

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.1: ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

Atravesar y compartir mundos. Observaciones sobre arte, ambiente y materialidad

Noelia Billi (Universidad de Buenos Aires - CONICET)

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es analizar diferentes modos en que el arte ha expresado una preocupación por el ambiente, utilizando como hilo conductor la materialidad. En esta línea, plantearé un recorrido por algunas prácticas artísticas que, adoptando una posición particular respecto de su entorno/ambiente, permiten abordar, de diferentes maneras, lo que “ambiente” refiere y cuál es el tipo de constitución material que involucra.

Palabras clave: Materialidad; Ecología general; *Land Art*; Geología estética.

Introducción. De la verticalidad hacia la horizontalidad

El objetivo de este trabajo es analizar diferentes modos en que el arte ha expresado una preocupación por el ambiente, utilizando como hilo conductor la materialidad. En esta línea, plantearé un recorrido por algunas prácticas artísticas que, adoptando una posición particular respecto de su entorno/ambiente, permiten abordar, de diferentes maneras, lo que “ambiente” refiere y cuál es el tipo de constitución material que involucra.

Me gustaría comenzar por el análisis que hace James Nisbet en *Contemporary Environmental Art* (Nisbet, 2017). Allí, el autor señala que las formas en que el arte aborda cuestiones relativas al ambiente experimentaron un gran cambio a partir de la segunda posguerra. Si desde el Renacimiento era la pintura de paisajes (en tanto forma de *representar* las condiciones del ambiente, como el viento o la lluvia) la forma privilegiada de introducir el ambiente en el arte visual, de los años cincuenta en adelante se observa una tendencia no ya a reflejar las condiciones ambientales que enmarcan la vida humana, sino a “participar” de estas. De acuerdo con Nisbet, una de las modificaciones necesarias para este fenómeno es la transición desde una posición de “verticalidad” (donde el espectador se encuentra a distancia del ambiente “representado”) hacia una suerte de “horizontalidad” (en la que el espectador se halla compartiendo un mismo mundo con la obra). La imagen del cambio de eje puede servir asimismo para pensar el desplazamiento del enfoque desde un punto de vista exterior (un punto de vista divino) a uno interior. Ver “desde afuera” supone un tipo de objetivación típicamente moderno, donde el objeto es definido por contraste con el sujeto, y que es solidaria de una ontología de lo individual (donde las relaciones son posteriores a los seres ya formados) (cf. Latour, 2017).

El proceso operativo

Siguiendo al crítico de arte Leo Steinberg cuando analiza la obra de Rauschenberg, Nisbet muestra cómo, desde las artes, se propuso un enfoque más ambiental, que desafiaba la perspectiva formalista y centrada en el medio, propia del arte moderno. Así, introduce el concepto de “superficie de imagen plana” (*flatbed picture plane*), derivado de la industria de la impresión, que implica una orientación horizontal en la pintura, en lugar de la tradicional verticalidad. Esto implica una transformación en la manera de concebir la “naturaleza” en las obras, pues en lugar de expresar la experiencia visual que se puede tener de ella (es decir, una representación visual), se pone el énfasis en los procesos operativos que la constituyen y que involucran tanto al artista como al espectador. Esto refleja un cambio de

enfoque que integra la producción artística con la noción ecológica de la materialidad, aun si las obras no presentan temas ecológicos de manera explícita, puesto que establecen una conexión entre el arte y el entorno compartido. Por ejemplo, en la obra de Rauschenberg que se ve a continuación, *Mercado Negro*, de 1961, Nisbet señala cómo el artista usa esta superficie plana para reunir los materiales del arte y el ambiente material en el que la obra surge.



Imagen 1 – Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961. Canvas 50 in × 59 1/8 in × 4 in. Valise 6 1/2 in × 24 1/4 in × 16 3/8 in. Museum Ludwig, Cologne. © Robert Rauschenberg Foundation

Esta transición desde la posición vertical hacia una orientación horizontal se aleja así de la interpretación metafórica de una supuesta “naturaleza” que solo se visualiza desde el exterior, y se centra en la producción y la materialidad como elementos significativos en el arte, marcando una transformación hacia una perspectiva más inmersiva en el arte visual. Si bien los medios tradicionales de la pintura y la escultura siguen siendo utilizados, la diferencia reside en el hecho de que se pone en evidencia que la materialidad de la obra y la del ambiente se atraviesan y se constituyen recíprocamente.

