

Capítulo 3. "Naturalezas muertas": Paola De Anda (CDMX, 1979)



Imágenes 1. *Sauna*, 2004
Paola De Anda
Fuente: Dossier de la artista



Imágenes 2 y 3. *Operación hormiga*, 2009
Paola De Anda
Fuente: Dossier de la artista



Imágenes 4 y 5. *Exploraciones orgánicas*, 2006
Paola De Anda
Fuente: Dossier de la artista



Imágenes 6 y 7. *Proceso de cultivo de los hongos en la azotea de la artista*
Paola De Anda
Fuente: Dossier de la artista

Imagen 8. *Jardín móvil, 2000*
Sofía Táboas
Fuente: <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/sofia-taboas#tab:slideshow>



Imágenes 9 y 10. *Sistema de reproducción por azar I y II 2005*
Paola De Anda
Fuente: Dossier de la artista



Imagen 11. *Aquí y ahora. Jardín radial*, 2009
Jerónimo Hagerman
Fuente: <https://floresnelatico.es/jardines-naturales-en-espacios-artificiales/>

Imágenes 12,13,14, 15, 16, 17 y 18. *Already alive*, 2010
Paola De Anda
Fuente: Dossier de la artista





Imágenes 19, 20, 21 y 22. *Eventos Fungi I*, 2005

Paola De Anda

Fuente: Dossier de la artista





Imagen 23. *Sin origen / Sin semilla = Without Origin. Exposición*
 Colectivo Bio-Machine
 Fuente: https://www.replica21.com/archivo/articulos/k_1/20160716_lozano_sinorigen.htm

Imagen 24. *Sin origen / Sin semilla = Without Origin, 2012-2013*
 Exposición
 Fuente: <https://www.artemasciencia.org/obras-biosexmachina>

Imágenes 25, 26, 27, 28, 29 y 30. *Eventos Fungi II, 2018*
 Paola De Anda
 Fuente: Dossier de la artista





Anexo 6. Curriculum Vitae de Vientre Compartido

Capítulo 4. Entornos intervenidos: colectivo Vientre Compartido (Puerto Rico, 2008)

Fuente: Museo de Arte de Puerto Rico en <http://www.mapr.org>

Jaime y Javier Suárez, Ohio, EEUU, 1982

Página web: <http://www.jaimeyjaviersuarez.com>

Blog: <https://vientrecompartido.blogspot.com>

Formación

2010 - Máster en producción artística. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España

2007/2008 - Bachillerato en Bellas Artes. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, Mayagüez, Puerto Rico

Exhibiciones Individuales

2013 - *Aproximaciones*, Área; Lugar de proyectos, Caguas, Puerto Rico

2011 - *Entropía Humana*, Ciudadela, Santurce, San Juan, Puerto Rico

2010 - *Trampa de Arena*, Fist- Art Foundation, Dorado, Puerto Rico

2005 - *A cuatro manos*, McCann Erickson, Guaynabo, Puerto Rico

Exhibiciones Colectivas

2014 - *Dibujos: encuentro entre generaciones*, Museo Francisco Oller, Bayamón, Puerto Rico
Chatarra, Galería Yemayá, San Juan, Puerto Rico

Renuncias y Adopciones, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico

Tropicaleo, 20/20, Santurce, San Juan, Puerto Rico

Poetic Science, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

2013 - *Algo con F*, 2bleó, Santurce, San Juan, Puerto Rico

Una flota para mantener a flote al Ballet de San Juan, Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré, Santurce, San Juan, Puerto Rico

Monopatín II, Studio 787, Santurce, San Juan, Puerto Rico

Contemporary art nights, Casa Ashford, Condado, San Juan, Puerto Rico

Muestra Nacional de Arte, Antiguo Arsenal de la Marina Española, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico

Colectiva II, 2bleó, Santurce, San Juan, Puerto Rico

Las Caras Lindas, Museo Fuerte Conde de Mirasol, Vieques, Puerto Rico

Archivos de lo efímero, Escuela de Bellas Artes de Ponce, Ponce, Puerto Rico

Puerto Rico: Puerta al Paisaje, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