Ecología general y arte de las relaciones

A partir de los años sesenta, este movimiento se acentúa mediante un cuestionamiento de la escena museística (que dispone el objeto artístico como autónomo por medio de una técnica de descontextualización). Este cuestionamiento se puede observar en el movimiento *land art*, es decir, en prácticas artísticas como las de Smithson, De María, García Uriburu o Alice Adams. Este tipo de proyectos (ya no cabe hablar de “obra” en sentido estricto) se desarrollan fuera de los museos, y la elección de los lugares suele implicar alguna referencia a problemáticas ambientales. En términos generales, ello implica un rechazo por la idea de distancia que supone toda visión de un paisaje, reemplazándola por una mirada horizontal, que se encuentra dentro del mismo espacio. Además, se intenta dar cuenta del lugar y los procesos de donde provienen las materialidades utilizadas en las prácticas artísticas.

Esta orientación horizontal de las prácticas artísticas nos permite introducir la noción de “ecología general”, de Hörl, como marco a partir del cual comprender la producción imaginaria ligada a preocupaciones ambientales (Hörl, 2017). Hörl analiza la proliferación contemporánea de metáforas en torno a la ecología. Si bien es cierto que casi todos asociamos la ecología a algún tipo de preocupación por la naturaleza, en muchos otros ámbitos que no se relacionan directamente con ello afloran sintagmas como “ecología de la mente”, “ecología política”, etc. Si nos detenemos a pensar en ello, aquí “ecología” parece

mentar algún tipo de sistema de elementos (heterogéneos) que se relacionan entre sí. Es por esto que Hörl habla de una “des-naturalización del concepto de ecología”. Al dejar de ser remitida en última instancia a la “naturaleza”, pierden fuerza algunos de los elementos que suelen ligarse a ella y que provienen de la tradición griega ligada al *oikos* (“casa”). Por eso, el autor menciona que una de las cosas que cae es la vena inmunopolítica con la que el término habitualmente se cargaba. La inmunopolítica se refiere a una dinámica de exclusión de lo que se considera “impropio” y que tiende permanentemente a reforzar los lazos dentro de un círculo cerrado de entidades, frecuentemente unidas de acuerdo a un rasgo común o identitario. Según Hörl, la proliferación del paradigma ecológico se relaciona con la radicalización de la vertiente tecnológica de la técnica, que se expande capilarmente a través de la Tierra, incluyendo todo lo que existe en redes cada vez más amplias y conectadas entre sí. Esto ha conducido al desplazamiento de una ecología ligada a la “casa” (ámbito privado) hacia una tecnoecología (de carácter global, que hace colapsar las fronteras entre el adentro y el afuera, lo público y lo privado) que profundiza la característica antiteleológica que lleva en sí. Es antiteleológica porque no se trata de una técnica que es prediseñada por el hombre con vistas a un fin dado de antemano (como puede ser el caso de una herramienta simple, como un martillo), sino de sistemas a gran escala que escapan a la capacidad de previsión humana y de algún modo adquieren consistencia como sistemas con una agencia específica, que excede la noción tradicional de agencia exclusivamente humana.

Hörl, entonces, redefine lo que llamará “ecología general” como un paradigma onto-epistémico. La ecologización comprende la reconceptualización de los modos de existencia, facultades y formas de vida en términos de relaciones, y a partir de ello el autor analiza históricamente su devenir basándose en el de la cibernética, es decir, la cibernética de primer, segundo y tercer orden. Las dos primeras se basan en la retroalimentación, el autocontrol y la autopoiesis, y por eso, en el marco del análisis de Hörl, habrá que esperar hasta la cibernética de tercer orden para que las cuestiones ambientales sean algo más que

el entorno de un sistema determinado, y pasen a convertirse en nuestra realidad. Es decir, se pasa de una ecología restringida al análisis del funcionamiento de ciertos sistemas, a una ecología general, en la que los medios ya no comunican el movimiento (como sugerían las cibernéticas de primer y segundo orden), sino que son ellos mismos el movimiento a través de tecnologías (de los medios) ambientales cuyo alcance, en última instancia, bordea lo cósmico.

Este marco, que solo describo a grandes rasgos, creo que permite comprender la distancia que existe entre diversos tipos de prácticas artísticas con intereses ecológicos. Antes me referí al *land art*, y ahora quisiera señalar algunos puntos que permiten diferenciar formas contemporáneas del arte de temática ambiental.

Geología estética

Tomando como caso los “*earthworks*” de Smithson, el creador de *Spirall Jetty*, podríamos decir que una de sus preocupaciones era la cuestión del tiempo geológico de la obra (cf. Flam, 1996). Por eso, en estos proyectos aparecen las cuestiones de la escala no solo espacial, sino también la temporal. Esto se observa, por ejemplo, en el uso que hace de los materiales, sobre todo del polvo y de las piedras, y su idea de que el tiempo aúna la obra y la mente del artista, proponiendo que el arte se apunte sobre la percepción de un proceso de desintegración que lo erosiona todo, tanto a los materiales como a la mente. La práctica artística y ensayística de Smithson es descrita por autores como Jussi Parikka como una geología estética (Parikka, 2021), relacionada con la figura del metalúrgico. El concepto del metalúrgico hace referencia a una epistemología basada en la práctica (y no en la idea), una práctica que se da mediante la sensibilidad a los materiales que se tienen a mano, sin aspirar, como hace la ciencia analítica de los materiales, a encontrar sus constantes. En el sentido en que Parikka lo define, la metalurgia es una figura del conocimiento que tiene como preocupación principal la variación de los materiales (y no sus regularidades).

Precisamente por atender a las variaciones, la geología estética de Smithson sigue una línea temporal que se aparta de las ontologías esencialistas, dado que trabaja con las dinámicas de la erosión, la entropía y la apertura radical del tiempo (es decir, el tiempo que excede lo humano). Atender al tiempo como fuerza con capacidad de transformar permite considerar, de otro modo, las transformaciones que se dan en lo no-orgánico (incluido lo tecnológico), lo que resulta en prácticas artísticas que se plantean la construcción de monumentos a partir de materiales de la modernidad (como el plástico, el cromo o la luz eléctrica). En este sentido, la geología abstracta de Smithson equivale a una exploración geológica del objeto estético, en la medida en que este debe ser entendido a partir de sus minerales, sus estratos, y de las cualidades que surgen de ellos. Lo que permite el carácter metalúrgico de este enfoque es abordar la materialidad sin reducirla a sus coordenadas geométricas o a una perspectiva mecanicista. Es decir, abordar la materialidad en una práctica artística supone trabajar con la fuerza geofísica o metalúrgica, que es el trabajo de la tierra.

La insistencia de Smithson en lo no-orgánico nos permite establecer un punto de contraste con otras prácticas artísticas que se basan en la creación de ecosistemas. Estas prácticas, en lugar de utilizar la tierra o las fuerzas geofísicas como material, abordan la cuestión ecológica en un sentido general, siguiendo la acepción de Hörl. La práctica artística no tendrá como resultado una “obra” en tanto objeto autónomo, sino que existe performáticamente y se multiplica en el análisis y trabajo con los datos que les artistas obtienen de ella. En este sentido, es cada vez más frecuente encontrar prácticas artísticas que se plantean como investigaciones de problemáticas ecológicas, y no meramente como su registro o su referencia más evidente. El grado de intervención involucrado en la creación de ecosistemas que involucran dispositivos tecnológicos, la generación de material sonoro o audiovisual en alianza con ecosistemas que incluyen seres abióticos y seres animados, incluidos seres humanos, señala un tipo de abordaje de la materialidad ecológica que ofrece las herramientas analíticas y poéticas del arte para que comunidades interespecies sean

capaces de delimitar las relaciones que los afectan y modular sus acciones de acuerdo con ellas.

Conclusiones. *Relationscapes*

Este tipo de desplazamientos ha llevado a plantear la categoría de “abstracción ambiental” para estudiar prácticas artísticas centradas en la observación de relaciones, tratando de hacer sensibles conceptos ambientales que escapan a las particiones tradicionales y a la cuantificación. La investigadora Erin Manning ha llamado a ciertas prácticas artísticas de este tipo “*relationscapes*” (paisajes relacionales) (Manning, 2009). Ella señala que existe una conexión generativa entre acción, percepción y conceptualización, que puede ser modulada desde lo ambiental, toda vez que construir un ambiente no supone darle a un cuerpo las condiciones de su supervivencia, sino más bien construir modos corporizados de experimentar y de pensar. En este sentido, no se trata de la reconstitución real o imaginaria de concepciones edénicas de la naturaleza pura, sino de colaborar con la construcción colectiva de modos de percibir y comprender la relacionalidad.

Referencias bibliográficas

Flam, J. (ed. e introducc.) (1996). *Robert Smithson, the collected writings*. University of California Press.

Hörl, E. (2017). Introduction to general ecology. The ecologization of thinking. Hörl, E. y Burton, J. (eds.). *General Ecology. The New Ecological Paradigm*. Bloomsbury, 1-73.

Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI.

Manning, E. (2009). *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. MIT Press.

Nisbet, J. (2017). Contemporary Environmental Art. Heise U., Christensen, J., Niemann, M. (eds.), *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. Routledge, 301-312.

Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.