Impresiones, Relieves y resonancias, Museo de Arte Dr. Pío López Martínez, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, Cayey, Puerto Rico

Colectiva I, 2bleó, Santurce, San Juan, Puerto Rico

2012 - *Caleidoscopio*, Galería 778, Guaynabo, Puerto Rico

Nicho, Art in Golf, Fist-Art Foundation, Dorado, Puerto Rico

Las caras lindas, Studio 787, Santurce, San Juan, Puerto Rico

Archivos de lo efímero, Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, Puerto Rico

2011 - *Foto MAC*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

Cuerpo presente, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico

Feria de arte, SH Contemporary, Shanghái, China

Feria de Arte y Vestimenta, Museo de Algemés, Valencia, España

2010 - *El Nuevo Sonidero*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico

Boricuas, bestiales, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

100 años de Enric Monet, Sueca, Valencia, España

2008 - *San Juan Street Art*, San Juan, Puerto Rico

Museo al Aire Libre, Arte para todos, Sevilla, España

2007 - *La vasija*, Galería Gandía Arts, San Juan, Puerto Rico

Diez, West Gallery, Mayagüez, Puerto Rico

2006 - *Colectiva navideña*, Galería Gandía Arts, San Juan, Puerto Rico

Entre Muertos, Teatro Figueroa Chapél, Mayagüez, Puerto Rico

Colectiva, Galería Gandía Arts, Mayagüez, Puerto Rico

Exposición de jóvenes, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico

Premios, Distinciones y Logros

2013 - Residencia Artística. Municipio de Bayamón, Bayamón, Puerto Rico

Residencia Artística. Colorado Art Ranch, Aldo & Leonardo, US Forest Service, Sabana, Yunque Reservation, Rio Grande, Puerto Rico

Residencia Artística. Área: Lugar de Proyectos, Caguas, Puerto Rico

2012 - Residencia Artística. Puesta del Sol, Seattle, Washington, Estados Unidos

Colecciones

Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico

Museo Francisco Oller, Bayamón, Puerto Rico

Fist-Art Foundation, Dorado, Puerto Rico

Anexo 7. Relación de imágenes

Capítulo 4. Entornos intervenidos: colectivo Vientre Compartido (Puerto Rico, 2008)

	
<p>Imagen 1. <i>Tótem telúrico</i>, 1992 Jaime Suárez Fuente: http://www.80grados.net</p>	<p>Imagen 2 <i>Proyecto de Arte Público en Puerto Rico</i> Fuente: http://www.artepublicopr.com</p>
	
<p>Imagen 3. <i>Nicho Epífito</i>, 2015 Vientre Compartido Fuente: Blog Vientre Compartido</p>	<p>Imagen 4. <i>Resaca de Pascua</i>, 2011. Vientre Compartido Fuente: Blog Vientre Compartido</p>
	<p>Imagen 5. <i>Cardumen</i>, 2018. Vientre Compartido Fuente: Blog Vientre Compartido</p>



Imagen 6. *Anillo circular*, 2012.
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imagen 7 *Laguna de Cornelio*, 2017.
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imagen 8. *Campamento Coralino*, 2016.
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imagen 9. *Archipiélago*, 2012.
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imagen 10. *Aparato Botánico*, 2012.
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido

Imágenes. 11, 12, 13, 14, 15 y 16
Ermitaño, 2010.
Proceso y detalles

Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imagen 17. *Silueta de Puerto Ferro*, 2013.
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imagen 18. *Siluetas de Puerto Ferro*, 2013.
Proceso
Vientre Compartido
Fuente: Blog Vientre Compartido



Imagen 19. *Siluetas de Puerto Ferro*, 2013.
Proceso
Vientre Compartido
Fuente: Blog Vientre Compartido



Imágenes 20, 21, 22, 23, 24 y 25
Nichos, 2013.
Proceso y detalles
Ventre Compartido
Fuente: Blog Ventre Compartido



Imágenes 26, 27, 28, 29, 30 y 31
XLIII, 2017.

Proceso y detalles

Ventre Compartido

Fuente: Blog Ventre Compartido

